



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Qua Carta o fine

La Pintura Expresionista Alemana de

1910 a 1933.

M. J. de la Haza



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE HISTORIA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

P R E S E N T A

Sergio Antonio Camarena Castellanos



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A mis padres.

I N D I C E

INTRODUCCION.

CAPITULO I ¿POR QUE EL EXPRESIONISMO?

CAPITULO II EL EXPRESIONISMO.

CAPITULO III DIE BRUCKE.

CAPITULO IV DER BLAUE REITER.

CAPITULO V DIE NEUE SACHLICHKEIT
(La nueva objetividad)

CAPITULO VI LA EPOCA DEL EXPRESIONISMO

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFIA.

INTRODUCCION

El arte está considerado aquí como un documento histórico, como el más objetivo de los testimonios de una época.

Es el intento de analizar una época histórica, Alemania-1910-1933 a partir de su arte, simplemente.

A fin de servir de guía, en esta misma introducción se realiza un pequeño análisis, o más bien una agenda de temas que serán tratados en los distintos capítulos.

En el Capítulo I, se hace un análisis de las condiciones objetivas y subjetivas que van a dar origen al movimiento. Ante todo se hace énfasis en que el Expresionismo es un estilo que será realizado fundamentalmente por la juventud; que representa este movimiento, la respuesta que da la juventud alemana a la crisis espiritual que trajo consigo el fracaso de los movimientos democráticos de 1848 y que conducirán a la mayoría de los artistas europeos a una separación de su clase social y dará origen al arte llamado de "vanguardia". También se precisa y analiza cómo se funden en Alemania estos elementos vanguardistas con una serie de antecedentes que estaban dados en la cultura alemana de los intelectuales y artistas y con las tradiciones y leyendas que vivían en el seno del pueblo alemán.

Brevemente se analizará la tradición del arte alemán a la deformación expresiva y cual ha sido la evolución formal del arte desde el romanticismo al expresionismo. Así como son incorporados al contenido temático del arte expresionista una serie de ideas que estaban latentes en la cultura popular alemana y que se van a constituir como una influencia importante-

para el Expresionismo.

Se tocan también de una manera muy general los influjos que recibe el Expresionismo, en lo que se refiere a las nuevas formas de tratar la técnica del color por parte principalmente de los pintores franceses. Desde el Impresionismo hasta el -- Fauvismo, y cómo los artistas alemanes aceptarán las conquistas en el terreno del tratamiento del color pero no aceptarán el impulso psicológico que gravita detrás del arte francés.

El desarrollo de las técnicas pictóricas que surgieron - en Francia desde el Naturalismo pasando por el Impresionismo - hasta Les Fauves. Daumier, Courbet, Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Matisse, Vlaminck, Derain, Delaunay; cómo los artistas alemanes tomarán esas conquistas y las aplicarán, con otro espíritu, a sus óleos.

De esto se hace necesario el análisis de las influencias en el contenido temático del Expresionismo, sobre todo de poetas, escritores y novelistas. Estas provendrán de los países - escandinavos y de la propia Alemania básicamente, y la influencia que ejercerán las nuevas concepciones filosóficas, desde - Nietzsche a Bergson de donde se nutrirán los artistas alemanes para el contenido de sus obras.

Se precisará en este capítulo cuándo surge el movimiento ya con características propias, quiénes son proto expresionistas y quienes expresionistas. Este será un criterio muy subjetivo ya que muchos artistas van llegando al Expresionismo por muy diversas vías. Aunque se dará el año 1910 como el año en que el Expresionismo como movimiento, surge.

(En el capítulo siguiente se precisará cuál es el crite-

rio que aquí se tiene para caracterizar a una obra o un artista como expresionista).

Se hace un análisis muy breve, una enunciación, de quiénes son los artistas expresionistas, los que darán origen al movimiento, ya que a pesar de que éste inunda toda la vida cultural alemana de el período subsistirán artistas de corrientes artísticas anteriores y habrá otros que estarán en proceso de transición hacia otras corrientes.

Se analizará como se daba la vida cultural en Alemania, cuales eran sus medios de difusión y como este arte significó una renovación de la vida alemana.

Todos estos elementos y muchos más combinados serán los que darán vida a este arte, el Expresionismo. (Además de una circunstancia histórica que se analizará más profundamente en el capítulo VI). De ahí la enorme dificultad para caracterizar a este movimiento. Además a esta dificultad contribuyeron en primer lugar la enorme cantidad de artistas que se inscribieron en él, entre los cuales iban muchos extraordinarios, pero una inmensidad de mediocres y por otro lado el Expresionismo abarcó a todas las disciplinas artísticas, pintura, poesía, literatura, teatro, música, escultura, cine y es difícil caracterizar cuáles eran los elementos expresionistas en cada una de estas disciplinas artísticas.

En el Capítulo II, se analizará como se funden en el Expresionismo todas esas influencias enunciadas en el Capítulo I para dar origen a una corriente artística original. Se analizará la forma en que estos elementos ya enunciados adquieren en Alemania otras características que le van a dar un carácter -

distinto.

También se especificará cuál será el criterio que se utilizará para caracterizar el arte expresionista. Como no se puede entrar en una discusión que únicamente tome en cuenta los elementos formales que el Expresionismo aportó para el desarrollo del arte moderno, que son muchos, sino la importancia que tiene por la fuerza con que sacudió a la sociedad Europeacimentada en principios filosóficos positivistas.

Este capítulo II servirá para caracterizar a las obras expresionistas como un arte de protesta, una protesta que iba más allá de los marcos meramente intelectuales y que se interesaba en una concepción de la vida distinta y una negación de la sociedad en su conjunto.

Un desglosamiento de las principales directrices que tuvo el arte expresionista, basado éste, en el contenido temático y el tratamiento que se les da. En última instancia se pretende plantear cuál era la concepción del mundo de estos artistas, y contra que se rebelaban y porqué se rebelaban.

En el Capítulo III, se pasa ya al análisis concreto del primer grupo de artistas expresionistas que surge en Alemania y así se titula el capítulo Die Brucke de Dresde.

No es un análisis apologético de estos artistas, ante todo se quiere recalcar la importancia de la ciudad de Dresde y su situación histórica en el surgimiento de este grupo. Dresde por donde pasaran los más importantes artistas expresionistas además de los del grupo Die Brucke y donde se darán los principales movimientos revolucionarios durante la República -

de Weimar. Todo esto, combinado con su tradición cultural sajona, contribuirán al surgimiento de esta corriente artística. Se hace énfasis en que la concepción de estos artistas los llevaba a mantener posiciones que rebasaban el simple marco artístico ya que su grupo se concebía a sí mismo como trabajadores del arte por lo que desarrollaron las técnicas de grabado en madera, la litografía, etc., que además, enseñaban a los artistas aficionados queriendo romper con esto la concepción de generalidad con que los artistas se revestían.

Queriendo romper con esta concepción individualista, el grupo constituía una comunidad, que estudiaba conjuntamente nuevas formas expresivas, que eran transmitidas entre sí, pasaban largo tiempo juntos como un gremio y pintaban los mismos modelos e incluso a veces los mismos temas, llegando a pintar en el mismo lienzo de un compañero. Con esto querían manifestar que su concepción del arte y la vida aparecía para ellos como distinto al resto de sus contemporáneos. No se concretaron a las formas tradicionales del arte europeo sino buscaron en el arte de otros tiempos y otras latitudes inspiración para expresar sus sentimientos de la vida. Fueron más que un grupo de artistas una célula revolucionaria. Serán contra quienes más virulentamente reaccionen todas esas fuerzas retrógradas que subsistían ocultas y que Hitler vino a desenterrar y que se volcaron contra todo lo que los asustaba pero no se atrevían a señalar. En este capítulo se hará el análisis de cuales son las fuerzas que le dan origen al grupo Die Brücke. (El Puente).

En el Capítulo IV, se realiza un análisis de una tendencia del arte expresionista, la de, que frente a la dureza de -

la realidad se busca refugio en el reino del espíritu a donde esa violencia terrenal no pueda llegar. Como esta era la posición del grupo Der Blaue Reiter (El Jinete Azul) la mayor parte del capítulo está destinado a esta agrupación de pintores.

Aquí el análisis se centra en el desarrollo de las búsquedas de un nuevo lenguaje artístico (que tanta influencia ha tenido para el arte moderno actual) lo que hace que el capítulo sea más particular.

Incluso el lenguaje cambia, de acuerdo con el tono de misticismo que era característico de estos artistas; se introducen poesías que hablan de una manera más clara de la situación de estos artistas. Siendo esta tendencia mucho más heterogénea que la anterior, el análisis se hace necesariamente más individual, destacando algunas particularidades que estos artistas en su búsqueda por nuevas formas expresivas, aportaron al arte moderno.

Se hace más referencia a obras literarias particulares ya que estos artistas no sacaron manifiestos en donde se mostrara de una manera completa su concepción del arte y de la vida. Se recurre a las obras literarias pero que no son válidas para todos. Producto de esta heterogeneidad lo será la corta vida del grupo, dos años y medio y el posterior desarrollo individual que tuvieron cada uno de sus miembros incluso en otras corrientes no vinculadas al Expresionismo. La línea rectora del capítulo lo será la idea enunciada en un principio de esta breve reseña, ésta será el hilo conductor del análisis. Para aclarar una polémica acerca de si el arte expresionista terminó con la primera guerra mundial, ya que después de la

Primera Guerra Mundial, en este capítulo V, se realizará un análisis de como el estilo expresionista que por entonces se imponía en toda Alemania, fué adoptado por otro nuevo grupo de artistas preocupados por expresar la nueva situación creada por la guerra. Estos artistas fueron colocados por los críticos dentro de un nuevo grupo expresionista que denominaron Nueva Objetividad en la medida en que estos artistas abandonaron las búsquedas místicas y enormemente elaboradas de algunos artistas, para recurrir nuevamente en el arte figurativo y buscar en él los elementos que les pudiesen servir para proyectar aquello que les interesaba. Es un arte lleno de fuerza y convicción política, como lo exigían las condiciones que vivía Alemania, (crisis de postguerra) así es tratado en este capítulo usando un lenguaje que trata de ser fuerte y claro, contrastando con el otro capítulo.

Como son otras las condiciones históricas las que le dan origen, más que vincularse con el capítulo I y II está relacionado con el capítulo VI. Sin embargo, se trata de hacer un pequeño análisis de las condiciones de postguerra y más que el análisis de una corriente artística parece este capítulo un tratado de tesis políticas, ya que estos artistas en general estaban profundamente comprometidos con la revolución alemana.

Lo que se trata de fundamentar aquí es más que las técnicas formales aportadas por estos artistas, la situación política que privaba en este período, ya que incluso, si se ponen juntas las obras de dos de estos artistas difícilmente se vincularían al mismo estilo, sin embargo lo que tenían en común eran sus convicciones estéticas de cual debería ser la posición de un artista frente a la situación que en esos momentos-

atravesaba su pueblo. Las obras de estos artistas tenían más el carácter de un documento, que de una manifestación personal y esto es lo que los acerca: La deformación expresionista subsiste pero cada artista la aplicará con mayor libertad y de -- acuerdo con la exaltación con que percibe la necesidad de proyectar su mensaje.

El Capítulo VI y último, es un análisis sencillo y lineal, sin grandes complicaciones y con un lenguaje simple de la sociedad alemana en donde se inscribe históricamente el arte expresionista.

Se enuncia como la base terrenal donde surge el arte expresionista, el objetivo es que se trate de comprender cuál era la actitud de los artistas de este período extraordinariamente rico en vida cultural y que esta actitud era un reflejo de lo que sucedería en la sociedad alemana.

Así se tratan, el surgimiento de la nación alemana, quiénes fueron sus impulsores, cómo se conforma la conciencia nacional alemana y cuáles son sus características, cuál es su trayectoria del pensamiento racional en la filosofía alemana, cómo se da el proceso de industrialización y cómo influye en la vida alemana, consecuencia de esto un gran crecimiento de la vida urbana, los nuevos problemas sociales y políticos que trae el capitalismo cuando surge; características del proceso de producción capitalista en Alemania, el surgimiento del movimiento obrero, cuál es el papel de la social democracia alemana, la estructura del poder en Alemania, el estado, la familia, la religión, la moral, la cultura de los intelectuales alemanes, la ideología pangermanista, la Primera Guerra Mundial, la cri-

sis de la guerra y la Revolución de Noviembre de 1918, las causas de la derrota de la revolución y el efecto que esto tuvo - en el pueblo alemán (incluidos los artistas), la intervención-extranjera en Alemania, la formación de la República de Weimar, el proceso político que determinó la caída de la República, la crisis económica de 1923, la inflación y recesión, la crisis - de 1929, el resurgimiento de la burguesía alemana, el surgimiento del fascismo, la toma del poder por el fascismo en 1933 y el fin del Expresionismo en 1933 - 1937.

Por último, sólo apuntar que el hecho de poner este capítulo VI al final, responde a la necesidad de remarcar, que el presente trabajo parte de la hipótesis de que el arte o dicho con más propiedad las obras artísticas son el documento histórico más real y objetivo de una época y en ellas se manifiesta de una manera patente las condiciones sociales que les dan vida.

De ahí que este trabajo se inicie con la definición del Expresionismo es decir, con la parte más abstracta y paulatina mente se vaya haciendo más concreto en el análisis, hasta culminar con la fundamentación histórica del arte expresionista.

Esta circunstancia (el hecho de "empezar al revés") se debe fundamentalmente al hecho de considerar aquí al arte y los artistas expresionistas, no como un simple reflejo ideológico de las condiciones históricas objetivas, sino que están considerados como seres actuantes de la historia, como coparticipes en el proceso de transformación social que se dió en Alemania en las primeras décadas de este siglo. Se pretende así-pues, terminar con esa concepción, por lo demás errónea, de considerar al artista como un mero testamentero de una época y

devolverlo a su verdadero papel transformador y luchador social.

Considero y lo puedo afirmar categóricamente que no hay ningún artista, y para esto habrá que distinguir entre los falsos y los verdaderos, que no se sienta como un profundo transformador de su realidad. Cuando menos los más significativos de entre ellos, aquellos artistas que han sido capaces de recoger y plasmar las necesidades de su época y de su generación, que son finalmente los que trascienden a su tiempo.

Por esta razón se invierte la estructura de este trabajo, no es un problema formal de técnica o de metodología, es un problema de concepción del arte y de su papel en la sociedad.

El capítulo VI, es por así decirlo la comprobación de lo anteriormente enunciado por ejemplo, los cuadros de Kirchner sobre sus personajes citadinos en forma de marionetas representan un mejor testimonio del desarrollo industrial y crecimiento urbano en Alemania, que un cuadro de estadísticas donde este fenómeno se señale. Kirchner nos presenta un testimonio objetivo y subjetivo del fenómeno, además sus personajes "hablan" de lo que esto significó para sus vidas (alegría, angustia, terror, diversión, molestias, placer, etc.). Además, un aspecto muy importante, cómo la obra de los artistas va destinada a la sensibilidad, existe un menor riesgo (relativamente) de que estos testimonios históricos sean contaminados con influencias ideológicas, como normalmente sucede con las fuentes históricas escritas (narraciones, leyendas, mitos, estadísticas unilaterales o parciales, tradiciones, documentos, memorias, diarios, etc.). Estas son las determinaciones que motivan que este capítulo sea el último.

CAPITULO I

¿POR QUE EL EXPRESIONISMO?

El Expresionismo representa ante todo una manifestación de la juventud europea de principios de siglo XX, en este sentido es la búsqueda artística alemana ante un orden establecido y ante una forma de concebir la vida y el arte por parte de la generación que les precedió. Dentro de este orden (heredado) descollaba una fe en la ciencia positiva que se concebía - como el instrumento que ayudaría a resolver la problemática - que planteaba la vida moderna, la cual, iba acompañada de una serie de fenómenos nuevos que marcaban el nuevo estilo de vida europeo. Ejemplo de esto lo constituían el crecimiento acelerado de las urbes alemanas, el automatismo en la forma de trabajar y el control ideológico llevado a cabo a través de los medios masivos de comunicación, que hacían actuar a los hombres de manera uniforme y mecánica; y la falta de alternativas que la juventud europea veía se le ofrecían.

La crisis provocada por el rompimiento entre el arte y la vida, enunciado por algunos artistas del siglo XIX en Europa, como Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Ibsen, para principios de siglo XX era ya un fenómeno generalizado entre los artistas de vanguardia, los cuales, además de tener que resolver el - - eterno problema que desde el punto de vista artístico se les planteaba, entre incorporarse al estilo artístico establecido o bien seguir sus propios impulsos creativos; se hallaban con el hecho nuevo relativamente de que seguir sus propios impulsos creativos, no significaba solamente un movimiento artístico, sino que crear este nuevo arte, significaba una nueva actiu

tud frente al mundo y representaba un enfrentamiento hostil - con la sociedad o más exactamente con la manera en que las clases dominantes de la sociedad en que vivían concebían la vida y el arte.

Sobre esta situación, el crítico italiano Micheli hace un análisis de el espíritu que privaba en esta época:

"El alejamiento de las posiciones políticas y culturales de su clase llevará a los intelectuales mejores a vivir por - largo tiempo de una protesta hecha sobre todo de evasión. Ya - los primeros románticos habían conducido una polémica contra - 'lo burgués', pero a menudo se trataba más de una actitud que - de un convencimiento radical. Ahora, y sobre todo después de - los años 70, esa actitud se tiñe en muchos casos de razones - más específicas y sentidas. El rechazo del 'mundo burgués' se - convierte en una lucha concreta, en el rechazo de una sociedad, de un hábito, de una moral, de un molde de vida".(1)

Debemos señalar que el Expresionismo como manifestación artística de vanguardia irá acompañado de una posición frente al mundo, es una manifestación que rebasa los marcos artísticos para ir a alojarse en el terreno de una manera de vivir el mundo.

El Expresionismo es un arte revolucionario que no solo - busca plasmar una posición estética individual, sino que es un arte que pretende transformar al hombre. Es un arte con un profundo carácter moral en la medida en que es la manifestación - personal, de un hombre, el artista que busca conmover a quien - observa sus obras.

(1) Micheli, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX. - La Habana, Ediciones Unión, 1975, 480 p., pág. 44.

En una conferencia sobre poesía expresionista impartida por Kasimir Edschmid en 1917, el artista habla sobre esta situación "Ya ellos (los artistas expresionistas) no estaban ligados ni a los conceptos ni a las exigencias, ni a los dramas personales de la psiquis burguesa y capitalista. Dotados de una sensibilidad muy amplia, no miraban simplemente: contemplaban; no retrataban: tenían revelaciones. La época de los fuegos artificiales había terminado. En su lugar se elevó una llama duradera; a lo instantáneo se sustituía la obra del tiempo y, en lugar de presentar espléndidos desfiles de circo, se tendió hacia una vivencia no efímera". (1)

Este carácter moral no será privativo del Expresionismo, es una característica que el arte moderno adquiere a principio de siglo en Europa y particularmente en Alemania, ante la imposibilidad en que se encuentran los artistas de dar una respuesta práctica a la crisis por la que atraviesa la sociedad europea, y que la encamina casi fatalmente hacia la guerra.

El Expresionismo es una crítica social, una protesta, un testimonio de la imposibilidad de un sector de la sociedad, la juventud, de hacer valer su punto de vista de la realidad y de la vida. Esto quedará demostrado en la medida en que vayamos analizando la temática de los artistas expresionistas.

El arte expresionista representaba la versión alemana de lo que la juventud europea de principios de siglo realizaba en todo el continente o sea los futuristas en Italia, los cubistas en Francia. La rebelión de la juventud ante un orden con el cual no estaban de acuerdo. Los artistas eran los portado--

(1) Kasimir Edschmid, citado por Micheli, Op Cit., pág. 90

res de su manera de concebir esta realidad. "Las pinturas expresionistas alemanas juzgadas retrospectivamente, son en efecto igualmente fascinantes que el espíritu que las suscitó.

Pero ese espíritu, ese ambiente de terror y de esperanza, ese mesianismo y esa rebeldía; su puesta en duda de nuestra civilización, su violencia y su grito, no han perdido nada de su fuerza. El Expresionismo se convirtió sin duda en el estilo colectivo de Alemania durante veinte o treinta años, porque enlazaba con la edad de oro de la pintura alemana: la Edad Media y el Renacimiento Barroco (SIC) Se inspiraba en el arte popular, ahondando en el folklor y en los mitos germánicos".(1)

Existía, desde los hábitos más elementales de la vida cotidiana, hasta su nuevo estilo de pintar y escribir, de concebir la figura, la perspectiva, el ritmo, la cadencia, la melodía, tanta diferencia en el arte de este siglo respecto al anterior que podría hablarse de un nuevo tipo de hombre o de una nueva sensibilidad.

El Expresionismo y su surgimiento en Alemania, contienen en sí una serie de contradicciones, en la medida en que por un lado representa una manera nueva de concebir la vida por parte de los artistas, y por otro lado; dado el rompimiento que se había dado desde el siglo XIX entre los artistas y la sociedad, el Expresionismo se halla alejado de la sociedad que le da vida.

En este sentido la problemática que plantea el Expresionismo es compleja, en la medida, en que como manifestación artística global plantea definitivamente una nueva manera de con

(1) Ragón Michel, El Expresionismo, Madrid, Edit. Aguilar, 1974, ils, 256 p., pág. 32.

cebir al hombre y el mundo, y por otro lado, es la suma de dis- tintos elementos que de alguna manera estaban latentes en el - arte alemán de todas las épocas anteriores. El Expresionismo - es una revolución cultural, que busca trastocar todo el ambien - te en que surge, no se complace en la mera variación de hechos sino trata de buscar la esencia del hombrè para mostrarla. El hecho de conocer la verdad, de derribar la barrera tras la - cual ésta se halla es una manera de transformarla, es el ini-- cio de este cambio.

"El artista expresionista transfigura todo su ambiente.- El no ve, mira; no cuenta vive; no reproduce; recrea; no encuen - tra; busca. A la concatenación de los hechos - fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos y hambre - se substituye su - transfiguración. Los hechos adquieren importancia solamente en el momento en que la mano del artista que avanza hacia ellos, - al cerrarse hace presa sobre lo que está atrás de ellos; el ar - tista ve lo humano en las prostitutas y lo divino en las fábr*ic* - cas y reconduce los fenómenos aislados en el conjunto del mun - do. Del objeto nos da la imagen íntima; el ambiente en que se - mueve su arte es ese mismo gran paraíso que Dios creó en los - orígenes del mundo y que es más rico, vario e infinito que el - otro ambiente que nuestra mirada en su ciego empirismo concibe como real: ambiente que no sería interesante describir, pero - que a través de la mediación se llena de nuevos intereses y - descubrimientos, si se busca lo profundo, lo característico, - lo espiritualmente admirable".(1)

El Expresionismo como corriente artística tenemos que -

(1) Kasimir Edschmid, Conferencia dada en 1917 Sobre el Expre- sionismo en la poesía, Citado por Micheli, Op. Cit. pág. - 91.

concebirlo de una manera integral, es decir, tanto en lo que, - por limitaciones del lenguaje llamaremos forma, como en el contenido. El Expresionismo es, desde los elementos que utiliza - para expresarse, como la temática que trata, y como las trata, una corriente artística definida (y creo que en ese sentido es la única posibilidad de analizar seriamente esta corriente artística) como una unidad entre los elementos de expresión y la forma de exponer los temas.

No tratar como unidad esta corriente artística, nos llevaría a separar los elementos que la componen, y que, indudablemente son tomados de influencias artísticas exteriores o - del propio arte Alemán anterior, lo cual no es el objeto de este trabajo.

El Expresionismo es una unidad donde convergen una serie de elementos, cuyas raíces se hunden en toda la trayectoria - del arte alemán anterior, pero fundamentalmente, es distinto.

Es un rompimiento con el arte que lo precede, pero no - surge de la nada, sino que se nutre en elementos que subyacen en ese arte anterior.

"La ruptura con la tradición se extendió en varias oleadas, y en ocasiones lo viejo sólo era atacado temporalmente. - Existían muchos grados de conmoción, y sus causas no eran las mismas en todas partes.

Había jóvenes artistas que adoptaron el nuevo lenguaje - de la noche a la mañana, pero que interiormente seguían siendo perfectos naturalistas o románticos; y por otra parte existían artistas que interiormente eran presa de nuevo espíritu, pero que no disponían de la suficiente fuerza para desprenderse del

lenguaje antiguo".(1)

El Expresionismo es una respuesta nueva que los artistas dan frente a una problemática única, un arte en el cual, tanto sus elementos plásticos como el contenido temático y la manera de tratarlos son nuevos o sea, expresionistas.

El Expresionismo es una manifestación artística de un grupo de artistas que poseen una visión del hombre y del mundo distinta de la generación anterior y que además expresa adecuadamente sus sentimientos tanto por lo "que" expresa como por la manera "como" lo expresa.

Tomados aisladamente los elementos que integran el arte-expresionista, estos no son originales, puesto que ya estaban dados en el arte contemporáneo europeo unos, y otros en el arte alemán inmediato anterior. Aquí entonces tendríamos que tener presente para comprender lo que el arte expresionista es - respecto a estos, lo que los teóricos entienden por el concepto de "estructura".

El Expresionismo, es una corriente artística que abarca y esto es bastante significativo, a las demás disciplinas artísticas además de la pintura, esto es, teatro, poesía, literatura, escultura, música, arquitectura, cine. Ciertamente el Expresionismo era una actitud ante la vida que subyacía como un ambiente cultural en Alemania.

El Expresionismo en la pintura, que es fundamentalmente sobre lo que versa este trabajo, es importante pues, es donde va a iniciarse y en la cual los artistas buscaran un acerca-

(1) Muschg, Walter, La Literatura Expresionista Alemana, de Trakl a Brecht, Barcelona, Seix Barral, 1972, 362 p., (Biblioteca breve) pág. 22.

miento con las demás manifestaciones artísticas. Incluso, algunos pintores expresionistas cultivaron alguna otra disciplina artística.

En este sentido debemos mencionar a Ernest Barlach cuya actividad como escultor y pintor es tan importante como la de escritor, Käthe Kollwitz cultivó la pintura, el grabado y la poesía, George Grosz pintor, diseñador y escritor; Arnold Schönberg músico y pintor, Wassily Kandinsky teórico y pintor; Oskar Kokoschka dramaturgo, pintor, poeta, Hans Jenny Jhann poeta, escritor, arquitecto, Brecht, Kirchner, Toller, etc.

El Expresionismo también se caracteriza por el hecho de que brinda la posibilidad, sin que se den grandes contradicciones, de integrar distintas disciplinas artísticas en una obra y de la participación de varios artistas expresionistas en una obra y un trabajo común, por ejemplo, en los dramas expresionistas que se representaban durante la República de Weimar, colaboraban poetas, dramaturgos, músicos, pintores, arquitectos en el montaje de la obra.

Aquí es importante destacar una gran cantidad de innovaciones escénicas que los dramaturgos y artistas expresionistas aportaron al teatro contemporáneo, gente como Kaiser, Hasenclever, Piscator, Brecht, Toller y otros, aportaron nuevas decoraciones, iluminación, perspectivas, juego de luces, diálogos interiores, representaciones ante multitudes, teatro social, teatro político, teatro proletario. Por lo cual podemos considerarlos como los creadores del teatro moderno.

Lo mismo puede decirse de los films expresionistas, aún en un sentido más amplio.

Puede afirmarse entonces que el "espíritu" expresionista

invadió las artes alemanas casi totalmente en el período que - va de 1910 a 1933, y lo más importante quizá es que durante es te período estuvo profundamente vinculado a ciertos sectores - sociales, un poco más ampliamente que otras corrientes artística cas de vanguardia, contemporáneos suyos.

Siendo una corriente artística amplia y que de alguna ma nera integró a las demás artes, que por otro lado tuvo una - enorme difusión y dió lugar a que un gran número de pseudo ar- tistas se vincularan temporalmente a ella, es bastante difícil precisar con claridad cuales son los rasgos que caracterizan - el arte expresionista, esta dificultad se basa en la enorme - cantidad de elementos de expresión artística que fueron conserva vados, incorporados y creados por los artistas expresionistas- en todos los terrenos del arte y en todas las disciplinas.

Es tal la riqueza temática del arte expresionista y auna do a esto tan grande el número de artistas de gran magnitud - que surgen en este período, así como el tratamiento y las bús- quedas de nuevos lenguajes expresivos, que al Expresionismo es bastante difícil analizarlo, si no es a través de grandes lí- neas temáticas, ante todo la actitud del artista frente al mundo; de aquí que sea necesario en el análisis de los pintores - tener en cuenta a los escritores y poetas que dejaron manifies to o cuando menos lo intentaron, los fundamentos ideológicos - en que este movimiento se apoyaba.

Este período 1910-1933 será un período extraordinariamente rico en acontecimientos políticos y sociales que irán a - - transformar profundamente la sociedad alemana y por lo tanto- será un período muy floreciente en lo que se refiere al surgi- miento de artistas, que son los portavoces de estas transformama

ciones de la conciencia y la vida del pueblo alemán. Como estos cambios van a ocurrir violentamente, el contenido temático del arte expresionista es riquísimo. Además debemos tomar en cuenta el estilo personal de cada artista y su propio carácter de originalidad que cada uno de ellos aportó al arte expresionista.

Ante la pregunta hipotética que pudiese surgir acerca de si el Expresionismo es una actitud deformante que siempre se ha encontrado presente en todo el arte alemán, dándole un carácter original germánico a sus obras; o bien el Expresionismo es un movimiento artístico original que surge a principios de siglo en Alemania generando una corriente artística, con características que la podrían definir frente al arte alemán anterior; tenemos pues que desechar la primera suposición y considerar al Expresionismo como el arte de vanguardia que corresponde a la generación alemana que vive la Primera Guerra Mundial y al cual en 1933 los Nacional Socialistas (Nazis) van a exterminar por razones políticas e ideológicas.

El Expresionismo surge propiamente como movimiento a raíz de la fundación del grupo Die Brücke (El Puente) en la ciudad de Dresde, capital del estado de Sajonia; por lo que se refiere a la pintura, esto aconteció en 1905; en literatura por la influencia del futurismo italiano se forma en Berlín un grupo de artistas que se reúnen en torno a la revista Sturm (Tormenta) la cual cumple el papel de aglutinar a los artistas para fundamentar y precisar el movimiento, y como un medio de difundir las nuevas ideas estéticas expresionistas. Otro grupo importante de artistas surgirá en Alemania meridional en Múnich, estos se agrupan en torno de asociaciones de jóvenes artistas y que en 1911 van a constituir el grupo Der Blaue Rei-

ter (El Jinete Azul).

Hemos hablado del hecho que el "espíritu" expresionista-estaba presente en el arte y en la sociedad alemana de principios de siglo, de ahí que paralelamente al surgimiento de estos grupos (hecho que podría hacer pensar que el arte expresionista surge como un acto meramente cultural, llevado a cabo por un grupo de artistas, sin tener contacto estrecho con su realidad social), surgen por toda Alemania artistas que van a sentirse profundamente atraídos por las nuevas ideas artísticas expresionistas.

"El Expresionismo no es asunto de una década, sino de una generación. Es el arte de la Primera Guerra Mundial. Las sombras anticipadas de ésta lo despertaron, sus batallas constituyen un pretexto, y su desenlace constituye la profunda censura previa a su época de esplendor. En sus inicios, el Expresionismo era como un capullo que contenía ya todas las fases de la Revolución Cultural". (1)

Aun tomando en cuenta el propio origen de clase de los artistas alemanes, el Expresionismo no surgió como un arte producto de un pacto meramente intelectual entre estos artistas.- Como ya se dijo, el Expresionismo es ante todo una actitud de la juventud alemana ante un orden de vida; de ahí que este movimiento influya de manera directa en todos o casi todos los artistas que nacieron entre 1880 y 1900. Ningún artista alemán nacido en estos años dejó de alguna manera de sentir su influencia. Este fenómeno se va a manifestar principalmente durante la República de Weimar durante la cual el Expresionismo inunda toda la vida cultural y artística de Alemania.

(1) Muschg, Walter, Op. Cit., pág. 19.

Será el año de 1910 cuando el movimiento expresionista - surge con todas sus características estilísticas ya en proceso de definición, y con una cierta definición teórica, dada ésta, fundamentalmente por los literatos, a los cuales se pliegan - más o menos los demás artistas; será en este período que prece de a la Primera Guerra Mundial en el que se va a definir con - mayor precisión esta corriente.

Sin olvidar el carácter original del arte expresionista- podemos decir que ya estaban latentes, tanto en la "cultura" - alemana como en la tradición popular alemana, ciertos rasgos - que serán tratados por el arte expresionista, de tal forma que podemos afirmar que el arte expresionista además de su carác- - ter revolucionario en cuanto a la forma de tratar la temática- de su tiempo es radicalmente diferente, se nutre y penetra has ta lo más profundo de la cultura alemana y del alma del pueblo alemán.

Cabe aclarar que aquí, el concepto cultura está tomado - en dos acepciones, "cultura" en sentido estricto o sea lo que- tradicionalmente se ha tomado por cultura en los libros o sea- el conocimiento de los intelectuales que generalmente aparece- en los textos de filosofía como características de una época;- y cultura (sin comillas) en sentido amplio o sea como un con- - junto de experiencias e ideas acumuladas y sistematizadas por- un pueblo y a partir de los cuales conduce su actuar en el mun do y realiza su vida cotidiana. Aunque la mayor parte de las - veces en esta cultura popular se den grandes contradicciones - y coexistan elementos científicos junto a ideas religiosas o - sobrenaturales.

En este sentido se puede decir que el Expresionismo esta rá cercano tanto de los intelectuales y la "cultura" alemana -

como del espíritu popular, plasmando éste en las narraciones - y leyendas, algunos de cuyos temas serán tomados por los artistas para tratarlos dentro del estilo propiamente expresionista.

La tradición "cultural" alemana ligada al romanticismo y al neorromanticismo, con sus tintes irracionistas van a sellar el arte expresionista profundamente, estos sentimientos románticos eran elementos que permanecían muy arraigados en la cultura general alemana tanto en los medios intelectuales como en el sentido común del alemán medio.

El irracionismo de Nietzsche, el intuicionismo de Bergson, ejercían a principios de siglo una gran influencia en los medios intelectuales alemanes, influencia que será determinante en el contenido de las obras expresionistas, que más adelante analizaremos con mayor profundidad. Este irracionismo expresaba de alguna manera la crisis por la que atravesaba el pensamiento racional de Europa a principios de siglo. La razón ya no bastaba para explicar la realidad, que cada vez aparecía como más irreconocible y más amenazadora y el hombre como más impotente para cambiarla.

"Muchos influjos ideológicos actúan sobre los artistas expresionistas. Nietzsche en primer lugar: su nihilismo neorromántico, brillante pero confuso, del cual emergen también ásp_{er}os ataques contra los 'valores' de la sociedad burguesa, sug_{er}estiona a los mejores escritores, poetas y artistas de la época, de Thomas Mann a Grosz. También Strindberg y Munch sintieron su fascinación Y recordaremos aquí a Munch y a Strindberg porque ellos también han influido mucho sobre el Expresionismo alemán En aquel entonces se veía en Nietzsche al enemigo de los historiadores prusiano - alemanes, al pensador que

había puesto en ridículo a Bismark y había defendido a los hebreos del antisemitismo del profesor Eugen Dühring, al escritor que polemizaba contra la estúpida presunción de los parvenus de la época Guillermina. Las paradojas de Zaratustra tenían mucha fuerza de persuasión sobre todo por la violencia con la que zarandeaban los conceptos y los lugares comunes de la moral corriente".(1)

De aquí las enormes dosis de mesianismo y fatalismo que aparecen en el arte expresionista, así como la angustia y la desesperación que los artistas sentían ante la propia irracionalidad de la sociedad. Los artistas expresionistas se nutrían de dos fuentes de inspiración, por un lado la trayectoria propiamente irracionalista del arte alemán y del pensamiento alemán en el último medio siglo que les precedió y por otro lado la propia realidad.

Una sociedad que dominada por una casta militar se acerca a pasos agigantados a la guerra y que sin embargo no reacciona, más al contrario parece complaciente en la manipulación de la cual es objeto. Y la propia impotencia en la que los artistas están presos, hacen que el arte expresionista se caracterice por su tortuosidad, sus rasgos exagerados, situaciones contrapuestas brutalmente y los temas tratados a veces con demasiada crudeza o demasiada veracidad.

Incluso en sus formas plásticas, la figura, el color, las expresiones, los temas, la línea, aparecen tratadas con una gran dosis de expresividad y de violencia, profundamente verdaderas y por lo tanto lastimaban a veces.

_____ La problemática a la que se enfrentaban los artistas ale

(1) Micheli, Mario, Op. Cit, pág. 95-96.

No podemos pasar por alto la influencia directa que van a tener artistas, como Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, James Ensor y Edvard Munch; y el grupo de artistas franceses Les Fauves (las fieras) en lo que se refiere a la pintura expresionista, y cuya influencia vamos a tratar un poco más profundamente por separado.

Este panorama que señalaba el desprendimiento de los artistas europeos respecto a su clase social, se manifestó en un inicio como un fenómeno que opera sobre individuos aislados. De aquí que en este breve análisis acerca de la influencia de los artistas extranjeros en el expresionismo alemán, haya necesidad de un estudio individual.

Cuando la crisis social europea se generalice ya no serán posiciones individuales sino de grupos o movimientos artísticos los que haya que analizar.

En el primer caso uno de los primeros artistas que se rebela en contra de su clase y la sociedad europea es Paul Gauguin que partiendo de postulados artísticos que se sustentan en una concepción del mundo que no acepta los valores morales e ideológicos de la cultura europea, rompe con la tradición plástica francesa en lo que se refiere al manejo de las formas y el color.

Esta crisis enunciada anteriormente, así como la influencia que comienza a ejercer el arte de fuera de Europa en este tiempo, permitirán a los artistas una serie de audacias que no sólo se concretan a las necesidades plásticas sino, que entran en el marco de una nueva visión del arte y de la vida. Esta nueva visión lanza a los artistas a una búsqueda de un arte que se sustente sobre otros principios.

Con Gauguin, el arte se sustenta en otra necesidad, la libertad en el tratamiento del color y de las formas queda establecido; el uso de los colores puros se afirma en pos de un mayor efecto emotivo, así como los poetas se permiten el uso de metáforas para aumentar el efecto expresivo, ahora los pintores se permiten el uso del color para marcar con mayor fuerza su necesidad expresiva. Esta nueva actitud respecto a las formas artísticas tiene mucho que ver con la búsqueda fuera del ámbito de la cultura europea de un arte que permita al hombre explorar esferas de la vida y del espíritu humano, que el arte fundamentado en los principios racionalistas no permitía.

Gauguin da este paso de la representación de la realidad exterior, a la representación de la realidad interior del hombre, sirviéndose para esto de una alteración de la representación de la naturaleza, bajo la presión de la necesidad del artista para expresarse.

Esta libertad es la que los artistas expresionistas, toman de Gauguin, va más allá de una simple libertad formal, es la liberación del alma del artista para manifestarse en toda su plenitud.

Otro artista que será importante para el expresionismo alemán es Vincent Van Gogh. Este artista contribuye enormemente a dar el paso hacia la representación de la exaltación del mundo interior del hombre utilizando para ello la representación de la naturaleza, que de esta manera no es sino la visión que el hombre tiene de sí mismo plasmada por medio de una deformación expresiva de las formas naturales.

Con él, el artista queda en posición de poder expresar su mundo interior utilizando para ello la naturaleza, esta es-

una idea sumamente importante para el Expresionismo ya que deja el camino abierto para que a través de su obra el artista se exprese, pero tal y como él es, o sea, que su Yo interior se manifieste.

Aunque las preocupaciones artísticas de Van Gogh iban orientadas en otro sentido, esto es, en el de realizar un arte con un contenido social; al no haber las condiciones objetivas para que así se diera, puesto que la sociedad europea atravesaba por un período de fantasía progresista, todo ese espíritu de reivindicación humana y de desesperación por la situación de injusticia social, fue canalizado por Van Gogh hacia una búsqueda de lo verdaderamente humano, búsqueda que le llevó hacia una exigencia personal excesiva, para hallar en sí mismo la verdad del hombre. Algo que sostuvo el gran amor que sentía por la humanidad.

Sus obras son autoretratos, pero no muestran el aspecto exterior del hombre, sino su mundo interior, todas sus obras de madurez nos dan una visión del carácter del artista en la medida en que éste así se expresa utilizando para ello únicamente como un medio la naturaleza. Es una pintura que podríamos definir como una radiografía que pretende captar el carácter del artista y de los hombres de su tiempo.

Se ha hecho demasiado énfasis en los arranques de pasión y emotividad del artista para tratar de dar una explicación de tipo clínico a la obra de Van Gogh, quizá sea esto porque en su tiempo fines del siglo pasado su caso, era un caso aislado; a medida que la crisis ideológica se agudice y se generalice - estos "casos" se tendrá que buscar la explicación a estas manifestaciones en la situación histórica social de la época. Con Van Gogh se inicia en pintura la búsqueda y la exploración del

"Yo" interior, del universo interior, y la conciencia de que únicamente existe la realidad vivida plenamente por el hombre. Principios que estarán presentes de manera fundamental sobre todo en los artistas de Die Brücke básicamente en Kirchner que sólo aceptaba como real aquello que había sido vivido plenamente por el hombre; rompiendo con esto con la concepción positivista de la existencia objetiva de las leyes y los postulados "científicos" al margen del hombre. Esta idea es quizá la que más trascendencia tuvo en el arte expresionista, mucho más que los logros formales de Van Gogh aunque en última instancia la manera de plasmar la realidad no está desvinculada de lo que se quiere representar. Los trazos gruesos y vigorosos de Van Gogh iban motivados por un estado de ánimo que a su vez era producido por una inquietud, la inquietud que daba la necesidad de plasmar su Yo interior, para buscar un descanso para el alma del artista atormentada por esa necesidad de búsqueda de la verdad.

El Expresionismo es un arte de contenido fundamentalmente, lo que los artistas alemanes verán en el arte de Van Gogh será esa angustia ante la búsqueda de la verdad para el hombre, ese querer estar en lo verdadero en lo real.

A Van Gogh lo conocerán los artistas expresionistas en Dresde y en Munich y un poco más tarde en Berlín, influirá en ellos, como en casi todos los artistas de vanguardia.

El efecto que producirá la obra de Van Gogh en el arte expresionista difícilmente se puede valorar, pero sin duda podemos afirmar que no hubo uno sólo de los artistas alemanes nacidos alrededor de 1880 que no deba algo al artista holandés. De las compras primeras que realizaron los museos alemanes de

arte contemporáneo destacan sobre todo la de artistas como Van Gogh, Gauguin y Cezanne adquiridos en los primeros años de este siglo.

La influencia de James Ensor, artista belga de Ostende - en los expresionistas se centra casi específicamente a los artistas de Dresde (Die Brücke) y fundamentalmente en Nolde. Esta influencia es respecto a la visión trágica de la vida y de las relaciones entre los hombres en esta sociedad; que el sistema capitalista ha cosificado, alejando al hombre de las manifestaciones espontáneas humanas para convertirlo en una especie de monigote que responde a una serie de clichés y repeticiones irreflexivas. "Siempre se quema lo que se adoró... ¡Debemos ser rebeldes a las comuniones! ¡Para ser artista se debe vivir escondido! Todavía cielos duros, cielos desprovistos de bondad y de amor, cielos cerrados a vuestros ojos, cielos pobres, cielos desnudos sin consuelo, cielos sin sonrisa, cielos oficiales, todos los cielos en fin, agravan vuestras penas, pobres despreciados, condenados al surco. Oprimidos bajo risotadas y silvidos malvados, vosotros no podíais creer en la bondad de los hombres, en la clarividencia de los ministros; y los verdugos de las oficinas maltrataban. A veces, os moríais escupiendo contra las estrellas y vuestras exclamaciones de desprecio constelaban el cielo de los pintores de entonces".(1)

Ante esta situación sólo queda el humor y la soledad, - burlarse de todo para demostrar su inconformidad y la sensación de malestar que invade el alma de Ensor. No hay hombres - en sus obras, sólo máscaras y esqueletos, monigotes en posiciones ridículas. Sólo la naturaleza, el mar y el cielo son repre

(1) James, Ensor, (Los escritos de James Ensor), Bruselas, 1921, citado por Micheli, Op. Cit., pág. 31.

sentados tal y como son puesto que no han cambiado, la sociedad en cambio no es auténtica se ha modificado se ha fetichizado, las relaciones entre los hombres ya no están determinadas por un interés puramente humano, sino están sujetas a la dictadura de otros elementos externos y ajenos a él: el dinero, la moral, la ciencia positivista.

Esto es lo que ven los artistas expresionistas en el arte de Ensor quien recibe la visita de varios de ellos. Nolde, en 1911, ve la obra de Ensor "La entrada de Cristo en Bruselas" y sacará muchos elementos temáticos para sus obras y durante la guerra lo visitarán y trabajarán con él Heckel y Pechstein encargados de una unidad sanitaria cerca de Ostende durante la ocupación alemana de Bélgica en 1915. Evidentemente las influencias de Ensor son muchas la técnica del color, la temática, etc., pero es fundamentalmente el espíritu de protesta y denuncia de las relaciones humanas en la sociedad burguesa europea y el humor cínico que manifiesta ante los valores y mitos de esta sociedad lo que impresiona más a los artistas expresionistas, avocados también a una crítica aguda de los valores y mitos de la sociedad burguesa de su tiempo.

Este artista solitario se hallaba espiritualmente más cercano al espíritu artístico de los artistas expresionistas alemanes, quienes no negaban la procedencia de éste y a quien reconocían como un predecesor directo de su arte.

Ensor comenzó a pintar máscaras a partir de los años de 1880 siendo su período más fructífero a fines del siglo pasado.

Ensor es verdaderamente un iniciador de la revolución cultural que habrá de envolver a Europa en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial y que surge del rompimiento del ar

te con los valores que sostenían al arte que le había precedido; de aquí que su obra no sólo influyó en los artistas expresionistas sino en todo el arte europeo de vanguardia y es el antecedente directo del expresionismo flamenco que se desarrollará en Bélgica después de la primera guerra mundial, cuyo representante más significativo lo será Constant Permeke.

Este artista continuará y desarrollará las búsquedas plásticas y el cuestionamiento del orden social que había iniciado Ensor el siglo anterior, aunque a éste dentro de su soledad, en la que vivió la última etapa de su vida, no le interesó crear una escuela, ya que incluso esta alternativa le parecía absurda.

El surgimiento de la sociedad burguesa en los países nórdicos Suecia, Noruega y Dinamarca trajo como consecuencia el surgimiento de una clase media con todas las limitaciones de la burguesía europea a los cuales se les añadía su carácter provincial de ser países pequeños y aislados. Esta combinación hacía que la burguesía nórdica fuese más estrecha y limitada y con una mentalidad burguesa más rígida, lo cual la hacía más moralizante dejando ver las deformaciones de esta ideología con mayor evidencia.

Este desarrollo tardío determinó que no bien se había desarrollado el sistema capitalista en estos países, cuando ya, desde sus propia posición de clase habían surgido artistas e intelectuales que se iban a encargar de cuestionar la nueva vida burguesa.

Ibsen, Strindberg y Munch artistas surgidos de la propia clase se lanzan desde posiciones sumamente individualistas y por ende sumamente angustiantes a cuestionar todo el recién

creado aparato ideológico burgués, con tal fuerza que éste se ve sacudido grandemente y las repercusiones de esta crítica, - se dejarán sentir fuera de sus ámbitos nacionales, consecuentemente en Alemania. Aunque estos tres artistas están íntimamente ligados puesto que guardaban posiciones estéticas similares, y una concepción de la sociedad y del hombre igualmente similares, aquí sólo analizaremos brevemente a Munch que como artista plástico es el que más nos interesa.

La visión de Munch es influenciada grandemente por Ibsen y Nietzsche es una visión muy personalizada del mundo, se sentía él como sobre quien recaía todo el peso de la decadencia moral de su época, atemorizado constantemente por la idea de la muerte y del devenir, estaba en un estado de constante excitación. La naturaleza le atraía y le asustaba a la vez puesto que era a él mismo a quien veía y sentía a través de ella, su mundo interior lleno de temores y sobresalto creados desde su infancia por la austera educación cristiana que había recibido. Su lucha constante es contra la moral burguesa y los valores burgueses, pero esta lucha se desarrolla no fuera, no es una lucha que implique un cuestionamiento político directo, sino que ésta se verifica en su interior. Lucha por superar dentro de sí mismo el miedo a la naturaleza, lucha contra su moral y en contra de los valores estéticos burgueses, aunque esto para Munch adquiere el carácter de una lucha personal que abarca todos los aspectos de la vida cotidiana.

De esta manera Munch renueva la pintura de la Europa septentrional, llega por esta vía de una intuición artística basada en un cuestionamiento personal permanente casi obsesivo a los logros artísticos a que los artistas franceses han llegado

a través de un proceso largo y analítico basado en una gran tradición cultural.

Será en Alemania en donde cause, al igual que Ibsen y Strindberg, mayor impacto, los jóvenes artistas alemanes se sentirán fuertemente atraídos por la obra de Munch y a causa del escándalo que causan sus pinturas en las cuales, al pintar Munch a las masas burguesas noruegas arrastrando todas sus deformaciones, hace que la burguesía alemana se reconozca en esos personajes vacíos, y mande cerrar la galería en que expone; los jóvenes artistas alemanes salen en su defensa y así surge la Secesión de Berlín, posteriormente su obra es exhibida en las principales ciudades de Alemania por lo cual es conocido ampliamente a lo largo y lo ancho del país.

El espíritu que anima las obras de Munch está más cercano de los alemanes, quienes lo sienten y lo toman como suyo y es en Alemania en donde Munch realizará lo más importante de su obra artística. Además tiene un fundamento y raíces en el pensamiento alemán a través de Nietzsche a quien el artista no ruego admira considerablemente.

Los fundamentos de esta rebeldía se hallan en la ruptura que se dió entre la burguesía como clase, que a partir del ascenso de la lucha obrera, da marcha atrás y se vuelca en brazos de un arte y de una ideología conformista y complaciente; los artistas surgidos de esta clase se topan con un mundo de incomprensión y de rechazo, ellos nunca perdonarán a su sociedad, este rechazo inicial y su arte estará cargado de una gran dosis de amargura y resentimiento contra los valores de la propia clase a la que pertenecen y de la cual surgieron.

Esta contradicción interna que se da entre sus valores y

su sensibilidad les provoca un desgarramiento interior y su arte, así, está lleno de grandes angustias y temores, al mismo tiempo que es tremendamente implacable. Este miedo ante la realidad y la naturaleza había de influir grandemente en los artistas expresionistas.

A principios del siglo XX, lo que se había manifestado a nivel individual a fines del siglo pasado, se concreta en grupos o movimientos, la fe en la ciencia positiva se desvanece, la protesta y la crítica de la sociedad se generaliza a medida en que las manifestaciones de la crisis por venir se manifiestan con una mayor fuerza y evidencia.

Ahora no se trata sólo de individuos aislados que podrían analizarse como casos especiales, el rompimiento con el arte anterior y las concepciones que la sustentan se generalizan y así surge el grupo de les Fauves (las fieras). Este grupo que desciende directamente de las búsquedas de Gauguin y Van Gogh surge a la vida pública en 1905 aunque su conformación data de unos años antes, la importancia que va a tener para los expresionistas en la libertad en el tratamiento del color a que da lugar y por otro lado la influencia que tendrá en los medios artísticos franceses lo cual es indudable que influye positivamente para que los artistas expresionistas continúen desarrollando sus nuevos descubrimientos en Alemania.

Los Fauves; Matisse, Derain, Vlaminck, Van Dongen, Dufy y otros, toman de Gauguin la libertad en el tratamiento cromático, la pintura es para ellos un medio a través del cual trataron de expresar sobre la tela todas las pasiones que invaden su ser, la obra se crea sobre la obra misma, se suprime cualquier reflexión previa para dar lugar a la explosión del color

que sólo obedece al temperamento del artista, que así está liberado de los valores artísticos de su época para plasmar su verdadera necesidad interior.

El colorido es estridente y predominan en ellos los colores puros sin mezcla, Los Fauves pintan como viven su vida cotidiana, espontáneamente, sin un ápice de reflexión, de ahí su nombre, son fieras, animales pictóricos que vierten sobre la tela no su razón, producto de una reflexión profunda, sino su instinto. Los instintos son valorados como la manifestación más auténtica del hombre, aquello que no se encuentra contaminado de ideología burguesa. Se pretende el efecto directo del artista sobre la tela para que la obra también transmita un efecto directo sobre el espectador sin que medie la reflexión. La pintura de los fauves es una pintura de acción no de reflexión, que finalmente es una actitud pasiva contemplativa, ellos quieren con su arte invitar a actuar, a vivir la vida, a dejar que la pasión emerja de donde la razón la tiene desplazada.

Naturalmente nadie podría pintar así, si no concibiera el mundo y la vida de la misma manera y aunque no todos los fauves eran fieras, en el sentido de que no todos eran igualmente consecuentes con los principios de estos, cuando menos Vlaminck, que era un anarquista militante, y Derain durante algún tiempo, lo fueron, sobre todo Vlaminck; lector de Kropotkin, de donde probablemente sacaba su concepción de la vida y del papel que debe cumplir el arte al servicio del hombre. Este anarquismo político lo expresaba en sus obras las cuales representaban momentos vividos plenamente en comunicación total con la naturaleza y con los hombres, sin que nada mediara entre el inicio y la conclusión de la obra a excepción de la ins

piración y las emociones del artista, sin reglas fijas, ni cánones artísticos, ni tradición.

El revuelo que armaron en París en el Salón de Otoño de 1905, indudablemente impulsó a los artistas alemanes a continuar su lucha en contra de los cánones impresionistas y de la pintura académica. Incluso los fauves fueron invitados a Alemania a exponer, donde lo hicieron junto a los artistas del grupo Die Brücke y Der blaue Reiter en Munich en 1911 de ahí que, indudablemente, influyeron en los artistas expresionistas.

Esta era la manifestación evidente, la comprobación histórica de que el sistema se estaba conmoviendo, puesto que el arte de vanguardia, negador de los valores ideológicos del sistema, surgía en todas partes. En todos los rincones de Europa los artistas jóvenes, encabezaban la rebelión en contra de los cánones establecidos y como coincidencia, todas las nuevas corrientes pictóricas abandonaron el naturalismo tendiendo cada vez más a una nueva figuración e incluso al abstraccionismo.

En Rusia, en Holanda y en Alemania, se daban los primeros pasos hacia el arte abstracto, por otra parte los movimientos progresistas no se agotaban en las artes plásticas abarcaban también otras disciplinas artísticas como la poesía, la literatura, el teatro que reaccionaban con igual violencia en contra de la tradición naturalista creando nuevas formas de expresión y nuevos lenguajes literarios.

Todo esto, indudablemente, contribuyó a que los artistas expresionistas llevaran sus búsquedas y su rebeldía hasta sus últimas consecuencias, ya que el arte moderno no era una moda sino encerraba una revolución cultural y se hallaba aún en la vida cotidiana y en las manifestaciones políticas más radicales.

Un último aspecto que hay que tratar es el hecho de que el Expresionismo no sólo se manifestó en la pintura, ni esta disciplina artística fué por sí sólo la más importante, sino que el Expresionismo tuvo tanto o más importancia dentro de la poesía y la literatura de principios de siglos.

Esto, además de confirmar que el Expresionismo era un movimiento cultural de gran envergadura, nos obliga hacer un brevísimos análisis de este movimiento literario, y la importancia e influencia que tuvo para la cultura expresionista de su tiempo.

El principal centro de difusión de la literatura y poesía expresionista fué Berlín y concretamente la Revista "Der Sturm" (La Tormenta) dirigida por Herwarth Walden, que fundada en 1910 por influencia de los movimientos de vanguardia europeos futurismo y cubismo, se propuso como un objetivo fundamental la difusión y precisión del arte de vanguardia alemán, denominado por el propio Walden, Expresionismo.

En la revista, que alcanzó una enorme difusión e influencia, escribieron los más renombrados artistas alemanes de vanguardia, así como otros artistas de Europa; se trataba de delimitar el verdadero arte de vanguardia, que era considerado como revolucionario, del falso; además la revista servía para aglutinar y sentar los fundamentos teóricos de los artistas expresionistas, se atrevió incluso a caracterizarlos como verdaderos y falsos expresionistas.

Con el desarrollo del movimiento, paralelamente creció la influencia de la revista y el prestigio personal de Walden, quien además creó un periódico encargado de difundir noticias sobre el movimiento expresionista y también se creó una Gale-

ría para que expusieran los pintores expresionistas, el propio Walden se convirtió en marchante de arte y se encargó de las relaciones públicas de algunos artistas.

Fué importante esta revista en la medida que aglutinó a los diversos artistas alemanes que en esta forma tuvieron un órgano de difusión que al mismo tiempo servía como plataforma de discusión para ir precisando la marcha y el desarrollo del propio movimiento. Además Berlín, con su vida cosmopolita, sirvió de marco extraordinario para el posterior desarrollo de los artistas expresionistas. Bastaba asomar a la ventana de su casa para que los artistas tuviesen una gran cantidad de elementos temáticos que llevar a sus obras.

Los movimientos obreros, la aglomeración urbano, los barrios proletarios, el espectáculo de los desempleados, las filas de los desocupados en las Instituciones de beneficencia pública, el desfile de las prostitutas, los barrios burgueses, los cafés de los intelectuales, los cabarets (máximos organismos de difusión del arte moderno), la agitación y el vertiginoso ritmo de vida la urbe, los dramas sociales característicos de las sociedades capitalistas, el alcoholismo, la violencia, la pobreza, la pobreza espiritual, la soledad, la incomunicación, agresiones conjugadas y contrastando con un moralismo absurdo. En fin Berlín representaba un crisol de motivaciones para cualquier hombre sensible, un interminable desfile de temas que deberían ser llevados al arte expresionista como un testimonio histórico, el más objetivo testimonio histórico de una época. La disolución de las anteriores relaciones sociales y el surgimiento de la sociedad burguesa en la etapa del capitalismo desarrollado.

CAPITULO II

EL EXPRESIONISMO

Ya hemos hablado, en el capítulo anterior, que la situación europea a principios de siglo era tal, que había un contraste entre los enunciados teóricos positivistas que exaltaban el progreso y la esperanza en la ciencia como el antídoto contra toda la crisis que por entonces parecía surgir; y por otro lado, la misma realidad, la cual aparecía en toda su irracionalidad.

En este ambiente surge el arte expresionista como la búsqueda de una nueva expresión que venga a substituir al lenguaje pragmático que no expresa la realidad. El Expresionismo va a surgir como una reacción contra el positivismo y el orden que este pretende instaurar y en contra del impresionismo que como arte no logra captar la esencia de las cosas y se conforma con una descripción superficial y momentánea de la realidad. El impresionismo que desde el punto de vista de los artistas expresionistas no busca problematizar con la realidad y es demasiado complaciente con ella.

"Lo que en el fondo molestaba a los expresionistas era aún más que su cientificismo positivista, aquel tono de felicidad, de hedonismo sensible, de ligereza, propio de algunos impresionistas y, más todavía de muchos de sus vulgarizadores fuera de Francia. En realidad, en esa 'felicidad' que ignoraba los problemas que se agitaban bajo la calma aparente del conjunto social se manifestaba, en último análisis, el proceso que llevaba al impresionismo a desprenderse progresivamente de su matriz realista y a adherirse de una manera progresiva y lenta a la substancia de la ilusión positivista".(1)

(1) Micheli, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX... pág. 72.

El terreno en que surge, ha sido abonado por algunos artistas como Wedekin, Henrich Mann, Ibsen, Rimbaud, Strindberg, que ya han iniciado el cuestionamiento de la sociedad desde muy diversos puntos de vista; ellos, habían hecho un llamado de atención acerca de la situación del hombre en el mundo y sobre las alternativas que les depara la sociedad burguesa.

"Filósofos, escritores y artistas ya sentían en la sensibilidad de su alma el eco de los primeros derrumbes subterráneos que anunciaban la enorme catástrofe. Todos ellos de Nietzsche a Wedekin, tendían a demostrar la falsedad del espejismo positivista, tratando de romper su envoltura para poner al descubierto las artimañas maléficas que se agitaban detrás de ella. Su polémica era unilateral pero no dejaba de ser eficaz al arrancar la fachada de respetabilidad filistea y desenmascarar los vicios y miserias morales.

"El Expresionismo nace sobre esta base de protesta y es, o quiere ser lo opuesto al positivismo".(1)

Los llamados de atención para abrir los ojos ponen en guardia a los artistas jóvenes sobre el peligro que se cierne sobre Europa.

Los temas del Expresionismo fueron múltiples, entre ellos pueden destacarse la angustiada percepción de la catástrofe que años después se abatiría sobre Europa; y, como contraste, una ilusionada y mística esperanza de una total renovación de la humanidad purificada por las guerras.

El artista expresionista interiorizaba la problemática de su época y del mundo, y bajo esta tremenda presión, creaba.

(1) Micheli, Ibidem. pág. 70.

Esta actitud no era nueva entre los artistas europeos de vanguardia desde la época de Van Gogh, sin embargo, esta actitud entre los artistas expresionistas, era llevada hasta el límite.

Se sentían ellos como los ungidos, en quienes recaía el peso de la decadencia moral de su época, en ellos se mostraban todas las deformaciones de su tiempo; y si no sucedía así, el artista expresionista buscaba que así fuera.

Y también en él, se encontraba el futuro, o sea, la salvación de la humanidad, el hombre nuevo. De todo ese sufrimiento iba a surgir la esperanza de un mundo perfecto que permitiera el desarrollo pleno del hombre.

El expresionista, a menudo apocalíptico, nihilista y visionario, recoge en sus imágenes extrañas, cónicas y grotescas, la ruina de la vieja sociedad alemana ligada a las aspiraciones de la casta militaristas prusiana, y de la sociedad autoritaria guillermina.

Pero el Expresionismo, también profundamente influido de un mesianismo visionario del futuro, predicará en forma de contemplación doliente, la regeneración por obra de la juventud, de la humanidad en decadencia. Los jóvenes son quienes han de edificar sobre las ruinas de sus antecesores una nueva sociedad más hermosa.

En términos generales se puede decir que el Expresionismo es una protesta por la realidad que les tocó vivir, y esta protesta lleva a una negación de la misma realidad. La forma en que ésta será negada por los expresionistas se va a significar por toda una serie de actitudes que llevan a los expresionistas a sostener concepciones estéticas que están fuera de --

los valores tradicionales, y no sólo esto, sino que los van a conducir a posiciones antagónicas llevadas incluso a posiciones límite.

"Nosotros ya no vivimos, hemos vivido. Ya no tenemos libertad, ya no sabemos decidirnos; el hombre está privado del alma, la naturaleza está privada del hombre nunca ha habido una época tan desorientada por la desesperación, por el horror a la muerte. Nunca silencio tan sepulcral ha reinado sobre el mundo. Nunca el hombre ha sido tan pequeño. Nunca ha sido más inquieto. Nunca la dicha ha estado más ausente y la libertad más muerta. Y he aquí que grita la desesperación; el hombre pide gritando su alma, un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo, también el arte grita en las tinieblas, pide socorro, invoca el espíritu, es el Expresionismo". Así habla Bahr, a fines de 1914 en el primer balance que se hace de este arte. (1)

Los alcances del movimiento expresionista hay que buscarlos no sólo en el terreno artístico, era un movimiento mucho más enraizado en la vida misma, la búsqueda de nuevos valores para afianzar la fe de los que ya no creen.

Ante la situación política y social que imperaba en Europa, la juventud estaba esperanzada en el advenimiento revolucionario, algo que viniese a cambiar aquello que los anteriores movimientos políticos habían dejado intacto, o sea la moral y las actitudes frente a la vida; de ahí que su radicalismo alcanzaba niveles que lo acercaban casi a posiciones nihilistas y por lo tanto, a la inactividad real.

Su movimiento, su revolución, trascendía lo político, lo

(1) Bahr, El Expresionismo, Citado por Micheli, Op. Cit., pág. 72.

que ellos consideraban unilateral; su revolución era la rebelión total y la negación sin jerarquías de todo un orden, que iba desde la manera de crear versos, y la refutación sistemática de los principios positivistas, hasta una acción política.

El motivo dominante de la revolución expresionista, será la refutación programática de la tradición, así como la voluntad que tuvieron, sus más destacados representantes, de ser los iniciadores de un mundo radicalmente nuevo, basado también en un arte nuevo.

Podemos decir, que el Expresionismo es un amplio movimiento que difícilmente puede encerrarse en una definición o deslindarse con la forma en que se manifiesta.

Las formas en que el Expresionismo se manifiesta son bastante numerosas y diversas, aunque se pueden agrupar por grandes líneas. La única manera de llegar a comprenderlas es partiendo de sus contenidos; los cuales por otro lado; también están lejos de ser únicos. La única manera de comprender el Expresionismo como corriente es por su unidad temática.

Un elemento principal radica en desencadenar contra la vulgaridad del filisteísmo burgués guillermiano las potencias liberadoras de la naturaleza, de la libertad del instinto intolerante, de las inhibiciones de una falsa moral. A las convenciones, a las normas de respetabilidad, a la mentira de la vida burguesa, oponer la sinceridad de las pasiones y la violencia de los impulsos primitivos.

En torno a este primer elemento podemos situar casi sin excepción, a todos los pintores del movimiento de Dresde, Die Brücke (El Puente) que tanto en su manera de concebir el arte,

como en su manera de actuar, pretendían negar la realidad, (que para ellos parecía como una gran mentira, la gran atadura para el hombre), exhaltando lo real; o sea, los impulsos primigenios, espontáneos, irreflexivos, verdaderos, aquellos que surgen de emociones profundas, de pasiones que para ellos eran la esencia del hombre cuando éste mostraba su verdadera faz.

Más tarde o más temprano, con mayor intensidad este elemento aparece en muchos otros artistas expresionistas como Barlach, Wedekin, Benn, Kokoschka.

"De la puntiaguda cabeza del burgués cae la chistera
 en todos los aires resuenan los gritos
 Los techadores caen y se parten en dos
 Y en las costas - leemos - sobre la marea
 La tormenta ha llegado, los mares saltan airados
 a tierra, para aplastar gruesos diques
 Casi toda la gente sufre de resfriados
 De los puentes caen ferrocarriles" (1)

Un segundo elemento, es el que subraya la exigencia de sustraerse a la vulgaridad, a la dureza de la sociedad civil, refugiándose en el "reino enajenable del espíritu".

Esta idea o principio aparece con enorme fuerza en los artistas alemanes inmediatos a la Primera Guerra Mundial, es una necesidad, un refugio en donde poder abstraerse de una realidad tan dura. El grupo Der Blaue Reiter de Munich va a ser bastante representativo de esta actitud. Aunque también otros artistas se adhirieron a ella, o más bien, buscaban esa misma resolución para su problemática; estaban Trakl, Jahn, Else Lasker - Shuller, Schönberg entre otros.

(1) Jakob Van Hoddis, Citado por Muschg, Op. Cit., pág. 83.

Fantásticamente estremecen el corazón
 del torrente oscuros espíritus
 ¡Tinieblas
 que invaden los precipicios!
 Blancas voces
 extraviadas por siniestros atrios
 destrozadas terrazas
 inmenso rencor de los padres, el lamento
 de las madres
 el áureo grito de guerra del muchacho
 y el gemido
 del no-nacido desde ciegos ojos
 ¡Ay, dolor, llameante intuición
 del alma grande! (1)

Un tercer elemento es, al contrario, la oposición activa en sentido crítico polémico, con objetivos específicos, inclusive políticos; ejemplo Henrich Mann con su novela El Súbdito, escribió la sátira más dura y amarga de la época de Guillermo II, una crítica sin términos medios, en la que se toman como blanco al ejército, las asociaciones políticas, las organizaciones económicas, la burocracia, la iglesia, las corporaciones estudiantiles; en suma, toda la vida y la sociedad de la época; su estilo es cortante y eficaz, en poner lo grotesco y la caricatura en servicio de una mayor evidencia acusadora. Este elemento va a ser el dominante ante la catástrofe que abre los ojos a aquellos que no querían mirar la realidad.

(1) Georg Trakl (la tormenta), Citado por Falk, Walter, Impresionismo y Expresionismo, Madrid, Ediciones Guadarrama, -- 1963, 628 p., pág. 480.

"Os lo pedimos expresamente, ¡no acepteis!
 como cosa natural lo que siempre sucede
 Pues a nada se le llame natural
 en tal época de sangrientos trastornos
 desórdenes ordenados, arbitrariedad planificada
 humanidad inhumana, para que nada
 sea considerado inalterable"(1)

El problema no es tan simple. Los tres elementos que hemos enunciado, separándolos de modo esquemático no son originales; y no se encuentran en estado puro en los distintos artistas. Además, se debe añadir que casi siempre, con mayor o menor intervención de uno o de otro, los mismos elementos se encuentran mezclados en el interior de un mismo grupo, o también de un mismo artista.

Existen también, dentro del contenido temático del arte-expresionista, una serie de ideas que persisten y se repiten - tales como el mesianismo, el culto a lo horrendo, el culto a la naturaleza.

Estas ideas que casi obsesivamente aparecen en el arte-expresionista sólo nos pueden indicar hasta qué grado se había dado el rompimiento de estos artistas con el arte anterior y sus valores.

El culto a la naturaleza era un culto a lo que de misterioso tiene ella, o sea, a lo que entraña de inquietante para el espíritu racionalista; y tiene mucho que ver el subconsciente. Este temor instintivo a estar frente a la naturaleza, en última instancia era esa inquietud a estar solo consigo mismo.

(1) Bertolt Brecht, (la brevedad), Citado por Muschg, Op. Cit., pág. 334.

Tema que aparecía por ejemplo en El Zaratustra de Nietzsche.

El culto a lo horrendo era un intento por incorporar al reino del hombre un aspecto desechado tradicionalmente por el arte, lo feo. Pretendían comprender al hombre en su integridad como totalidad interior y exterior, en sus manifestaciones más puras y en sus aberraciones.

Ese era el hombre que ellos concebían, un hombre integral, el que había que crear aquello que incluso las revoluciones más violentas no habían reivindicado; de ahí que el arte expresionista estuviera bastante imbuído de mesianismo y esperanza por el hombre nuevo.

"Otro ideal obtuvo el eco todavía más amplio y alcanzó durante el período de la guerra una exaltación tal, que muchos llegaron a identificarlo con el Expresionismo. Sus heraldos no hablan de la lucha de clases, ni de la dictadura del proletariado, sino del nacimiento del hombre nuevo, de alzamiento, transformación, encarnación y resurrección; todo ello con un sentido vagamente religioso o claramente cristiano.

El mensaje del hombre nuevo no estaba dirigido a movilizar las energías del cerebro, sino las fuerzas del corazón. -- Era la fe de que en las catástrofes de aquella guerra habría de nacer el hombre del futuro, a fin de que los horrores del presente no pudiesen repetirse jamás. Con él se quería liberar a la sociedad de su esclavitud espiritual, para habitar el mundo del mañana".(1)

A todo esto, se unió el segundo efecto de Nietzsche, el de su crítica de la civilización europea, de su lucha contra -

(1) Muschg Op. Cit. pág. 30 - 31

el cristianismo y el romanticismo, de su sospecha dirigida contra el intelecto, de su santificación de la vida con los conceptos de raza y sangre. De ahí surgió el culto neopagano de la naturaleza que se practicaba y que predicaba la renuncia a la tradición cristiana, la divinización del cuerpo y la aceptación del amor libre.

"El paganismo expresionista es diferente en cada artista, pero Döblin, Jahn, Däubler, Loerke y Brecht coinciden en creer en una divinidad de todo acontecer físico, garantizada por la Naturaleza. Niegan la belleza tradicional desde la visión monista de la unidad de la vida y la muerte, creación y descomposición.

De entrada lo bello también es para ellos lo horrible; lo celebran en cantos pánicos, en dramas profundamente oscuros y de brutal sensualidad. Incluso admiten la armonía del mundo de los abismos, de la perversidad, del crimen, de la destrucción y de la enfermedad mental. Devuelven al hombre la perdida seguridad como criatura, o bien ponen al descubierto su rebajamiento frente a la perfección del animal. Su vitalismo puede ser religioso o nihilista, dionisiaco o cínico: puede tornarse hacia lo místico como en Barlach, o bien hacia lo político como en Brecht". (1)

La temática sobre la sexualidad fue tratada de varias maneras por los expresionistas desde Kirchner hasta Grosz; sin embargo, en términos generales, siempre fue esgrimida como una arma, como una crítica en contra de la falsedad y el puritanismo de la sociedad burguesa. Poco se trató de una manera seria y analítica, siempre desde un punto de vista unilateral, nega

(1) Walter Muschg Op. Cit. pág. 47.

tivo. De ahí que la prostituta y la prostitución sea un tema - que aparecerá reiteradamente en el arte expresionista, ya sea, como un personaje ciudadano, o como un personaje contemporáneo - que es imprescindible en el paisaje de la soledad del hombre - actual; o en aspectos más profundos que pretendían una enseñanza sobre la moral; o bien, sobre la pasión que encarna un personaje como éste. Así pues, lo demoníaco del sexo está encarnado en la prostituta, la cual, es estilizada en forma blasfema - contra la moral y la mojigatería oficiales. Numerosas obras de los artistas expresionistas ensalzan el amor de las prostitutas.

En la famosa conferencia que impartió Kasimir Edschmid - en 1917 acerca de la poesía expresionista, se expresaba sobre este tema de la siguiente manera: "Una prostituta ya no se retrata arreglada y maquillada como lo requiere su oficio; aparecerá sin perfumes, sin maquillaje, sin cartera, sin pierna que se balancea; pero la naturaleza de su carácter deberá aparecer tan viva en lo lineal de la forma que aparezca como saturada - de los vicios, pasiones, bajezas y tragedias de los que están hechos su corazón y su oficio. No tiene importancia conocerla - en su existencia diaria; el sombrero, el andar, los labios, - son detalles en los cuales no se agota la esencia de su carácter".(1)

La rebelión de los expresionistas los llevaba a concebir otros valores en los cuales querían marcar en una manera radical no sólo una nueva visión del arte, sino una nueva forma de concebir la realidad, una nueva sensibilidad; tomando a ésta - como una nueva bandera, se cantaron himnos, se gritaron mani--

(1) Citado por Mario Micheli Op. Cit. Pág. 92

fiestos, se hicieron programas. Pero a medida que avanzaron - los años de guerra y se iba disipando la embriaguez por la victoria, estos profetas se reunieron en el frente de la ideología pacifista. La impotencia del espíritu quedó al descubierto, y la causa de la humanidad parecía perdida.

La visión se tornó cada vez más trágica, más tormentosa - a medida que la realidad de la guerra superaba hasta los más - negros presentimientos de los artistas expresionistas. De tal - forma que empezó a cobrar una fuerza inusitada el culto por lo horrendo, que no era sino la respuesta de la desesperación y - la impotencia que envolvía el alma de los artistas expresionistas. Sobre este punto Walter Muschg hace una caracterización: - Este odio hacia la belleza clásica, idea dominante de la cultura occidental desde el Renacimiento, se convirtió, al igual - que la protesta social, en rasgo fundamental y tema principal - del arte moderno.

El joven Kokoschka, el artista de Der Sturm (La Tormenta), giraba en torno a lo feo y pintaba la putrefacción, y - - George Grosz rompió con el tabú de la belleza por medio de sus grotescas caricaturas de crítica social. El artista Franz Marc del grupo Der Blaue Reiter, escribió "¡Basta de Platón! ¿Porqué la gente ha de buscar siempre la salvación y el bien detrás del presente? Siempre caminan con muletas, con los tiempos pasados; no son hombres creadores. En la actualidad, mi - idea central es la idea de realizar el proyecto de un mundo - nuevo" (1).

Para ellos se vuelve realidad el presentimiento de que - lo bello es el principio de lo feo. Un aliento de putrefacción

(1) Muschg Op. Cit. pág. 38

comienza a desprenderse de su arte expresivo. Lo feo y su exageración máxima, lo repugnante, son expuestos como la verdad, ante la cual pierde color todo lo bello. La belleza aparece como la mentira; mientras que la dolorosa deformación se presenta como imagen auténtica de la caótica absurdidad de la existencia.

Su papel como artista, es incorporar esa fracción del mundo y del hombre a la concepción de la gente, reincorporar lo horrendo que tomó el lugar que le corresponde como parte de la realidad, ahora que la guerra se ha encargado de envolver todo. De esta manera se protesta contra la mentira y se pretende dar al hombre una mayor riqueza al enfrentarlo con una parte de sí mismo, ocultada maliciosamente durante siglos por el arte.

"También Kirchner, Nolde, Barlach y Lehbruck son antipodas de la belleza del arte académico, tanto para ellos como para Rouault, lo decisivo es la vehemencia de lo feo, con lo que queda plasmada la pobreza metafísica del hombre. Los más activos rechazan la belleza tradicional como prejuicio de clase, y la condenan por su falsa armonización de la realidad social" - (1)

Otro tema que será básico del arte expresionista es la visión apocalíptica de las ciudades. El proceso acelerado de industrialización que se da en Alemania, y que convierte la verde campiña en grises aglomeraciones urbanas, deja en los artistas una huella imborrable. Este proceso que en Inglaterra y Francia, se había dado en forma paulatina, en Alemania acontece de forma explosiva y en el transcurso de unos años los alemanes pasan de ser campesinos a constituir grandes masas urba-

(1) Muschg, Walter, Ibidem, pág. 39.

nas anónimas.

De aquí que los personajes de las obras expresionistas - aparezcan con rasgos apenas delineados y en forma de seres autómatas, anónimos, que se mueven como dirigidos por una voluntad superior que maneja hilos invisibles, que fatalmente conducen a los hombres.

• Esta imagen del hombre caricaturizado, rígido, plano, -- sin personalidad definida claramente, anónimo, como sujeto a un destino que lo conduce, mecanizado, sin voluntad, etc, aparece fundamentalmente en pintura y en los dramas expresionistas.

Como se describe a los personajes en los dramas, casi nunca se sitúan claramente y aparecen como repetidores de diálogos irreflexivos, parece que las circunstancias que viven los dominan totalmente y no son dueños de su destino. (Por ejemplo, el drama "Gas" de Kaiser).

En pintura unos cuantos rasgos, los menos posibles, bastan para representar la figura humana abstrayendo lo más importante, la circunstancia en que temporalmente se halla el personaje. Esto es producto del propio anonimato en el cual se encuentran los personajes en las ciudades; la despersonalización y la manipulación ideológica que los va convirtiendo en autómatas.

Esta visión de las grandes urbes es presentada por los artistas expresionistas de muchas formas, ya sea representándola como un monstruo, el de las mil cabezas, el que devora al hombre; o en forma de unas grandes fauces abiertas que se dibujan en el horizonte, con edificios negruscos y chimeneas que se yerguen hacia el cielo, lo cual sería su aspecto físico; o como un gran caos, un remolino ante el cual hay que buscar re-

fugio en las formas permanentes como la línea geométrica; o bien como la soledad del personaje ciudadano, la soledad, la expresión más humana de las ciudades, o más bien, en lo que se traduce la vida en las ciudades. Un ejemplo de esta actitud, lo representa la obra dramática de Brecht, "En el laberinto de las ciudades".

La vida vertiginosa de las urbes, así como la vida anónima por la incomunicación lleva al hombre a una interiorización de sus sentimientos; es capaz de transformar al hombre en un ser esquemático, apenas diferenciado de los demás. La propia vida citadina convierte a sus habitantes en seres caricaturizadados, maltratados y casi convertidos en marionetas mecánicas.

El lenguaje va a ser brutal, incluso en las novelas expresionistas se utilizará la jerga de las grandes ciudades, expresiones propias del bajo mundo berlinés y los temas más sórdidos serán tratados con una intención directa, tan duros como la vida misma en esta etapa de la historia de Alemania.

También en esta visión de las urbes y de la vida se ve el culto a lo horrendo, característico de la nueva forma expresionista. Ya no se puede seguir rindiendo culto a la belleza en un mundo en que ésta se halla desterrada.

¡Oh grandes ciudades
 hechas de piedra
 en la llanura!
 Tan mudo sigue
 el desarraigado
 con oscura frente al viento
 a deshojados árboles en la colina
 ¡Oh ríos que resplandecéis tan lejos!

Poderosamente acongoja
 el escalofriante crepúsculo
 entre nubes de tormenta.
 ¡Oh pueblos moribundos!
 Pálidas olas
 que se estrellan en la playa de la noche
 estrellas que caen".(1)

Otro tema que caracteriza al Expresionismo es la rebelión y protesta de los hijos respecto a los padres, lo mismo que los dramaturgos, los poetas y pintores, veneran la imagen de la juventud como la esperanza de transformar al mundo. La juventud con su conciencia limpia y su vitalidad, será la imagen del hombre nuevo, lo mejor que de él existe. El padre no representa sólo la figura familiar, él es el representante del régimen social, el defensor del orden; en él se sintetiza todo lo que oprime, todo lo viejo, la autoridad, el orden establecido de las cosas, la represión, las fuerzas negativas del hombre que están latentes. Frente al impulso vital de la juventud (los hijos), está el orden "racional" el sustento de la sociedad.

El hijo es el nuevo hombre, el que va a redimir a la humanidad en su conjunto, el que va a barrer con lo negativo de la sociedad. Es el hijo al mismo tiempo la víctima; para los expresionistas, el conflicto básico en la sociedad no se daba entre las clases sociales, sino era un conflicto generacional entre los padres, representantes del viejo orden; y los hijos, anunciadores de un mundo luminoso, de un nuevo hombre.

La revolución tendrá que ser más profunda que un simple-

(1) George Trakl, Citado por Muschg, Op. Cit. pág. 104

cambio social, será una revolución más radical puesto que se trata de una nueva idea de la vida, una forma diferente de vivir, donde lo viejo está relacionado con la guerra, el militarismo, la represión, etc. tiene que ser barrido totalmente. El hombre nuevo, no tendrá nada que ver con el viejo hombre.

Sería una inmensa mentira expresar belleza en donde no la hay. Los expresionistas buscaron, buscaron todas las posibilidades de brindar belleza, de hecho la búsqueda de lo bello es lo que los impulsa a crear; por esto el arte expresionista es feo. Es necesario hacer reaccionar a la gente, sacudirla para que ella lo rechace y busque una nueva belleza.

Su arte, terriblemente atormentador y desenmascarador, quiere salvar al hombre; podría liberarlo, si éste admitiese dicha fantasía, no considerándola como mera metáfora, como mera fantasía, sino como la realidad y la verdad misma de su vida.

Nadie amaba lo bello como ellos, amaban la naturaleza como sinónimo de lo vital y de lo verdadero; sin embargo, es necesario plasmar la realidad como se está viviendo, tal cual, hay que desnudarla, hay que mostrarla a todos, en sus aspectos más terribles, la gente tiene que empezar a negarla. Hay que mirar más allá del simple ver, hay que profundizar la realidad, quitar las máscaras en las que esta realidad se envuelve y agazapa.

La crítica de esta sociedad automatizada y falta de libertad, no sólo se hace desde un punto de vista social y político, sino también como un desenmascaramiento de la autoalienación del hombre. Ya no ofrecen una crítica de la sociedad, sino una crítica del mundo.

Ya no se puede brindar felicidad. Alemania es el país -

del ocaso de la naturaleza, ahora el arte exige más del artista, le exige que se comprometa con la vida, que viva su arte.- Esto lleva a muchos artistas a la evasión, junto a la preocupación de plasmar lo que de verdadero existe en la realidad, surge también la necesidad de brindar una alternativa, una esperanza, aunque esta esperanza esté en el futuro, en el arte, en el espíritu, en el Mesías, en el proletariado o en la juventud. Pero en todos los casos esta esperanza habla de otros hombres, otros tiempos, o sea, la esperanza trasciende la propia realidad, se encuentra en otra dimensión más allá de su tiempo.

De esta contradicción surge la evasión, hay que buscar - más allá de nuestra realidad la esperanza, esta esperanza que trasciende al hombre, le dará una dosis de misticismo bastante grande al arte expresionista, es casi una nueva religión, el culto al hombre nuevo, a la vida nueva, de la que la realidad es sólo una anunciación.

¿Dónde hay que buscar a este hombre nuevo? en el culto a los impulsos emotivos y profundos, en el culto a la naturaleza, en el culto a la juventud y al espíritu infantil, en el culto al espíritu artístico, a una nueva religiosidad frente a la crisis espiritual del mundo moderno, una nueva fe frente a un mundo en donde creer es tan difícil.

El Expresionismo no deja pues de manifestar el rompimiento entre el arte y la sociedad, a pesar de que estuvo mucho más arraigado en la sociedad que otras artes de vanguardia, sin embargo la evasión estaba presente, había pues que abstraerse de la realidad tan dura. Paul Klee, Franz Marc, Georg Trakl, Else Lasker - Schüler, Alfred Döblin, Ludwid Kirchner, Wassily Kandinsky, Ernest Barlach, August Macke, Emil Nolde, -

Georg Kaiser, Hans Jenny Jahn, Oskar Kokoschka y otros.

Cada uno de ellos crea su propio mundo, un mundo a donde la dureza de la realidad no puede penetrar.

"La belleza es un nombre convertido en fetiche, que designa el secreto del arte. Lo único eternamente válido es el secreto, no el nombre. También el arte expresionista tuvo que crear belleza para poder ser arte. Dejando atrás la fachada de clasicismo platónico de dicha idea, se remontó a sus orígenes y descubrió la belleza distinta de países extraños y siglos remotos. En tales expediciones nació la belleza del arte moderno, que separada del ya histórico canon clásico, asimiló de nuevo la profundidad original de la vida, su brillantez y sus indisolubles desarmonías, la felicidad y los gritos mortales de la humanidad". (1)

(1) Muschg, Walter, Op. Cit., pág. 45.

CAPITULO III

DIE BRUCKE

El primer grupo de pintores expresionistas, admiradores de Edvard Munch, Gauguin, Van Gogh, el arte negro y oceánico y las xilografías góticas, fué fundado en Dresde en 1905, con el nombre de Die Brücke (El Puente), y en breve ejerció gran influencia en muchos puntos de Alemania. En el año de su fundación pertenecieron a él Franz Bleyl, E. L. Kirchner, E. Erich-Heckel, K. Karl Schmidt - Rottluff; en 1906 se incorporaron - Emil Nolde, M. Max Pechstein, el suizo Cuno Amiet y el filandés Axel Gallen. En 1910, Otto Mueller.

Antes de pasar a analizar propiamente al grupo, es necesario recordar ciertas características históricas para comprender el porque de Dresde como ciudad en donde se va a generar esta corriente artística. Esta ciudad, capital del reino de Sajonia, uno de los estados que formaban el Reich alemán, había tenido una intensa vida cultural antes de la unificación alemana.

Poseía un museo que las casas importantes de Sajonia se habían preocupado por enriquecer con obras de los principales artistas europeos y se puede decir que existía una cultura nacional sajona y una gran tradición artística en sus habitantes; lo cual, concuerda con un desarrollo de un lenguaje plástico, el cual, no les era desconocido a los artistas sajones, aún tratándose de las corrientes más modernas.

Cualquiera que fuesen los síntomas nacionalistas en otros aspectos de la vida alemana en aquellos años anteriores a la Primera Guerra Mundial, en el aspecto artístico existía una notable disposición a mirar hacia afuera, esencialmente ha

cia Francia.

Durante varios años las obras de los innovadores franceses fueron incorporándose a las colecciones privadas y públicas expuestas innumerables veces por sociedades artísticas y adquiridas por los marchantes más activos. Así, la Galería Nacional de Berlín obtuvo su primer Cezanne en 1897.

Los que llevaron el arte francés a Alemania fueron ante todo el pintor Max Liebermann, el conde Harry Kessler de Weimar, el coleccionista Osthaus de Hagen. Estaban también los marchantes como Arnold y Richter de Dresde y Paul Cassirer de Berlín. (Llevaron obras de Van Gogh, Matisse, Meunier, Degas, Picasso, Daumier, Manet).

Por lo que respecta a Munch después del escándalo y el cierre de su sala en Berlín, en noviembre de 1892 condujo a una exposición personal suya independiente en enero de 1893, después de la cual sus pinturas peregrinaron por Düsseldorf, Colonia, Braslav, Dresde y Munich.

Munch era además el modelo de pintor moderno que estaba más a la mano de los artistas de Dresde ya que la familia Esche, protectora y patrocinadora de Munch en Alemania, eran industriales de la ciudad de Chemnitz de la cual eran originarios algunos de los miembros de Die Brücke y estaban en contacto permanente con ella.

Existía además una academia de pintura donde eran discutidas las principales corrientes artísticas del arte europeo. Dresde tuvo exposiciones de Van Gogh aún antes que Berlín; los artistas sajones visitaban París y Viena y entraban en comunicación con los principales artistas de estas ciudades, llevándolos a Alemania.

Varios de los principales marchantes de arte eran originarios de Dresde o Chemnitz (ciudad vecina), de ahí que los impresionistas y otros pintores de vanguardia eran conocidos en estas ciudades.

"Entre los artistas protoexpresionistas que influyen en el arte alemán esta Eugene Laermans de origen belga, artista sordo y casi ciego; así, su obra característica "La tribu errante", que se presentó en el Dresden Grosse Kunstaussstellung de 1904, trata de un tema común a Daumier, Goya, Meunier y está expresado en un estilo a mitad de camino entre los comedores de patatas de Van Gogh, y el expresionismo flamenco. Ahora está casi olvidado, aunque fué un artista mucho más claramente moderno que los artistas contemporáneos suyos"(1)

Aunque no hay una certeza, es muy probable que este artista haya sido visto por los jóvenes estudiantes de arquitectura que después formarían el grupo Die Brücke, y quizá influyó en su obra posterior.

Debido a su posición histórica de capital de Estado, y a la situación alemana, la ciudad de Dresde tenía condiciones propicias para un desarrollo de la pintura y el arte.

En segundo lugar, el desarrollo de las concepciones estéticas nuevas imbuídas de una gran dosis de subjetivismo que le dan al hombre un papel de creador de su propia realidad; en un proceso de interiorización de las vivencias del artista, que únicamente se sirve de la naturaleza como un medio para expresar su interioridad. Esta nueva concepción estética trata de incorporar a la historia del arte, un gran sector del arte oc-

(1) Willet, John, El Rompecabezas Expresionista, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970, ils, mps, grafs, 252 p., pág. 33.

cidental, que no había podido ser explicado con los valores - de la estética tradicional, fundamentada en valores del arte - figurativo. Es una teoría que descubre la explicación del placer estético en la naturaleza de la relación íntima que se establece entre el espectador y la obra de arte. Esto se revela como algo diferente de un simple sentimiento de compañerismo, - sino más bien, como una forma de identificación imaginativa -- del yo con el objeto, como un sentimiento hacia adentro. Se - trata de una relación inmediata, directa e intuitiva de la percepción con la forma del objeto.

Esto se refiere a toda una corriente que pensaba que el espíritu que animaba el arte oriental y africano, así como el afán de abstracción que en determinadas épocas de la historia de la cultura occidental se había manifestado, no podían ser - explicados plenamente o incluso quedaban fuera de toda explicación, a partir de ser analizados con una concepción estética - basada en el arte figurativo de la época clásica o del arte -- del Renacimiento.

"Un hombre especialmente significativo en la fundación - de una estética del arte moderno es Ernest Grosse. En 1894 - - cuando aún tenía veintitantos años publicó su primer libro titulado "Los Comienzos del arte". Con incomparable decisión - - Grosse abandona la idea de que el arte se limita a los productos de la tradición grecorromana e insiste en que la ciencia - del arte incorpore, al modo que lo hacen todas las demás ciencias del hombre la génesis y el campo enteros de la actividad artística.... Así se iniciaron las investigaciones sobre el arte prehistórico y primitivo, y que al señalarnos la atención, - las obras de los pueblos primitivo y prehistóricos y al destacar su significación estética, ha constituido, una de las más-

vigorosas influencias en el arte moderno".(1)

Estas nuevas concepciones estéticas abrían nuevas posibilidades de expresión a los artistas, ya que los liberaban de las ataduras que les imponía la reproducción de la realidad, y de la necesidad de reproducción fielmente esta realidad.

Quizá esta nueva concepción estética, no era sino la teorización de una inquietud que estaba latente en el arte alemán desde principios de siglo. Conformaba la explicación sistematizada de un nuevo lenguaje plástico que va a ser el Expresionismo para el cual las antiguas concepciones estéticas no satisfacen.

Dentro de estas concepciones teóricas acerca del arte, - habrá que colocar a los teóricos, Simmel, Riegl, Worringer, - Lips, Grosse, quienes dan su aportación al arte alemán con sus ensayos y su nueva visión ampliada del arte.

En tercer lugar, encontramos una gran influencia en los artistas de Dresde, por parte de los artistas franceses, Delaunay, Gauguin y fundamentalmente Les Fauves (Las Fieras), Matisse, Vlaminck, Rouault, Dennise.

Como ya vimos, a pesar de que las relaciones políticas - entre Francia y Alemania se habían roto a raíz de la Guerra - Franco-prusiana en 1870; la influencia de la cultura francesa - en Alemania era bastante grande, fundamentalmente en lo que se refiere a la pintura.

Las exposiciones de los artistas franceses eran llevadas frecuentemente a Alemania fundamentalmente a Dresde, Munich, - Berlín y Colonia. De ahí que las grandes conquistas formales -

(1) Read, Herbert, El Arte Ahora, Buenos Aires, Editorial Infinito, 1970, 258 p., pág. 22.

de los impresionistas, de Van Gogh, de Gauguin, de Les Fauves, de Delaunay, fueron tomadas como suyas por algunos jóvenes artistas en Alemania.

La rebelión técnica que llevaban a cabo los Fauves, no tenía una relación exclusiva con ninguna clase especial de temática, sino que se ocupaba del uso directo del color y la forma, no para sugerir sino para expresar. La esencia de lo que se llegó a conocer como fauvismo, que cada pintor interpretó a su manera, era el uso nada inhibido del color a fin de definir la forma de expresar el sentimiento y una total independencia del artista respecto de cualquier punto de referencia que no fuera el de su propia sensibilidad.

Justamente en 1905 cuando Les Fauves van a exponer en el Salón de Otoño en París, en Dresde se forma el grupo Die Brücke. La influencia de los artistas franceses se dará fundamentalmente en lo que se refiere a las técnicas y al manejo del color. Para ellos el cuadro no debía ser una composición sino una expresión. Los colores sólo debían ser el medio a través del cual el artista debería crear liberando todas las fuerzas que estaban contenidas en su ser.

"La ciencia mata a la pintura", sostenía Vlaminck. Y unos años después confesaba. "Mi pasión me permitía todas las audacias, todas las imprudencias contra las convenciones del oficio de pintor. Quería provocar una revolución en los hábitos, en la vida cotidiana, mostrar la naturaleza en libertad, liberada de las viejas teorías y del clasicismo. No tenía otro exigencia que la de descubrir, con la ayuda de nuevos medios, las profundas relaciones que me ligaban a la vieja tierra. Yo era un bárbaro tierno y lleno de violencia. Traducía por ins--

tinto, sin método, una verdad que no era artística sino humana".(1)

Estos tres elementos, o sea, el propio desarrollo formal del arte alemán desde el Renacimiento hasta los neorrománticos; el desarrollo de nuevas concepciones estéticas que abrían las posibilidades de incorporar al lenguaje plástico innumerables muestras del arte universal que no cabían en la tradición grecorromana y clásica y que serán el precedente de la deformación expresionista; y por otro lado, la influencia de la pintura francesa moderna y sus grandes conquistas en el manejo del color y la luz van a influir en la creación de la pintura de los artistas de Die Brücke, de aquí se nutrirán en lo que se refiere a los elementos formales y a las técnicas de expresión; la temática de su obra va a diferir de la de los Fauves y del arte alemán anterior, en que representa la problemática de una generación, es la manifestación de la generación alemana de la Primera Guerra Mundial.

Y es sobre el contenido temático sobre el que fundamentalmente vamos a hablar. En los dos capítulos anteriores hemos hablado en forma general sobre la temática del arte expresionista, ahora abordaremos aquí, más profundamente la de la pintura de los artistas de Dresde.

Por el nombre del grupo se enuncian como artistas de transición, El Puente significaba el paso de una manera de concebir el arte y consecuentemente la vida, hacia otra. Era un arte revolucionario que buscaba modificar los moldes artísticos, que estos pintores sentían vinculados al antiguo régimen. Die Brücke, que con justicia fué descrito más como una célula-

(1) Vlaminck, Citado por Mario Micheli, Op. Cit., pág. 77.

revolucionaria que como un movimiento artístico, fué fundado - en 1905 por cuatro refugiados de la escuela de arquitectura. - No tenían una experiencia pictórica, aunque vieron en la pintura un medio de liberación social, un medio de expresar un mensaje social.

En el programa que redactó Kirchner y que grabó en madera en 1906 escribió "Creyendo en el crecimiento y en una nueva generación, tanto los creativos como los alegres, llamamos a - que se unan los jóvenes, y como jóvenes portadores de un futuro, queremos recuperar la libertad para nuestros actos y nuestras vidas, de las fuerzas más viejas y comodamente establecidas. Proclamamos como propio a todo aquel que reproduzca directamente y sin falsificación todo aquello que lo conduzca a la creación".(1)

Los artistas de Die Brücke se constituían como una comunidad, querían modificar los hábitos de la vida cotidiana para crear una nueva manera de concebir el arte. El núcleo de el -- Puente no era una simple alianza para exponer, sino una comunidad constituida para establecer un nuevo modo de considerar el arte y la vida. Lectores de Whitman, Strindberg y Wedekin, admiradores de Nietzsche, pasaban sus vacaciones veraniegas con sus novias en los lagos Moritzburg de 1909 a 1911; tenían una serie de temas comunes (desnudos en el baño, la cama, o al aire libre, escenas callejeras de Dresde; grupos de bailarinas o de artistas circenses). Y utilizaban colores encendidos y planos, diluidos con gasolina y aplicados rápidamente.

Hay algo conmovedoramente idealista y alemán en la dedicación de estos artistas al concepto de grupo al que pertene--

(1) Denvir, Bernard, Fauvismo y Expresionismo, Barcelona, Editorial Labor, 1975, 64 p., ils., pág. 29.

cían, reminiscencia tanto de los pintores religiosos del siglo XIX, los Nazarenos y en alguna instancia del grupo francés Los Nabis. Los pintores de Die Brücke además de pasar el verano - juntos, durante el invierno trabajaban juntos en el estudio de Heckel o en el de Kirchner. A menudo se servían del mismo modelo y a veces pintaban en los mismos lienzos. Se animaban unos a otros, aportando cada uno sus conocimientos en una técnica determinada: Kirchner, el grabado en madera, Heckel, la talla-escultórica y Schmidt-Rottluff, la litografía. Con este modo de vivir en común querían afirmar el principio de una identidad de arte y de vida; mientras en la formación artística se quería valorar un estado de ánimo, proclamar la situación del individuo frente a la hostilidad de las cosas que le rodean.

Y frente a esta hostilidad de la realidad, ellos anteponen el impulso creativo; símbolo este impulso primigenio, de la prioridad del elemento humano respecto al cientificismo que enajena las potencialidades del hombre convirtiéndolo en caricatura, sin voluntad y sin creatividad. De ahí, que su modo de obrar excluía cualquier reflexión y se abandonaban a lo inmediato del espíritu creativo, enfrentándose con la realidad, para realizar una acción.

En este sentido Kirchner es bastante claro cuando en la declaración original del grupo nos dice: "La pintura es un arte que representa un fenómeno sensible sobre una superficie plana. El medio empleado en la pintura, tanto para el fondo como para la línea es el color. El pintor transforma un concepto procedente de sus propias experiencias en una obra de arte. Aprende a usar su medio con una práctica continua. Para estos, no hay normas fijas. Las normas para cualquier obra dada aparecen durante el transcurso de su ejecución, a través de la per-

sonalidad de su creador, sus métodos, técnica y el mensaje que está expresando. La alegría perceptible en el objeto es desde el principio el origen de todo el arte representativo. Hoy día la fotografía reproduce un objeto de forma exacta. La pintura liberada de esa necesidad, recupera la libertad de acción. La transfiguración instintiva de la forma, en el mismo instante - del sentimiento, es plasmada impulsivamente en la superficie plana. La obra de arte nace de la traslación total de ideas personales durante la ejecución". (1)

De eso se trataba, de destruir cualquier impedimento que pudiese obstaculizar la libre manifestación del impulso creativo que surgía de la inspiración inmediata. La intolerancia a cualquier ley o disciplina y en cambio la obediencia a las presiones emotivas del propio ser.

Aquí es importante señalar que estos artistas estuvieron influenciados también en cierta medida, por el surgimiento de una nueva ciencia, el psicoanálisis. Con el cual los hombres - lograban penetrar a las profundidades de la mente.

Las primeras obras de Freud que fueron publicadas en Austria, indudablemente tuvieron un influjo en estos artistas. - "La interpretación de los sueños" y La psicopatología de la vida cotidiana", con su evocación del verdadero "Yo" que no puede manifestarse plenamente por los prejuicios, la moral, la religión, daban tema y causaban un profundo impacto entre sus contemporáneos.

Los artistas de Dresde no estaban exentos de la influencia de Freud, en este tiempo, incluso tomando en cuenta la cer

(1) Kirchner, Citado por Denvir, Op. Cit, pág. 32

caña de Dresde y Viena y sus relaciones culturales. Además, - era ésta una época de enorme efervescencia científica y los - hombres estaban abiertos a los distintos postulados que sur- - gían por doquier, buscando dar respuesta a la problemática del hombre y dentro de ellos estaban en primera fila los artistas.

Ahora tenía que manifestarse el verdadero Yo, liberarse - él mismo y liberarlo de todo prejuicio, de todo plan, de toda - relación formal. Los Fauves habían conquistado la libertad en - lo que se refiere a la manera de pintar, pero eso no bastaba, - había que aprovechar esa libertad para plasmar la verdadera - esencia del hombre, lo primigéneo, aquello que latía en todos - los hombres o sea los impulsos interiores. El pintor tenía que abandonarse a sus propios impulsos, para que emergiera realmen - te él. Nolde es muy claro al manifestarlo.

"Al pintar hubiera querido que los colores se desarrolla - ran sobre la tela a través de mí, de la misma manera consecuen - te que la propia naturaleza tiene al crear sus figuras: como - se forman los minerales y las cristalizaciones, como crecen el musgo y las algas, como, bajo los rayos del sol, debe abrirse - y brotar la flor".(1)

Las bases ideológicas que sostenían al grupo Die Brücke, no estaban lo suficientemente claras como podían estarlo en al - gún otro movimiento pictórico, por ejemplo, el cubismo, sin em - bargo los artistas que se agrupaban en torno a este movimiento tenían puntos en común, sobre todo el impulsar la destrucción - de las viejas reglas y de realizar la espontaneidad de la ins - piración a través de su temperamento.

Su pintura casi nunca es agradable, brillante. En ella -

(1) Citado por Micheli, Op. Cit. pág. 102

siempre hay por el contrario algo estridente, algo incluso grosero, híbrido. Las influencias francesas son muy visibles, pero son acogidas sin demasiadas preocupaciones formales, de una manera que pudiésemos llamar desordenada y apresurada. Todo esto es ya señal de una orientación distinta de la francesa, distinta también del fauvismo. Ya desde las primeras pruebas era evidente, en suma, que para los expresionistas, el contenido superaba la preocupación por la perfección formal.

Naturalmente que en cualquier concepción del arte, subyace una concepción del hombre y de la vida. En los artistas de Dresde están presentes elementos que conforman la visión de -- los artistas expresionistas; ante todo la angustia, el sentirse en el mundo frente a una realidad que se muestra extraña y ajena, como incomprendible para el hombre. Frente a este caos de la vida transformándose rápidamente, tan rápidamente como -- un acontecer constante, el hombre debe buscar puntos de referencia con el universo, algo que pueda situar al hombre en el mundo y este punto debe buscarse en el hombre mismo. De ahí -- que la visión del mundo sea una visión antropocéntrica, el hombre como el centro del universo y creador del universo, el que le da su orden y su sustancialidad al mundo. Colocan al hombre en el centro mismo de la problemática del hombre. Esta sustancialidad hay que buscarla sin embargo, no en la cotidianidad o en la superficialidad de la vida, esta esencia hay que buscarla en lo que tiene que ver con lo más profundo del hombre; en lo inmutable y en lo que es eterno y trascendental para el hombre. De ahí su enojo para con los impresionistas que, consideraban, sólo captaban el fenómeno aparente y no la esencia lo -- trascendental de la realidad. Kasimir Edschmid en su conferencia de Jena, ya citada, exalta este principio:

"Todo se refiere a lo eterno. El enfermo ya no es solo - el individuo que sufre: se convierte en la enfermedad misma: - en su cuerpo aparece la enfermedad de toda la creación y en él desciende la piedad del creador. Una cosa ya no es únicamente-materia, piedra, panorama, un cuadrilátero con los atributos - de belleza o fealdad. Se libera de todo eso; es investigada en esencia característica hasta agotar su aspecto más íntimo, hasta que la casa se abra y se libere de la obtusa construcción - de una verdad errónea; hasta que esté hurgada en cada rincón y zarandeada a través de aquella expresión que revelará su significado fundamental, tal vez a costa de la verosimilitud; hasta que se eleve o precipite, se estire o se encoja; hasta que se haya realizado en suma, lo que en ella duerme en estado de posibilidad".(1)

Consideraban que ahora como nunca, el hombre se halla - más sujeto a su propia obra, y más lejos de sí mismo, nunca como ahora el hombre está más necesitado y al mismo tiempo más - alejado de sí mismo. Alienado por sus propias obras, la cien--cia, la razón, las ciudades, las máquinas, preso por el propio monstruo que él creó y que ahora se revierte en contra suya. Y lo oprime y no le permite ser, lo manipula, lo masifica, lo - uniforma, lo mecaniza, lo mutila existencialmente.

Sólo unos cuantos, los artistas, buscan, los demás repi--ten sumergidos en el anonimato de las masas. En forma signifi--cativa, años después (1916), cuando estaba al borde del colap--so físico y mental Kirchner escribió "Voy tambaleante al trabajo, pero toda mi tarea es en vano y la mediocridad destruye todo con su asalto. Ahora soy como las prostitutas que antes pintaba".(11)

(1) Citado por Mario Micheli, Op. Cit., pág. 92.

(11) Kirchner, Citado por Denvir, Op. Cit., pág. 31

De ahí su desesperación y angustia ante el devenir que fatalmente conduce a los hombres.

Esta visión ahistorizada del hombre, hace que los artistas del El Puente tengan una concepción abstracta del hombre.- La búsqueda de este hombre, es la búsqueda de todos los hombres; su búsqueda y sus objetivos son igualmente abstractos, - la reivindicación de la humanidad a través de la voluntad del hombre.

Esta visión llena de contradicciones sólo se puede concebir dentro de la situación que vive Alemania antes de la Primera Guerra Mundial; y de la desesperación de los artistas que presienten la catástrofe que se avecina, y el ambiente de fiesta con que el pueblo marcha hacia las trincheras en 1914.

La visión excesivamente individualista de los artistas, hace que su visión profética se quede solo en eso, en una anunciación; cuando avance la guerra esta visión se irá haciendo cada vez más tétrica a medida que la impotencia vaya agriando la visión del artista. Y la fe, vaya abandonando su sitio para dejar lugar a la desesperación.

El estereotipo romántico del artista como un creador angustiado, atormentado por una sensibilidad muy atinada que lo conducía a la creatividad, no deja de ser significativa entre los artistas expresionistas. Los eventos les proporcionaron toda la angustia que necesitaron. Hubo precedentes al hambre de sensación de los expresionistas. En los años ochenta y noventa los llamados decadentes y los simbolistas habían explorado el sexo, las drogas, la religión, el misticismo, la magia y el alcohol como caminos conducentes a la creación; y al hacerlo, habían contribuido a marcar al artista en el papel de rebelde tí

pico contra el sistema y la sociedad.

El mismo individualismo que los llevó a rechazar las con venciones del arte oficial, también los condujo a una profunda preocupación por la explotación y los sufrimientos humanos, - que encontró su expresión en el anarquismo y el socialismo de estos artistas.

Esta es la visión del hombre que subyace en la concep- - ción de los artistas de Die Brücke, es un mosaico`donde se con funden el individualismo con la angustia, la protesta, la bús- queda, la falta de fe, el mesianismo, así como el futuro indes- criptible que espera al hombre.

Ante esto, ¿cuál es la alternativa para el hombre? Funda- mentalmente lo que de humano hay, el impulso vital; hay que - volver a los inicios para buscar ahí la esencia del hombre, - volverse primitivo para encontrar en el impulso la verdad para el hombre; pero su manera de concebir lo primitivo depende de razones mucho más decisivas que la simple búsqueda de un esta- do de pureza y de una vida sin vínculos con las reglas socia- - les. Para Nolde y sus compañeros, el descubrimiento de lo pri- mitivo se transforma en descubrimiento de lo primordial, de -- aquella primera sustancia del universo que es el principio de la metamórfosis de la materia, su fermento inagotable, su im- - pulso originario. Creyendo totalmente en la validez de la reac- ción instintiva, de la visión personal, el propio credo estétic- co de Nolde expresaba la postura expresionista. "Ninguna de - las pinturas de libre imaginación que pinté en ese tiempo (al- rededor de 1909) o más tarde, tuvieron ningún modelo, ni si- - quiera una idea vagamente concebida. Me resultaba bastante fá- cil imaginarme una obra hasta en sus más mínimos detalles, y -

de hecho, mis preconcepciones eran por lo general mucho más - hermosas que su expresión pintada; me convertí en copista de - la idea. En consecuencia, me gustaba evitar pensar en una pintura de antelación. Lo único que necesitaba era una vaga idea sobre el tipo de arreglo cromático que quería. La pintura entonces se desarrollaba por propia voluntad bajo mis manos".(1)

En el fondo, el exotismo de estos pintores, surgía de - una repulsa activa, repulsa que se hace más radical siempre, y el rechazo abarca también muchos de esos aspectos de la cultura que la historia precedente había creado con tanto esfuerzo. Incluso se llega a rechazar en las artes la herencia figurativa de la Europa occidental. Es en esta actitud polémica, ligada a condiciones históricas específicas, donde tienen sus raíces las búsquedas plásticas de la vanguardia verdadera, la aspiraciones de un estado de pureza, la voluntad de encontrar un lenguaje virgen fuera de la tradición ya contaminada y transformada en el triste patrimonio del arte oficial.

Por lo que se refiere al lenguaje plástico de los artistas de Dresde, estos van a volver su vista hacia el arte primitivo y aquél que no corresponde a la cultura occidental racionalista o sea el arte africano, polinesio, americano y el arte europeo medieval. Aquel que se encuentre fuera de la tradición clásica en que se sustenta la sociedad contemporánea positivista.

"Pero mientras para los artistas que después darían vida al cubismo la lección del arte negro era sobre todo de naturaleza formal, para otros, en cambio y específicamente para los expresionistas, el arte negro tuvo un significado más profundo.

(1) Nolde, Citado por Denvir, Op. Cit. pág. 35.

Ellos sintieron que el valor de este arte superaba los simples datos formales. En esas estatuas, en esas máscaras anchas, de ojos ahuecados y de dientes descubiertos, maquillados con creta roja y amarilla, encontraron algo que andaban buscando. Sintieron palpitar en el corazón de los fetiches las potencias oscuras del cosmos. Todo lo que emanaba de ellos, el terror a la naturaleza, la amenaza incesante de las fiebres, de los vientos, de los ríos en marcha a través de las selvas, la tristeza primitiva de la muerte conmovía particularmente el espíritu de los expresionistas. En esas se reflejaban como en un lago negro; parecía como si los artistas negros hubieran logrado sacar a la superficie, en sus obras, ese sentimiento trágico de la existencia que ellos querían expresar".(1)

No se trata de un simple viraje en el gusto, es algo mucho más profundo, algo que tiene que ver con el modo de concebir la vida, ellos ya no creen en la cultura occidental, ni siquiera en sus valores más elementales y por eso se refugian en otros principios estéticos. Sin embargo, no es un abandono -plenamente consciente, pensado, es algo que se manifiesta profundamente, que se siente como una necesidad.

Buscan en el arte primitivo los orígenes del hombre, la esencia de lo humano, lo que constituía el hombre antes de que la formación aristotélica-racionalista mutilara al hombre y le diese su formación unilateral, que trágicamente lo conduce a atentar contra sí mismo.

"En su lucha contra los cánones occidentales reaccionaron incluso contra el Impresionismo, por su fidelidad interna a las formas literales de lo visual y estudiaron con apasiona-

(1) Micheli, Mario, Op. Cit., pág. 65-66.

miento todo aquello que pudiera facilitarles punto de apoyo para reforzar su sentimiento del mundo. Recordaron que la deformación expresante rige la mayoría de las obras de arte oriental y del medieval de occidente. Y al descubrir el arte negro y el de la prehistoria, vieron ahí los más altos estímulos para su actividad".(1)

No hay que olvidar que el Expresionismo es una protesta en contra de la ciencia positiva y todo lo que ella implicaba, valores estéticos, morales, etc.

Este estilo primitivo tiene elementos mucho más profundos, además del negrismo que era un estilo que en Europa había sido adoptado incluso por los cubistas, Picasso, Braque y - - otros, sino que implica toda una problemática.

Este afán de abstracción es una búsqueda por tratar de captar las formas más puras, más permanentes frente al caos que representa la vida. Es la búsqueda de ciertos principios formales que le permitan al hombre captar valores esenciales que lo afirmen frente al devenir permanente. Cuando la realidad se muestra demasiado hostil o los elementos racionales no son suficientes para captarla en toda su complejidad, surge este sentimiento de angustia y de búsqueda de formas permanentes que permitan al hombre estabilizarse. Ya en el arte primitivo así operaba este sentimiento para el hombre frente a una realidad hostil, es la fuente de inspiración en la que se nutre este arte.

"No es que el hombre primitivo busque más ansiosamente o sienta con mayor intensidad la sujeción a la ley que rige la naturaleza. Es todo lo contrario. Precisamente por hallarse -

(1) Cirlot, Op. Cit., pág. 64.

tan perdido y espiritualmente indefenso ante las cosas del mundo exterior; precisamente por no ver en su trabazón e incesante cambiar sino el caos y la caprichosidad, es tan fuerte en él, - el anhelo de privarlas a su condición caprichosa y caótica y - darles un valor de necesidad y sujeción a la ley (1). Worringer escribía esto en 1907 y estas teorías causan un gran impacto entre los artistas expresionistas de Dresde.

Este sentimiento, este afán de abstracción, no es un proceso intelectual medido o buscado conscientemente, es una necesidad; de ahí que el arte expresionista anteponga el impulso, - la necesidad, ante las normas morales o intelectuales. La pintura expresionista se va a caracterizar por esta angustiosidad, la figura dominada por la línea y el color.

La obra así ejecutada constituye una manifestación del alma del artista, antes que una representación de tal o cual cosa, es una manifestación que no debe de interpretarse en sentido intelectual sino en el pasional y espontáneo. Las formas naturales subsisten, pero sometidas a unas presiones extremas - que enuncian la deformación de los contornos, la supresión de los detalles, la intensificación de ciertos trazos y colores o incluso con un tratamiento cromático arbitrario.

"Para deformar las figuras y someterlas a la voluntad expresiva (los expresionistas) siguieron uno de estos procedimientos: modificar la superficie hasta llevarla casi al grado de lo informe, de lo nebuloso e incrementar la fuerza de lo lineal hasta las fronteras de un esquematismo brutal compensado por el color, definiendo contornos agudos y angulosos".(11)

(1) Worringer, Wilhelm, Abstracción y Naturaleza, Fondo de Cultura Económica, 1966, 138 p., (Breviarios 80), pág. 32.

(11) Cirlot, Op. Cit., pág. 64.

Este lenguaje de figuras esquemáticas es una búsqueda de una realidad, por captarla en su esencia verdadera, fijarla - permanentemente como un momento total vivido, por eso, la deformación de la figura. Porque el mundo es el mundo de quien - lo vive, el artista expresionista quiere plasmar momentos vividos totalmente, capturarlos, hacerlos trascendentales; penetrar en la interioridad de la realidad y del hombre, a través de sí mismo, de su pasión y de su angustia.

Es un escrito firmado por Kirchner con un seudónimo afirmaba: "Si se mira un dibujo de Kirchner como se lee en la carta o un libro que se aprecie, uno encontrará inadvertidamente en sus manos la clave de esta escritura jeroglífica. El dibuja como otros escriben. El jeroglífico como signo expresivo de - una realidad vivida, explorada hasta el punto que brota su - - energía, nada tiene que ver con la civilización; es nuevo para cualquier cosa y cada cosa es cada vez algo nuevo, algo un poco distinto, al repetirse en más de una imagen. La proporción de sus partes y su articulación no siguen una ley tradicional - o general de construcción o de expresión. Existen en función - de la vida de todo cuadro, de un movimiento de una articulación de toda la superficie, no como una composición añadida en un espacio fingida un medio de plasmar sobre el rectángulo de la tela aquella ola psíquica que es la inspiración".(1)

Los expresionistas no son hijos ingenuos de la naturaleza, sino que en su calidad de prisioneros de una época falta - de libertad, se declaran partidarios de la libertad absoluta, - la tensión entre su situación interna y externa los incita incluso a la ironía y a la burla.

(1) Micheli, Mario, Op. Cit, pág. 100.

En 1911 los artistas de Die Brücke, Kirchner, Heckel y Schmidt - Rottluff, se trasladaron a Berlín basándose en los animosos informes del Pechstein, después de haber reclutado un nuevo miembro, Otto Mueller, especialista en cuadros gitanos, sentimentales y angulosos. Fué entonces cuando la influencia negra comenzó a afirmarse, con reminiscencia del Museo de Dresde y probablemente por la influencia de Gauguin y Derain.

Sus pinturas empezaron a ser menos brillantes; sus formas a romperse, sus temas, como los transeuntes de Kirchner, comenzaron a vincularse con el interés literario metropolitano. Establecieron contacto con escritores y poetas de Berlín que se agrupaban en torno al grupo de Walden director de la revista Sturm (la tormenta).

En su obra gráfica, sobre todo la tensión entre una gran laboriosidad y la angulosidad del medio, la creciente complejidad formal del dibujo y la pasión del artista, dieron lugar a una tradición de creación de grabados que es uno de los grandes logros del arte expresionista.

Con la visión de la urbe, en Berlín las contradicciones sociales se agudizaban, esto servirá como estimulante a los artistas del Puente. Así mismo el contacto con el movimiento literario que en esos momentos se orienta en el mismo sentido que ellos, harán que su visión se profundice y amplie. Frente a la caprichosidad y el ritmo metropolitano, el sentimiento de desamparo se agudiza y su estilo fragmentado y anguloso se incrementa. En este período berlinés es cuando estos artistas producen sus obras más logradas dentro del estilo expresionista.

Sin embargo en 1913 el grupo no puede mantenerse unido,-

el primero que lo abandonaría es Pechtein, expulsado por exponer individualmente y romper con esto una disciplina y unos principios, que sostenían estos artistas y que formaban parte de su concepción del arte y de la vida. (Oponerse a la burguesa concepción del artista individualista).

Kirchner no puede resistirlo y sumamente decepcionado dará por deshecho el grupo. A partir de ese momento cada cual se lanzará a sus búsquedas individualmente aunque teniendo como fundamento las ideas descubiertas y desarrolladas en Die Brücke.

La Primera Guerra Mundial ahondará la separación de los artistas y definitivamente acabará por disolver el grupo de manera irreversible. Durante la guerra será otro el espíritu que priva en Alemania y otros problemas plantearon otro tipo de respuestas por parte de los artistas.

La personalidad dominante en el grupo de Die Brücke fue la de Ernest Ludwig Kirchner (1880 - 1938), nacido en Aschaffenburg y muerto en Davos (Suiza).

Kirchner, con su lenguaje seco y vibrante será el artista más significativo del grupo; creó una imagen verdaderamente nueva y original. Sobre todo a partir de 1911, cuando se trasladó a Berlín y ya ha adquirido cierto conocimiento técnico que le ayudará a enriquecer su lenguaje plástico.

Kirchner se interesó en experimentar todas las técnicas pictóricas y de composición que pudiesen transmitir una sensación de experiencia vivida plenamente; mezclaba gasolina en sus pinturas para que estas se secaran rápidamente y tuvieran un acabado opaco.

Fué un estudioso profundo del arte primitivo y de fuera-

de Europa, buscó en los artistas alemanes medievales y del Renacimiento elementos formales que le ayudaran a lograr mejor - sus búsquedas expresivas.

Cranach fué uno de sus favoritos y a quien estudió con mayor atención, sobre todo sus grabados. (Es precisamente por el estudio de este artista que Kirchner se inicia en el arte, - fundamentalmente en el grabado de madera en Dresde logró importantes aportes al arte moderno).

Fué indiscutiblemente el jefe del grupo y su teórico más importante, y es también el artista que por su obra es el más significativo. Su poder de invención cromática fué muy importante. Armonizaba colores de una forma en que no se había logrado en su contexto.

En el inicio de su trabajo, su formación pictórica es autodidacta, lo que le permiten tener una visión de un artista libre de los antecedentes de una educación formalista.

De la etapa de Dresde podemos citar "La Calle" (1907) - aun con fuertes reminiscencias de su estilo de 1900 y grandemente influenciado por Munch. Y de su período de Berlín destaca su cuadro "Cinco Mujeres en la Calle" de 1913. Aunque este tema sobre personajes cotidianos le va a obsesionar y lo repetirá constantemente.

Al llegar a Berlín Kirchner y sus compañeros se sintieron fascinados por el bajo mundo berlinés, sus gansters, delinquentes y prostitutas, le evocaron muchos de sus cuadros y de hecho los artistas del Puente vivieron muy ligados a este bajo mundo metropolitano que se caracterizaba por la fuerza expresiva de sus manifestaciones, aun las más vitales.

Kirchner es el pintor de la ciudad, de la vida artificial de las calles de los bares, del ritmo endemoniado de las urbes y sus gentes. Sus damas elegantes y sus hombres que pasean, tienen un aspecto mecánico de títeres; con seres automatizados, movidos por una fuerza misteriosa que les trasciende y los conduce.

A partir de 1910 empezará a incrementar su estilo anguloso, que llegando a Berlín en 1911 desarrolla más aún dándole a sus cuadros un carácter nervioso. Hay en él una sensibilidad muy aguda que se traduce en formas tensas, en colores ácidos y en la descomposición de la figura.

En plena guerra, víctima de una depresión nerviosa, buscará refugio en Davos (Suiza), los pastores, los campesinos, - el silencio de los Alpes suavizarán un poco su visión, pero el Kirchner más significativo seguirá siendo el de las calles de Dresde y Berlín. Es el gran testimonio del hombre de su tiempo.

Nunca más quiso regresar a Alemania a vivir. Su última etapa quizá es más suave en el tratamiento de la forma, sin embargo se siente una angustia latente, un miedo irracional lo que le da un carácter inquietante. En 1938 presintiendo nuevamente la guerra se suicida en Davos.

Erich Heckel nacido en Döbeln, Sajonia en 1883, se distingue fundamentalmente por su mayor lirismo y menor intensidad dramática. Al terminar sus estudios de arquitectura en 1906, emprende un viaje a Italia en 1909, en donde se aficionará al arte y sobre todo a la escultura etrusca, gusto que transmite a sus compañeros.

Su técnica a veces más osada que la de sus compañeros, no corresponde a su pasión un tanto refrenada.

Sus primeras obras tienen ese ímpetu desenfrenado del inicio de un pintor, abrumado por la libertad que le brinda el arte. El impacto visual es extremadamente emotivo. (De esta época data "Enladrillados" de 1907).

Al volver de su viaje, en Alemania, el arte etrusco influyó notablemente en él y trató de expresar en sus pinturas los descubrimientos que había hecho al sur de los Alpes.

"De hecho, al tener más orientación con respecto a la superficie, la obra de Heckel con sus transcripciones geométricas de luz y forma, sus contornos agudos y angulares y su estilización figurativa, se convirtió en el patrón virtual de la contribución del grupo Die Brücke al arte del siglo XX.

Sin embargo, al poseer fuertes expresiones humanas y un interés por la narrativa, su obra le proporcionó un grado considerable de popularidad mucho antes que lo consiguieran sus camaradas del grupo"(1)

Una característica importante en la actitud de Heckel, era su concepción que tenía del trabajo en grupo, era como una actitud mística o religiosa. Insistía en que se trabajara en equipo y se preocupaba por crear un espíritu de compañerismo que fuera más allá de la actividad de pintores. El propuso la idea de las vacaciones veraniegas e insistió en la exposición conjunta que realizó el grupo en Dresde en 1906.

Die Brücke se constituyó en una especie de gremio de grabadores. Con esta actitud quería manifestar que para ellos el arte era una actividad en la cual comprometían hasta una manera de vivir y de concebir el trabajo artístico. Así reacciona-

(1) Denvir, Op. Cit. pág. 32

ba en contra del arte por el arte, actitud que los artistas - del siglo XIX mostraban desde la época del Romanticismo. Heckel se concebía como un trabajador del arte e incluso promovía la incorporación de cualquier persona al grupo para lo cual por medio de 12 marcos se inscribían y después mediante 25 marcos anuales estaban vinculados al grupo. Estos "miembros" recibían una tarjeta dibujada por los artistas, así como grabados originales.

Heckel era quien se ocupaba de estas relaciones públicas.

Karl - Schmidt - Rottluff fué el tercer miembro del grupo y el que inventó el nombre de éste (la implicación era que proporcionaba un vínculo que mantenía unido al grupo y que lo guiaría hacia el futuro) que consideraban sería una época de reivindicación de todas sus esperanzas.

Este pintor era más ingenuo en su visión que los otros - dos. En la primera etapa de su carrera la figura apenas aparecía en sus obras. Era un artista introvertido y reservado, tenía lapsos en que caía en un estado de hostilidad en contra de sus compañeros. El tratamiento de su técnica pictórica era vigoroso y simple, con una dosis de vehemencia que le hacía aparecer como un poco grosero. Sus colores fuertemente saturados y las grandes áreas de composición indefinibles, lo llevaron al borde de la abstracción pura.

Con su traslado a Berlín, con sus horizontes más amplios y con la influencia del ambiente citadino cambiaron sus intereses, lo que lo alejó de los paisajes y le acercó a las figuras y a las naturalezas muertas. Apareció un poco más acentuado el estilo fragmentado y angulado en sus obras.

Después de la guerra, su obra se volvió más lírica, aun-

que menos vibrante, y él, contra la situación de su época tan agitada y violenta, se refugió en una especie de transcendentalismo religioso, acercándose a un simbolismo con fuertes tintes místicos. Schmidt - Rottluff fué de los artistas que ante la exigencia de la situación alemana después de la guerra optó por la evasión mística. Conversiones similares habían afectado a los decadentes y otros artistas que como él habían confiado mucho en la validez absoluta de sus propias sensaciones; cuando llegó la desilusión, reaccionaron violentamente pero en la dirección opuesta.

Emil Hansen (Nolde), hijo de campesino y danés por parte de madre, nació en 1867 y adoptó el nombre de su pueblo natal - Nolde. Era 15 años mayor que los pintores de Die Brücke. Cuando este grupo se formó era ya crecida su experiencia de pintor pues de 1892 a 1898 había sido profesor de dibujo en Saint - Gall (Suiza). Marchó a Paris en 1899, estuvo en la academia - Julien y allí conoció la pintura de Daumier, Degas, Delacroix, Manet y Millet que le entusiasmaron grandemente.

Cuando fué invitado a reunirse al Die Brücke tenía 39 años, su talento estaba ya maduro mientras los demás miembros reunidos en torno a Kirchner eran unos principiantes. De aquí - que su paso por el grupo fué breve (unos 2 años) y su carrera - la hizo como un pintor solitario. Compartía con los artistas - del Puente la atracción por el mito de lo salvaje y de lo primitivo y al igual que sus amigos iba al museo etnográfico de - Dresde a estudiar los fetiches negros. Además participó en una expedición antropológica a la Nueva Guinea por lo que profundizó en el estudio de las culturas de Oceanía.

El arte de los pueblos primitivos y el arte popular fue-

ron para él sugestivos, porque en ellos lo primordial se comunica más directamente que en otros. Para Nolde lo primordial - era lo que tenía que ver directamente con la energía que había creado el Universo.

La naturaleza era concebida como recién salida del caos-primigenio.

Nolde pintaba aquello en donde lo primordial permanecía en un estado de mayor pureza. De ahí sus paisajes en donde aparecían el cielo, el sol y el mar, que a pesar de los cambios - ocurridos en el mundo, seguían manteniendo esa fuerza original, esa energía que les había dado origen.

Esa energía de la naturaleza le producía el mismo sentimiento de estupor y miedo que le había producido al hombre primitivo. De ahí que su concepción del Universo era una concepción trágica y su obra estará recargada de un sentimiento trágico que estaba presente en el arte primitivo.

Desde sus acuarelas de 1908 hasta sus pinturas de naturaleza de 1916 la evolución del paisaje de la obra de Nolde puede considerarse completa.

Pero junto a los paisajes que constituyen lo más valioso de su obra y que pinta con igual intensidad hasta su muerte, - debemos poner sus cuadros figurativos. Estos empiezan a aparecer en su plenitud, alrededor de 1909, al final de una grave enfermedad. Es el inicio de dos cuadros de tema religioso.

"El cuadro del Cristo Escarnecido me salvó de deslizarme hacia lo emotivo después descendí aun más a las profundidades místicas del ser medio humano y medio divino; el 'Pentecostés' estaba esbozada. Los cuadros de 'La Cena' y del 'Pen

La deformación expresionista que se da en la pintura de Klee parte del hecho de que las fuerzas creadoras de la naturaleza al actuar sobre el artista, lo condicionan de tal forma - que sus obras se ven afectadas en este proceso, que tiende a - buscar la esencia de la propia naturaleza. La obra de arte es otra realidad purificada, que se liberó de las ataduras que le ligaban al llamado mundo objetivo. En una conferencia que dió en Jena en 1924, Paul Klee explicaba la génesis de la obra de arte: "El (artista) no atribuye a esas formas fenoménicas naturales aquel significado que para los realistas que ejercen la crítica se impone. No se siente ligado a esas realidades de la misma manera, porque no ve en lo definido de esas formas la esencia del proceso natural de la creación. En efecto, le interesan mucho más las fuerzas de esas propias formas. Por consiguiente el artista penetra con su mirada aguda en las cosas ya formadas que en la naturaleza pone ante sus ojos. Mientras más mira en la profundidad, más fácilmente vincula los puntos de vista de hoy con los de ayer, más se graba en él la sola imagen esencial de la creación como génesis, en lugar de la imagen definida de la naturaleza".(1)

La diferencia en las concepciones del arte entre Kandinsky y Klee radica en que para Kandinsky la realidad, el mundo objetivo, es insuperable, no se puede penetrar a su esencia a partir de él, por eso el artista tiene que crear otra realidad; entre la esfera del mundo objetivo y la esfera del arte no hay contacto. Para Klee en cambio sí se puede penetrar la corteza del mundo fenoménico e ir de ahí a la esencia de la realidad, sólo que este proceso se da a través de una actividad intelectual bastante delicada que supere y extraiga de la propia rea-

(1) Klee Paul, Citado por Micheli, Op. Cit., pág. 118.

tecostés' marcan el paso de un sentimiento de valor interior"(1)

Aunque todavía en 1909 sus pinturas son realistas, al año siguiente 1910 se vuelven jeroglíficos de éxtasis dionisiaco, violentas en el color, rasgadas en la forma, dominando un paisaje que retiene las cualidades abstractas de sus primeras incursiones en el lenguaje expresionista. Los contornos de las formas están definidas por los bordes de las superficies de color. Es probable que Nolde haya estado más seriamente interesado en las implicaciones y significados de las formas del arte primitivo que sus contemporáneos más jóvenes. "Empezó a trabajar en un libro 'Expresiones artísticas de los pueblos primitivos' y en 1913 fué invitado a participar en una expedición oficial a las colonias alemanas del Pacífico, incluyendo Nueva Guinea. De esta experiencia no solo sacó nuevas formas para su expresión de lo que él describió como 'las expresiones intensas, a menudo grotescas, de la fuerza y de la vida en su forma más básica', sino que se puso en contacto con los paisajes y las condiciones climatológicas más violentas que nadie pudiera haber experimentado en Europa. 'Sol Tropical' de 1914, que se acerca a la clase de obra que estaba produciendo en este tiempo Wassily Kandisky, combina el agudo impacto de colores intensamente inquietantes con formas que tienen una vehemencia sugestiva, cósmica, casi priística".(II)

Lo que desesperaba a Nolde, era que sus cuadros místicos fueran considerados por el público como actos sacrílegos. Tomando al pie de la letra el erotismo bíblico, esto lo indispuso con los devotos, quienes veían la obsenidad y la Trinidad -

(I) Nolde, Citado por Micheli, Op. Cit, pág. 103.

(II) Denvir, Bernard, Op. Cit, págs. 33 y 36.

desplegadas a la luz del día.

Después del comienzo de la guerra Nolde se retiró en -- gran parte del escenario del arte contemporáneo. La primera - gran exposición de su arte tuvo lugar en 1927 cuando el artista tenía 60 años.

Max Pechstein había sido un exitoso estudiante de arte - decorativa antes de afiliarse a Die Brücke en 1906 y recibir - al año siguiente el premio Roma de pintura del reino de Sajonia.

No fue un innovador; comparativamente se mantuvo apartado de las corrientes más fuertes de pasión estética que arrastró a sus contemporáneos, pero utilizó los descubrimientos de los mismos para desarrollar un estilo pictórico que consideraba una paleta brillante, libertad de línea y frescura de enfoque.

"Al igual que Nolde, Pechstein viajó por el pacífico, pero la experiencia no exacerbó su sensibilidad, ni inflamó sus emociones. Pinturas como 'Desnudo en la Tienda', una de las muchas que produjo en el curso de sus veraneos anuales en Niddeie, en el Báltico, sugiere la elegancia de su línea, la delicadeza del colorido. Sus motivaciones eran demasiado libres de problemas como para que jamás pudiera lograr la agónica vulnerabilidad de sus colegas. 'Quiero expresar mi deseo de felicidad. No quiero jamás lamentar oportunidades perdidas. El arte es la parte de mi vida que me ha proporcionados la mayor alegría'" (1)

Pechstein fué un artista que se hizo pintor empujado fundamentalmente por razones económicas, no tuvo como sus compañe

(1) Denvir, Bernard, Op. Cit., pág. 38.

ros el compromiso con el grupo y con la nueva visión del arte, que estaban creando en este sentido; tampoco concebía el arte y su vida como la concebían Kirchner o Heckel, como una revolución cultural, sino más bien como un medio para realizarse.

Pechstein será quien primero vaya a Berlín, donde aprovechando los descubrimientos de sus compañeros aunados a su maestría y genialidad para pintar y obtiene éxito.

Al exponer fuera del grupo, rompía con uno de los principios de éste, por lo cual fué expulsado e indirectamente contribuyó a la desintegración de éste.

La guerra lo sorprendió fuera de Alemania, al regresar - se encontró con un espíritu diferente al que dejó cuando salió a Oceanía. Participó al lado de la social democracia durante - la República de Weimar, cuando ésta rindió homenaje al Expresionismo al considerarlo el arte oficial del régimen.

Posteriormente pasó a ser académico hasta que el régimen nazi lo retiró por considerarlo dentro del grupo de artistas - que cabían en la denominación de "arte degenerado".

Otto Müller cuando se incorporó al grupo, tenía más experiencia que Kirchner y sus compañeros, de tal forma que participó poco en las búsquedas de éstos. Este artista se complacía en ejecutar retratos, temas sobre zingarós (gitanos) porque su puestamente éste era su origen.

Comenzó su carrera artística como litógrafo y posteriormente estudió pintura en la Academia de Dresde. Aunque tuvo la influencia del artista Suizo Blockin en lo que se refiere al lenguaje plástico, su verdadera formación la tuvo al lado del escritor Gerhart Hauptmann con quien realizó largos viajes a -

través de Italia.

Las obras de Müller de su primer período se orientan hacia un contenido simbolista con una cierta influencia del arte egipcio antiguo. En 1910 se unió al grupo Die Brücke, donde adquirió como su temática favorita el desnudo femenino al cual - aplicaba fuertes distorsiones, tendiendo hacia una figuración-reminicencias de primitivismo. Su colorido era monocromático - y tenía ciertas tendencias a dar la sensación de frescos antiguos. La obra de Müller tiene mucho de naturaleza decorativa - que lo acercaba básicamente a Pechstein, que fué quien lo llevó al grupo. Es importante su obra porque tuvo la cualidad de difundir los descubrimientos visuales que crearon sus compañeros artistas más comprometidos que él en la búsqueda.

Hay otros dos pintores, el suizo Cuno Amiet y el finlandés Axel Gallen pero su paso por el grupo no tiene ninguna - trascendencia puesto que el espíritu de Die Brücke les era ajeno. Pronto estos pintores abandonarían el estilo expresionista en busca de otros caminos y otros lenguajes. Otro que temporalmente militó en el grupo será Bleyl, quien conjuntamente con - Kirchner fué el fundador del grupo. Sin embargo los intereses de Bleyl se orientaban en otro sentido y una vez recibido de - arquitecto como sus compañeros, abandonó el grupo perdiéndose para la historia del grupo.

Al finalizar la guerra la social democracia sube al poder. Esta, quiere a su manera rendir un tributo a aquel arte - o aquellos artistas que se encargaron de presagiar la caída - del régimen Guillermino y así durante la República de Weimar - 1918 - 1933 la pintura expresionista, sobre todo de los artistas de Die Brücke, gozará del apoyo oficial del gobierno.

Surge una política cultural que intenta reivindicar el arte moderno como una manifestación que contrastará con el antiguo régimen imperial que la gente vinculaba con el arte académico anterior al Expresionismo. Esto representa una repentina moda de los artistas expresionistas, sus obras al ser adquiridas por las galerías oficiales, incrementen su demanda y su precio aumenta considerablemente a partir de 1919. Los coleccionistas adquieren también gran cantidad de sus obras.

Kirchner y Heckel son fundamentalmente considerados clásicos en Alemania durante los años 20 y se expondrán en galerías, incluso en las ciudades que habían permanecido al margen del movimiento expresionista y en la provincia.

Representaron oficialmente a la República de Weimar en exposiciones internacionales. Lo mismo puede decirse aunque en menor grado de Schmidt - Rottluff, quien incluso diseña una nueva águila germánica, como nuevo escudo para la República y Pechstein que se pone al servicio del Partido Socialdemócrata.

Esta situación prevalece intensamente de 1919 a 1924, en 1924 tenderá a moderarse, sin llegar a desaparecer. Quien le pondrá fin será una nueva orientación de la cultura, cuando en 1933 los Nacional - Socialistas con Hitler tienen el poder en Alemania y acuñan el término de 'Arte Degenerado' a una gran parte moderno alemán y europeo.

Goebbels y sus secuaces se encargarán de dar el último golpe al arte expresionista, pero fué tan grande este efecto que solo hasta ahora se está revalorizando nuevamente al Expresionismo.

CAPITULO IV
DER BLAUE REITER

Los artistas de Die Brücke tienen su fundamento y sus orígenes en un principio de protesta social y en un fundamento psicológico, mientras Der Blaue Reiter se basa en postulados más universales y metafísicos ya que representa una radical renovación artística basada en la relación existencial que creían existía entre el hombre y el Universo.

Los artistas de Dresde defienden el valor del instinto primordial y desenfrenado a causa de la oscura tragedia que se cierne sobre el hombre, adoptando el gesto convulso para dar la imagen de esta situación; mientras por otra parte los de Munich, proponen una simbología totalmente interior, nunca perturbadora, sino casi mística, dispuesta al máximo encantamiento abstracto.

Worringer pensaba que el afán de abstracción en el arte universal, surgía de una motivación mucho más profunda que el naturalismo. Surge de un sentimiento que busca captar la esencia del hombre y de la naturaleza, de un alma humana que se halla en desarmonía con el cosmos. Y que está lejos de ser una visión ingenua, sino que se trata de un hombre problematizado al máximo, ante el cual el espíritu naturalista palidece dentro de su hedonismo superficial y displicente.

De aquí que tanto la posición artística, como los postulados ideológicos del grupo de artistas de Munich sea extraordinariamente oscuro y complejo, lleno de contradicciones aparentes y de una riqueza de contenido temático que hace más difícil su comprensión.

"El espíritu artístico primordial no tiene nada que ver-

con la naturaleza. Busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso en medio de la confusión y la caprichosidad del mundo y con necesidad instintiva crea desde sí mismo la abstracción geométrica. En la abstracción geométrica la emancipación de la accidentalidad y temporalidad que rigen el panorama universal halla su expresión acabada, la sola concebible para el hombre. Pero el hombre siente además la necesidad de sustraer también la cosa individual, que ocupa su interés en alto grado, a su conexión oscura y desconcertante con el mundo externo y de esta suerte, al flujo del devenir, y de acercarla en la representación a su individualidad material, de depurarla de todo lo que en ella es vida y temporalidad, y de independizarla en la medida de lo posible tanto del mundo exterior -- circundante como del sujeto, del espectador, que en ella no quiere gozar lo afín y viviente, sino la necesidad y sujeción a ley, la deseada abstracción única asequible para él, en que puede descansar de su propia vinculación con la vida".(1)

Este tono místico profundo del lenguaje de Worringer, es bastante significativo e ilustrativo de lo que los artistas de Der Blaue Reiter concebían como la fundamentación de su arte. Esa exigencia de sustraerse de la vulgaridad de la realidad, de la dureza de su sociedad para refugiarse en el reino autosuficiente del espíritu, a donde ningún elemento del exterior puede penetrar y causar desorden, y el hombre encuentra la paz para consigo mismo.

Evidentemente es una evasión ¿pero en que medida? si los artistas de Der Blaue Reiter estaban profundamente comprometidos en la búsqueda de un nuevo lenguaje y van a crear un arte-

(1) Worringer, Wilhelm, Op. Cit., pág. 56.

profundamente revolucionario como lo es el arte abstracto. Este aparente contradicción sólo es posible aclararla en base al análisis histórico del contenido del arte expresionista en Munich.

El grupo de Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), surge en Munich (Baviera) en 1911 a raíz de la escisión de otro grupo - de artistas que se denominaban la Nueva Asociación de Artistas de Munich; estos se habían caracterizado por una intensa vida-cultural y artística de vanguardia en Europa. Ellos habían llevado a Munich la obra de artistas como Rouault, Derain, Van Dongen, Vlaminck, Picasso y Braque, de tal manera que esos artistas fueron conocidos en Alemania y concretamente en Munich-entre 1909 y 1910.

La escisión ocurrida en 1911 se debió a las contradicciones sobre concepciones estéticas, Kandinsky, exdirector de la Asociación de Artistas de Munich, sale del grupo y con él - - Franz Marc. Serán Marc y Kandinsky los que van a impulsar a este nuevo grupo, el nombre de Jinete Azul se debe fundamentalmente al inmenso aprecio que ambos sentían por los caballos y por el color azul. En 1930, Wassili Kandinsky recordó "Franz - Marc y yo elegimos ese nombre cuando un día estábamos tomando-café en la terraza cubierta del Sindelsdorf. A los dos nos gustaba el azul, a Marc para los caballos, a mi para los jinetes. Entonces el nombre resultó por sí mismo".(1)

El proceso que seguirán las formas plásticas de este grupo lo lleva hasta la abstracción; paulatinamente estos artistas van a adoptar las formas que sólo existen en su interioridad. Los alcances que esto va a tener para el arte europeo se-

(1) Denvir, Bernard, Op. Cit., pág. 39.

rán trascendentales, de ahí su importancia. "En el Prospectus al catálogo de la primera exposición en la galería Tannhauser de Munich encontramos otra declaración de esas ideas 'Dar expresión a los impulsos interiores en todas sus formas, lo que provoca una íntima reacción personal en el espectador. Hoy buscamos detrás del velo de las apariencias externas, las cosas escondidas que nos parecen más importantes que los descubrimientos de los impresionistas. Buscamos y elaboramos esta parte escondida de nosotros mismos no por capricho ni en aras de ser diferentes, sino porque es al lado que vemos'".(1)

En 1912 se incorporan al grupo artistas como Paul Klee, August Macke, así como otros que sin estar en él comparten posiciones artísticas bastante cercanas al grupo Der Blaue Reiter. También Schönberg, y desde una posición un poco más lejana, Else Lasker - Schüler poetisa, esposa de Walden, directora de la revista Der Sturm, órgano de difusión del arte expresionista.

Tienen afinidades con el grupo de Puente, pero es evidente que los del grupo de Munich no aceptan la poética de los de Die Brücke, el instinto, el temperamento, la raíz fisiológica no los convence. Con los artistas de Dresde tenían muchos aspectos en común, pero eran sobre todo las posiciones de negación; contra el impresionismo, contra el positivismo y la sociedad de su época. Es decir, ellos tendían a purificar los instintos más que a desencadenarlos sobre la tela; no buscaban un contacto fisiológico con lo primordial sino más bien una manera de captar la esencia espiritual de la realidad.

Había que negar la realidad para encontrar detrás de - -

(1) Franz Marc, citado por Denvir. Op. Cit. pág. 40

ella, en lo recóndito de ella, la verdad, que estaba lejos de ser la realidad aparente. "Hoy no vivimos en una época en que el arte está al servicio de la vida. Lo que hoy nace como arte verdadero parece ser más bien el sedimento de todas las fuerzas, que la vida no ha sido capaz de absorber: es la ecuación que espíritus de mentalidad abstracta sacan de una vida sin deseos y contienda. En otras épocas el arte es el fenómeno que hace fermentar la pasta del mundo: hoy esas épocas están lejos. Mientras no puedan volver el artista debe mantenerse alejado de la vida oficial. Este es nuestro rechazo, decidido libremente contra los ofrecimientos que el mundo nos hace, nosotros no queremos confundirnos con eso".(1) Con estas frases Kandinsky vuelve a la fórmula de que a una sociedad progresista corresponde un arte figurativo y a una sociedad decadente, un arte no figurativo.

Estos artistas sitúan la esfera del arte fuera de los límites de la vida social, el arte pertenece a otra realidad, la realidad del espíritu y ésta, no es posible alcanzarla sino a través de la creación artística; la cual se encuentra en otra dimensión, en la dimensión de los principios absolutos, donde moran la belleza y los colores puros. El mundo de las formas y la música. "Buscamos y pintamos ese aspecto espiritual de nosotros mismos en la naturaleza, no por capricho o por el gusto de ser diferentes, sino porque en ese aspecto el que vemos, exactamente como antes se veían de golpe las sombras violentas y la atmósfera antes que toda otra cosa.

Se cree muy en serio que nosotros pintores nuevos, no obtenemos nuestras formas de la naturaleza, que no las arranca--

(1) Kandinsky, Citado por Micheli, Op. Cit., pág. 107.

mos a la naturaleza como han hecho todos los artistas de todas las épocas.

La naturaleza brilla en nuestras pinturas como en todas las formas del arte. La naturaleza está en todas partes, en no sotros y fuera de nosotros; solo hay una cosa que no es comple tamente la naturaleza, sino más bien la maestría más audáz de la naturaleza y la 'naturalidad'. Es el puente con el mundo - del espíritu".(1)

Schönberg pertenecía al grupo de Der Blaue Reiter y también pintaba, Klee era amante profundo de la música, incluso - era un gran ejecutante, Kandinsky hablaba de los colores musicales y de la sinfonía y el ritmo de las formas y los colores.

Para Kandinsky era imposible plasmar en un lienzo un color al margen de la forma; forma y color eran una condición de lo otro, sus cuadros son verdaderas composiciones con movimien tos, ritmo y armonía, casi una obra musical por las vibraciones que emiten.

¿Porqué la separación de arte y sociedad? Hemos visto - que la sociedad, con sus principios positivistas y cientificis tas, subordinaban al hombre. También hemos visto que el filisteísmo y el patriotismo burgués envenenaba las almas de los alemanes a principios de siglo. Esta era la protesta de los ar tistas frente a la vulgaridad y el seguidismo, lo que querían - era crear su propia realidad, alejándose de una realidad que - no les satisfacía e incluso detestaban por considerarla contaminada por la maldad del hombre.

Este carácter de la protesta y de exilio voluntario for-

(1) Franz Marc, Artículo publicado en Pan, 7 de marzo de 1912, - Citado por Michel Ragón, Op. Cit. pág. 99.

ma parte de la mística, de la evasión, que inundó el arte europeo al sobrevenir la crisis del pensamiento positivista, sólo que a diferencia de los Fauves, Gauguin o Die Brücke esta evasión no se hacía en dirección al mundo salvaje primigenio, sino más bien hacia el yo interior en la verdad del alma.

Ya hemos hablado en los capítulos II y III sobre la situación del hombre en Alemania y las respuestas que los artistas daban a esta crisis que iban desde la rebeldía abierta hasta los niveles máximos de misticismo. Sobre esta situación, Marc es el artista más ilustrativo. La imaginación de Marc tenía una cualidad fuertemente obsesiva quizá no desligada de sus preocupaciones religiosas. Había comenzado como estudiante de teología antes de dedicarse a la pintura, actividad que consideraba más espiritual que mundana. Dedicó varios años al estudio de la anatomía animal y hasta dió lecciones sobre el tema. Aunque estos estudios tuvieron como motivación principal desarrollar principios generales sobre la forma a partir del examen minucioso del detalle, tuvieron una especial importancia emocional hacia él en su dedicación al caballo.

Para él, los animales llegaron a representar una especie de pureza espiritual, cada uno significando una fortaleza o una virtud deseable: Marc se dió cuenta de la fealdad del mundo y de la perversión del hombre que destruye todo, y busca un refugio para su angustia; ¿en dónde lo va a encontrar? en el arte, el arte puro, depurado de cualquier contacto con el mundo exterior, el arte abstracto. "¿Qué cosa nos proponemos con el arte abstracto? Es el intento de hacer hablar al mismo mundo, en lugar de nuestra alma excitada por la imagen del mundo.

Nosotros sabemos por experiencia secular que las cosas se-

vuelven más mudas en la medida en que nosotros tenemos más claramente ante ellas el espejo óptico de su apariencia fenoménica. La apariencia siempre es llana; pero alejada, alejada - completamente de vuestro espíritu - imaginal que ni vosotros - ni vuestra imagen del mundo exista - y el mundo sigue en su verdadera forma y nosotros los artistas intuimos esa forma, - un demonio nos concede ver entre las grietas del mundo y nos conducen en un sueño detrás del escenario coloreado".(1)

¿Porqué la búsqueda tiene que remontarse al espíritu? - ¿En que puede tener fe el hombre? ¿En donde hallará la respuesta para su angustia? ¿En la ciencia? ¿En la moral? ¿En el estado? ¿En Dios? ¿En el hombre?. Está visto que estos artistas habían contemplado el derrumbe del pensamiento racional frente a los embates del irracionalismo y la teosofía; que habían visto transformarse la campiña en enormes aglomeraciones grisáceas, - endemoniadas; que habían visto el fracaso de las revoluciones (1905); no encontraban otra alternativa que una respuesta metafísica basada en una posición mística.

"Mientras más espantoso se vuelve el mundo (como precisamente el mundo de hoy), más abstracto se vuelve el arte, - - mientras que un mundo feliz crea un arte realista' Volvemos - así por boca del propio Kandinsky a la fórmula de Goethe progreso - objetivismo, decadencia - subjetivismo: una vez más es evidente que la nueva concepción del arte fué para Kandinsky - una manera de salvarse fuera de la Historia". (11)

Si no se toman en cuenta algunos elementos de la historia europea y de la alemana en particular, difícilmente podrá-

(1) Franz Marc, Citado por Micheli, Op. Cit. pág. 109

(11) Micheli, Op. Cit. pág. 112.

entenderse la postura de estos artistas que a simple vista podría parecer una aberración mística. Ellos representan el sentir de los mejores hombres de su generación, se daban cuenta - del mal, sin embargo no tenían esperanzas de reivindicación, - ni los elementos para realizarlo.

El espíritu socialista que había invadido el pensamiento alemán en la década de los 1880, había sido mediatizado por la socialdemocracia alemana, dándole al movimiento obrero un carácter burocrático que lo inmovilizaba. El pensamiento racional había sido barrido por las filosofías irracionistas que van desde Nietzsche a Bergson, de tal forma que la filosofía alemana guardaba una laguna a partir de 1850 a 1870.

"En las interpretaciones usuales de historiadores burgueses de la filosofía del siglo XIX se abre, en este punto, un profundo abismo que por lo general no es franqueado en absoluto o solo muy artificialmente. En efecto no es posible imaginar que estos historiadores, tratando de presentar la evolución filosófica de manera totalmente ideológica y decididamente no dialéctica, no como un proceso que se desarrolla solamente en la 'historia de las ideas', pudieran explicar racionalmente el hecho de que la gran filosofía hegeliana (a cuya influencia no podían sustraerse ni sus enemigos más enconados como por ejemplo Shopenhauer y Herbart), ya en la década de 1850 prácticamente no tenía partidarios en Alemania y un poco después ni siquiera era comprendido".(1)

Los individuos habían pasado de seres humanos a masas uniformes que se apilaban en enormes conglomerados humanos, -

(1) Korsch, Karl., Marxismo y Filosofía, México, Editorial Era, 1977, 140 p., pág. 24.

donde la personalidad dejaba su sitio a las cifras, y donde el pensamiento crítico dejaba su lugar a la información periodística que manipulaba cínicamente a los hombres, haciéndolos aparecer marionetas, que se comportaban de manera semejante y que nunca profundizan en nada.

Todo esto es lo que va a dar origen a la alternativa del arte abstracto o sea al alejamiento del mundo objetivo en pos de un mundo donde los valores absolutos rigen, donde el caos - sea sustituido por el orden. Esta es la situación de los artistas y el propio Kandinsky se expresa así. "Almas que sufren, inquietas, atormentadas, heridas por el choque entre lo espiritual y lo material. Lo que se ha encontrado. Lo que existe en la naturaleza muerta. La consolación en los fenómenos del mundo exterior interior. Presagio de dicha. Llamar. Hablar de lo recóndito a través de lo recóndito. ¿No es este el contenido? - ¿No es este el fin, consciente o inconsciente, del impulso - creativo incoercible? ¿Hay quienes tienen el poder de poner en la boca del arte las palabras necesarias y no lo hace! ¿Ay de quien se distrae de lo sobrehumano, el lenguaje del arte".(1)

En la poética de El Jinete Azul, así como en lo que enunciaban Marc y Kandinsky hay una oposición al Expresionismo que se sirve de la deformación física para alcanzar su resultado, rechazan la brutalidad de ese método, su violencia exterior. - Para ellos no se trata de agravar una situación de la realidad, se trata si acaso de liberar la verdad íntima de lo real, de los lazos materiales que les impiden percibirla. Por lo que - respecta a la búsqueda de un nuevo lenguaje plástico, esta búsqueda los llevó hasta la cima de la abstracción, los colores - se identificaban con la música; cada color representaba un es-

(1) Kandinsky, Citado por Micheli, Op. Cit., pág. 105.

tado de ánimo. Los colores hablaban por ellos mismos, tenían - su propio lenguaje. En esta obra para la que se preparaba Kandinsky, dividiendo el color en dos categorías fundamentales, - el calor y el frío, de la tonalidad en sus varios grados de -- claridad y de oscuridad. De esto nace todo un complicado simbo lismo psicológico, de los colores que determinan 'resonancias' particulares en el alma, según pertenezcan a los varios grados de las tonalidades calientes o frías. "Del mismo modo que en - un cuadro en tonos amarillos irradia calor espiritual y otro - en tonos azules parece irradiar frío (es decir, efecto activo- ya que el hombre como elemento del Universo está creado para - el movimiento constante, quizás eterno) el verde irradia abu-- rrimiento (efecto pasivo). La pasividad es la cualidad más ca- racterística del verde absoluto, matizada por una especie de - saturación y autocomplacencia. El verde absoluto es en el cam- po de los colores lo que en el social es la burguesía: un ele- mento inmóvil, satisfecho y limitado en todos sus sentidos...- El verde es el color clave del verano, cuando la naturaleza ha dejado atrás su turbulencia, la primavera y se sumerge en una calma satisfecha".(1)

Kandinsky piensa que el origen de la necesidad artística radica en una necesidad interna, es decir, una necesidad ínti- ma que lleva al artista a plasmar en su obra a ésta.

La obra de arte se transforma en un mundo aparte, en un universo autónomo, con leyes propias; ya no es el equivalente de un contenido preexistente. Ella misma es un contenido nuevo, original, una forma nueva del ser, la cual actúa sobre noso- - tros a través de los ojos, suscitando en nuestro interior reso

(1) Kandinsky, Wassily, De lo Espiritual en el arte, Barcelona, Barral Editores, 1977, ils, 124 p., pág. 83.

nancias espirituales vastas y profundas.

"La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, - se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real. No es un fenómeno indiferente y casual que permanece indiferente en el mundo espiritual, sino que posee como todo ente fuerzas activas y creativas. La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual".(1)

De ahí que el arte abstracto sea un arte interior, el - cual no tiene nada en común con el arte figurativo, ya que éste trata de captar el aspecto externo de la cosa al pretender reproducir la forma fenoménica, de hecho se ata inevitablemente a las leyes formales de la naturaleza, las cuales van a pesar como una limitación para la creación del artista. Para Kandinsky este pretender captar el aspecto exterior de los objetos descansa en una concepción materialista ingenua que no se preocupa por apropiarse de la esencia. El arte, según él, capta los aspectos más primordiales, más sutiles de la existencia, deben responder a la problemática de su tiempo y sería un retroceso manifestarse artísticamente de acuerdo con los cánones artísticos griegos o naturalistas, que tienen su punto de apoyo en una concepción más ingenua, más superficial de la vida - y el mundo.

"Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos.

De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse. El intento de revivir prin

(1) Kandinsky, Wassily, Op. Cit, pág. 113.

principios artísticos pasados puede producir a lo sumo, obras de arte que son como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, no podemos en absoluto sentir y vivir interiormente como los antiguos griegos. Los esfuerzos por poner en práctica los principios griegos de la escultura, por ejemplo, sólo crearán formas parecidas a las griegas, pero la obra quedará inanimada para siempre".(1)

Paul Klee tenía en común con Kandinsky la interiorización del problema del hombre; para él también era necesario renunciar a la falsa objetividad para encontrar la esencia del hombre y de la naturaleza. Él buscaba en las fuerzas creativas que actúan sobre la naturaleza y la moldean y la van creando, más que en la creación misma.

Esta potencialidad de crear su propia realidad representaba para Klee un extraordinario don que poseía el hombre. A la realidad había que exigirle, exprimirle, hasta que nos entregara sus secretos. La obra artística, el producto de la acción del hombre sobre la naturaleza, no tenía nada que ver con ella, era otra realidad, que respondía a otros principios.

Sobre este punto Mario de Micheli hace un análisis en donde sostiene respecto a Klee que: "El punto fundamental de sus razonamientos se encuentra en la afirmación de que el artista se interesa más en las 'fuerzas' creativas de la naturaleza que en los fenómenos generados por ella. Es más, la aspiración del artista debe ser precisamente la de insertarse en esas fuerzas, de manera que la naturaleza pueda generar a través de él fenómenos nuevos, nuevas realidades, nuevos mundos.

Según Klee, el artista debe transformarse casi en una es

(1) Kandinsky, ibidem, pág. 21.

pecie de medium en comunicación con las 'entrañas de la naturaleza'. Así como no podemos rechazar los fenómenos más extraños de la naturaleza, tampoco podemos rechazar los 'fenómenos' producidos por el artista, sería como si rechazáramos a la propia naturaleza".(1)

El arte sólo tenía que ver con esta segunda realidad o - sea con la obra del hombre, de lo llamado bello natural no tiene objeto ocuparse siquiera, es una esfera distinta. Sin embargo, el impulso inicial, o sea, el origen de la motivación para crear, era algo que transcendía al artista, era algo que tenía que ver con la misma energía que había creado el Universo en sus orígenes.

El artista sólo era un medio para que esas fuerzas creadoras pudiesen recorrerlo, aprovechar su disposición para - - crear sus propios fines, o sea, la creación artística. Esta - energía latía en el hombre, había que sacarla, aprovecharla para crear; el mundo con sus vulgaridades parecía adormecerla, - en los niños y en los jóvenes estaba más latente este impulso-creativo. De ahí que Klee tuviese como objetivo pintar con la naturalidad y la pureza con la que los niños pintan, aquí Klee se acerca a una idea que siempre está presente en los expresionistas, el culto por la niñez y la juventud como un estado de hombre puro en donde no hay manifestaciones contaminadas de - maldad. Aquí Klee mantiene posiciones que le acerca a Hans - - Jenny Jahn y a George Grosz, y su afán de mostrar a la niñez como el estado de verdad, de creatividad del hombre. Jahn llega a afirmar que el hombre envejece cuando muere el niño que - todos llevamos dentro, en ese instante se inicia verdaderamente la decadencia del hombre.

(1) Micheli, Op. Cit., pág. 116

lidad los valores más importantes.

Este dualismo va a llevar a Kandinsky a la abstracción absoluta, a crear una esfera del arte basada en otros principios, los principios artísticos; en cambio Klee, su arte nunca abandonará totalmente el mundo figurativo, de él extrae elementos que conforman el lenguaje figurativo, de él extrae elementos que conforman el lenguaje y por eso rechazará la abstracción absoluta.

En Kandinsky hay una oposición absoluta irresoluble entre espíritu y materia, son dos sustancias distintas que no pueden tener forma de contacto. Para Klee hay una continuidad, esa continuidad está dada en la medida que la misma energía creadora del universo es la que actúa sobre el artista cuando éste crea su obra, de ahí que a pesar de que la creación adquiera un nivel de deformación tal que casi desaparezca la figura, ésta no desaparece totalmente, puesto que tiene un origen común que es la fuerza creativa que les da existencia.

Sin embargo, a pesar de lo revolucionario que resulta el arte de los artistas de Munich, el punto de vista de los elementos plásticos que introducen, no deja de ser por eso su actitud (la búsqueda de una nueva realidad), una evasión.

Una huída consciente o inconsciente del mundo para buscar en el reino del espíritu un poco de paz para su alma; ya hemos visto que este afán de abstracción no representa más que una búsqueda de un punto de referencia, que permita un descanso al hombre frente al devenir y al caos incesante de la vida.

Este afán de abstracción surge de una necesidad interior cuando los elementos racionales no son suficientes, o no satisfacen, para explicar la existencia del hombre. Es la respuesta

del espíritu humano frente a la amenaza del mundo exterior; - puede manifestarse en un mundo de puras formas abstractas, o - en el reino de los valores estéticos puros o en un mundo compuesto de notas musicales.

En los artistas de El Puente, la deformación tenía que ver más bien, con el afán de abstracción cercana al hombre primitivo, o sea, un afán que partía de un impulso vital orgánico de defensa frente a la angustia y al caos frente a la hostilidad del mundo y la impotencia del hombre para actuar sobre él, de un miedo a la realidad. En los artistas de Munich, este afán de abstracción era mucho más elaborado, tenía un carácter más que impulsivo, místico, basado en una sobreintelectualización que los había conducido a un estado de angustia y desesperación. Esta actitud se acercaba, a la de las altas culturas orientales, su estado espiritual era más afín a ellas, pues profundizaban bastante en la problemática de la vida; mucho más que al espíritu que animaba el pensamiento naturalista de la cultura occidental.

Ahora parecía ser, por los acontecimientos europeos, que este racionalismo, no alcanzaba a dar una respuesta ni a la problemática del hombre, ni servía para comprender la propia realidad. De ahí la fuga.

Marc consideraba que los animales eran mucho más buenos, puros, perfectos que el hombre. Consideraba que la criatura más perfecta era el caballo, este animal aparecerá repetidamente en sus cuadros; así también en las novelas de Jahnn, el caballo representa lo que de bueno existe en el mundo; en una de sus novelas, el personaje, Perrudja, se retira a vivir sólo con su caballo, cuando, cansado del mundo se refugia en la naturaleza y en la soledad.

Kandinsky había abandonado el pensamiento racionalista - para refugiarse en la teosofía de Rudolf Steiner y tomaba muy en serio el misticismo del pueblo ruso.

Kandinsky era representante de un sector de artistas profundamente desilusionados por las derrotas del pensamiento racional frente al irracionalismo. Por ejemplo, la derrota de la Revolución Rusa de 1905 frente a las fuerzas zaristas. Esto había orillado a muchos intelectuales rusos a posiciones escépticas o recargadas al misticismo.

Klee pensaba que las culturas orientales, sobre todo la Islámica, eran las que animaban su espíritu, se sentía profundamente influido por las fantasías de los pueblos orientales - de donde sacaba la fuente de su inspiración creativa. Buscaba tanto en los elementos formados del arte oriental como en la riqueza temática de su arte, un nuevo espíritu; aquel que profundizara desde otra perspectiva en los problemas más importantes de la existencia del hombre; buscaba hallar ahí una respuesta, una satisfacción frente a la angustia que le producía el materialismo de su sociedad y sobre todo ese espíritu de superficialidad, que invadía a la cultura occidental. Este tratamiento tan elemental de la problemática del hombre, pensaba, conducía a sus contemporáneos a una especie de negligencia.

Los artistas de Dér Blaue Reiter negaban la frivolidad y la superficialidad del arte naturalista, porque pensaban que la motivación psicológica de ese arte era un estado ingenuo frente al mundo; un estado de cierta seguridad y optimismo, que no se ocupaba de profundizar demasiado en los laberintos de la vida y la muerte, en la problemática más profunda del hombre.

Casi todos los artistas expresionistas buscarán en las culturas orientales elementos para enriquecer y profundizar su visión del arte y de la vida. Sobre todo buscando una respuesta frente a la crisis que se abatía sobre la cultura occidental y que iba a desembocar en la Primera Guerra Mundial.

Vamos a citar nuevamente a Worringer que como portavoz de estas ideas en 1907 escribía: "En el hombre oriental hay mayor profundidad del sentimiento cósmico y hay un saber intuitivo, de que la existencia es insondable y burla toda cognición-intelectual; en cambio es más débil la confianza en sí mismo.- La nota radical de su ser es por tanto, el ansia de redención. Esto lo lleva, en el terreno de las creencias, a una lúgubre - religión trascendental, dominada por un principio dualista; y en el terreno artístico a una voluntad de arte dirigida ínteegramente hacia lo abstracto. Nunca pierde la conciencia de la mezquindad de todo conocimiento racionalista - sensual. ¿Que podía decir la filosofía griega a ese hombre proyectado hacia el más allá? Cuando fue penetrando en Oriente se veía frente a una concepción del mundo mucho más profunda, que, como es natural en parte la aniquiló radicalmente, en parte la asimiló, - desfigurándola por completo. El mismo destino sufrió el arte - griego naturalista.

Nuestra soberbia europea se asombra de lo poco que pudo imponerse en Oriente y hasta que punto acabó por ser absorbido por la antigua tradición oriental".(1)

En este punto es importante hablar de Trakl, el poeta austriaco que está bastante cercano espiritualmente al grupo - Der Blaue Reiter, aunque de hecho no perteneció a él.

(1) Worringer, Wilhelm, Op. Cit. Pág. 58.

Trakl vivió la decadencia en Austria como nación, la desintegración del Imperio y al mismo tiempo una ola de transformaciones en el terreno político y social, en las costumbres, - en el terreno económico, una idea del mundo, un estilo de vida, etc. Frente a esta hecatombe, crea su propio mundo lleno de - colores y una simbología personal, un mundo donde el alma del poeta puede descansar. Sobre este poeta el crítico Walter Falk en una de sus principales obras sobre poesía expresionista lo caracteriza de la siguiente manera "A este poeta (Trakl) le - fué dado en grado sumo poder sustituir el concepto por la imagen. El excelso rango de su obra estriba en buena parte en esa capacidad suya. Un intérprete, sin embargo, tiene que expresar se por medio de conceptos y el buen concepto es unívoco. La - imagen poética en cambio, designa algo determinado, pero obtiene su propio sentido tan solo mediante una relación de referencia, por lo que resulta esencialmente multívoca.

En un lenguaje compuesto por la mezcla de conceptos y de imágenes, el intérprete puede mantenerse en los conceptos y, a partir de ellos señalar un sentido unívoco de la imagen. A un lenguaje casi exclusivamente compuesto por imágenes, como el - de Trakl resulta imposible aplicar este procedimiento. Todo interprete de Trakl se ve en la dificultad de tener que interpretar la poesía con conceptos que no se encuentran en la obra - del poeta mismo". (1)

Trakl, austriaco perteneciente a la generación europea - que va a ser conducida al frente de batalla, en sus versos, - presagiaba la catástrofe de la guerra. Para él, como para muchos de los expresionistas, la guerra, junto con las enormes -

(1) Falk, Walter, Op. Cit., pág. 262.

transformaciones que el capitalismo está creando en la faz de Alemania y Austria, aparece como el fin del mundo, o de su mundo; por decirlo en palabras de Trakl, vive en el país del ocaso de la naturaleza. El poeta va a tener en común con los artistas expresionistas su contenido temático; en sus poesías abundan las referencias hacia el nuevo modo de vida en las ciudades, hacia la dureza de la realidad, hacia el sufrimiento de su sector de la sociedad. Por lo revolucionario de su forma poética creada a partir de imágenes muy particulares, estará cerca del espíritu místico de los artistas de Munich. Para él, jamás ha caído tan hondo la humanidad como en su tiempo:

"Lágrimas más oscuras alienta esta época
condenación, cuando el corazón del que sueña
reboza con los arrabales púrpuros de la tarde
con la desconsolación de la humeante ciudad.
Soñando suben y bajan en la oscuridad
hombres descomponiéndose
y desde negros portales
se adelantan ángeles de frías frentes".(1)

Crea su propia realidad cargada de imágenes propias, quizá le duela tanto nombrarla por su verdadero nombre, quizá haya perdido la fe en los hombres. Su lenguaje es un lenguaje lleno de conceptos con los cuales todos estamos familiarizados, sin embargo, la forma misma de tratarlos, así como las imágenes que crea, hacen que produzca su mundo donde permanezca salvado, donde su espíritu no sufre ante los embates de la realidad.

Cuando es movilizado al frente, no va a poder soportar -

(1) Falk, Op. Cit. pág. 390

lo que sus ojos ven, tanta irracionalidad y brutalidad, se sui
cida. Antes de partir al frente de batalla, escribe:

"Sensación en los instantes de ser semejante a la muerte: todos los seres humanos son dignos de amor. Al despertar adviertes la amargura del mundo: en ella está toda tu irredentaculpa: tu poema es una expiación imperfecta".(1)

Lyonel Feininger

Quizá resulte un poco arbitrario situar a este artista dentro del grupo, sin embargo aunque no poseía el talento de sus compañeros en algún sentido él fue el continuador de los estudios que Marc y Macke habían iniciado, incluso posteriormente forma con Klee y Kandinsky y Jawlensky el grupo de los cuatro azules que pretende seguir la poética de el Jinete Azul antes de la guerra.

Este pintor nacido en New York de padres alemanes, realizaría casi toda su obra en Alemania. Al inicio, sólo canalizaba las conquistas formales que surgían, de ahí que él fue una especie de recopilador de las conquistas de sus compañeros. Al principio, al igual que casi todos los pintores alemanes se sintió fascinado por Delaunay en su primera etapa posteriormente ambos incursionaron en una especie de cubismo que Apollinaire denominó Orfismo.

Sin embargo un poco antes de la guerra Feininger inicia el estudio de las búsquedas que con el color realiza Marc y profundiza en ellos de modo que al regresar de Estados Unidos se integrará a la plana mayor de pintores difundiendo los descubrimientos de los pintores de antes de la guerra.

Durante la República de Weimar enseña en alguna academia

(1) Falk, Op. Cit. pág. 261.

y posteriormente se incorpora a la Bauhaus como maestro. Esta trayectoria aquí meramente enunciada nos habla de que Feininger buscó y estuvo mucho tiempo batallando por encontrar su estilo. A pesar de que anduvo aquí y allá, que rechazaba los grupos y que jamás participó en un manifiesto, se declaró abiertamente expresionista.

En algún momento declaró "Cada obra que hago sirve como expresión de mi estado espiritual más personal, de la necesidad insoslayable e imperativa de deliberación mediante un acto apropiado de creación, en el ritmo, forma, color y características de la pintura".(1)

En estas palabras de Feininger deja ver cual era su espíritu. Quizá por no ser alemán y haber tenido otra circunstancia, veía la pintura expresionista como algo a lograr, no como el vehículo a través del cual expresar su sentir.

Si pudieramos definirlo, diríamos que fué un gran estudioso de la pintura expresionista (cubista y futurista) que logró manejar con maestría la técnica del color, que fué un excelente maestro de la escuela expresionista y en la Bauhaus. Contribuyó enormemente en la difusión del Expresionismo en los Estados Unidos.

Quizá su mayor logro sea el manejo de la luz en sus cuadros.

Alfred Kubin

Fantástico novelista y pintor de ascendencia checa pero con formación austriaca, conoció a Klee y a Kafka y dibujaba en blanco y negro fantasías y sueños.

Contribuyó varias veces con Der Blaue Reiter.

(1) Denvir, Op. Cit. pág. 49

Alexei Von Jawlensky (1866-1944). Este artista, ruso de nacimiento, formaba parte de un grupo de aristócratas que iban a Alemania a cultivarse, Jawlensky llegó junto con Kandinsky a Munich, con posibilidades económicas, viajaba a Francia para ver exposiciones de artistas de vanguardia.

El y Kandinsky daban vida a una intensa actividad cultural en Munich. A pesar de estar bastante cercano a Kandinsky y a Der Blaue Reiter no expuso junto con ellos en ninguna exposición.

En su primera época pintó figuras enteras, con un estilo que variaba entre expresionista y fauve, poco a poco, pasó a ejecutar sólo bustos (1911), a continuación únicamente rostros, cabezas místicas a partir de 1917.

Este proceso que lo llevó a una temática mística se aprecia en su obra pues el resto de su actividad artística estuvo consagrada a una de estas cabezas místicas. En el fundamento de esta actitud está el efecto que tuvo en Jawlensky la guerra.

A pesar de no haber expuesto nunca con el grupo Der Blaue Reiter, este está en los orígenes de su formación artística y comparte con ellos las búsquedas y el desarrollo del lenguaje plástico.

August Macke (1887-1914) Este pintor estuvo vinculado básicamente a Marc con quien cultivó una gran amistad, sin embargo fue Macke de todos los del grupo Der Blaue Reiter quien más se acercó a los fauves y durante toda su obra que fué corta pues murió en la Primera Guerra Mundial, siguió explotando el potencial emocional del color.

Sus temas son amables y normales, tal parece como si Macke hubiese propuesto una muy personal actitud de pactar con

el mundo; lo que lo acercaba a Marc era fundamentalmente la -- búsqueda de nuevas formas expresivas porque espiritualmente es taba cercano a los fauvistas. Un poco antes de la guerra estuvo en Túnez con Paul Klee, el famoso viaje en que éste se convirtió en pintor, este viaje por Africa, a Macke como a todos los pintores alemanes no dejó de afectarle aunque de hecho no necesitó de estímulos exteriores para exaltar su obra.

En el cuadro "La Dama con Chaqueta Verde" (1913) no muestra una gran audacia en lo que respecta a la técnica y el manejo del color, sin embargo hay una gran sensación de soledad en sus personajes, que recuerda a Munch, incluso en las posiciones distantes que parecen guardar entre ellos, que parecen lanzar una mirada al horizonte o hacia sí mismos. Esto habla mucho de la propia concepción de Macke acerca de la problemática del hombre.

Su vida terminó en las tierras de Champaña durante los primeros meses de la guerra, con ella se cortó su proceso, fue sin embargo en el inicio del grupo un gran entusiasta y apoyó económicamente al grupo, (un tío de su esposa era coleccionista de arte)

La Primera Guerra Mundial terminará con el grupo Der Blaue Reiter va a terminar con su poética mística y terminará en sentido literal con los hombres que integraban el grupo. Marc muere un poco después en los primeros meses de la guerra. Macke muere un poco después, Trakl se suicida en el frente oriental por no poder soportar el horror de la guerra, Kandinsky por su origen ruso tiene que partir de Alemania y abandonar Munich. Klee, suizo también víctima de una depresión abandona Alemania, Feininger, americano también.

En el transcurso de la guerra la producción artística - del grupo se ve interrumpida, al finalizar ésta van a ser - - otras las condiciones que va a ver en Alemania, consecuentemente otra poética para los artistas.

Lo más significativo de la guerra es que ésta va a terminar con la mística en la temática del grupo Der Blaue Reiter a partir de la guerra el desarrollo de los artistas será individual. En general los miembros de Der Blaue Reiter fueron más-rigurosos y más inquisitivos en sus actitudes que la mayoría - de sus contemporáneos. Investigaron las teorías del color, se-interesaron en los problemas de la percepción, exploraron el - espacio imaginario y declararon su independencia respecto de - los límites del mundo figurativo. Su actitud ante el arte fue-interdisciplinaria de un modo que no se había visto desde el - Renacimiento.

CAPITULO V

DIE NEUE SACHLICHKEIT
(LA NUEVA OBJETIVIDAD)

La Primera Guerra Mundial vino a sacudir de una forma brutal la conciencia de la juventud europea. Lo que los artistas expresionistas habían intuido fué superado por la realidad con creces. Este impacto no podía pasar sin dejar una huella profunda en la vida social y en el arte alemán.

Esta guerra junto con los problemas sociales y políticos que se habían manifestado violentamente en el período inmediato a ella, indujo a los artistas a reflexionar sobre su experiencia pasada y sobre sus búsquedas del lenguaje plástico.

En su obra "Sobre la Nueva Literatura" Pinthus Kurt, uno de los principales analistas del arte expresionista en Alemania, contemporáneo de los artistas y uno, sino el más importante de sus portavoces y una autoridad indiscutible sobre el movimiento; se expresaba así en su última etapa de la guerra para explicar la nueva orientación que se vislumbraba para el arte expresionista. "La última generación en desarrollo desde 1900 se encontró sin protección en las brumas del mágico resplandor del viaje y la aventura, de la libertad sexual, de las calles, paisajes, cafés y lugares de diversión repletos de una mezcla de secretos sonidos, colores o imágenes, de misteriosas fábricas, máquinas y formas de movimiento y escribió borrachera, tensión y vuelo. Entonces, de repente, se les presentó la realidad, la oyeron primero suavemente en la gloria del ser, después con un estrépito de trombones ; Somos ! ;Y somos - hombres!"(1)

(1) Pinthus Kurt, Citado por Willet, Op. Cit. pág. 115.

Ahora, la realidad no podía negarse sólo a través de la creación de un mundo interior propio basado en el espíritu o - en los ideales estéticos, ahora la realidad exigía que se le hiciese frente para asumirla.

La guerra arrastró todo hacia su remolino destructivo y - también para los artistas se convirtió en un embudo dentro del cual giraba todo. En el transcurso de aquella guerra, espantoso triunfo de todos los errores y charlatanerías en las que había quedado atascada la época de Guillermo II, la oposición de 1910 tuvo que buscar un lenguaje más duro. Después de la Revolución de 1917 en Rusia, eran decisivos para esta oposición - los problemas políticos; después de la derrota alemana de 1918, tuvo que transformarse en otro tipo de movimiento, ya no era - una mera posición, sino un hecho, por lo que se puso en primer plano la mentalidad revolucionaria.

En las montañas de cadáveres de las trincheras el hombre perdía su rostro, la impotencia del espíritu quedó al descubierto junto con los ideales de patriotismo burgués y de la fe en el progreso.

Enemigos de los generales, los cantores de himnos se convirtieron en agitadores de la paz. "Esa reflexión asumió un carácter crítico, un tono polémico. De este modo se reaccionaba - contra todas aquellas formas de arte que eludían, de una manera u otra, los problemas más urgentes, los problemas que una realidad dura e implacable manifestaba sin términos medios, sin - circunlocuciones (sic) de ningún tipo. Se reaccionaba pues, - tanto contra las efusiones del alma como contra el tecnicismo - frío. La solución o la vía de solución estribaba ahora en un - arte sin coartadas espiritualistas o reformistas: un arte tan-

duro y despiadado como la realidad, pero que fuese al propio tiempo, útil al hombre. En suma un arte que fuese revolucionario no tanto en la forma sino en el contenido".(I)

La guerra había demostrado que las posiciones individuales, así como las búsquedas formales personalistas, no conducían a la transformación del hombre ni al descanso de su angustia. Ahora la problemática de la vida se trasladaba de la interioridad a la exterioridad. Aquel compromiso que el artista adquiría consigo mismo, la búsqueda de la esencia del hombre a través de la exploración de su yo, era ahora desplazada a un compromiso por mostrar esta realidad tan dura y fielmente como fuera posible, deformándola por el dolor que causaba enfrentar la totalmente en el punto más cercano al centro, en sus manifestaciones más brutales. "El alma debía entrar en la competencia. Este fué el punto de partida de muchos expresionistas. Se trataba de señores muy honorables, algo demasiado entregados a la meditación. Kandinsky escribía música y proyectaba sobre la tela la música de su alma.

Paul Klee tejía en el crochet frágiles labores de doncella ante una mesita Biedemier. En el llamado arte puro sólo los sentimientos del pintor siguieron siendo objeto de representación; esto tuvo como consecuencia que el verdadero pintor se viera obligado a pintar su propia vida interior. Y allí empezó la calamidad. Como resultado se formaron setenta y siete tendencias artísticas. Todo mundo pretendió pintar la verdadera alma".(II) Con estas palabras de George Grosz, se ilustra el nuevo sentir de los artistas al terminar la guerra. El movi-

(I) Micheli, Las Vanguardias Artísticas ... pág. 128.

(II) Grosz George, Citado por Micheli, Op. Cit. pág. 128.

miento Nueva Objetividad fué, en gran medida, resultado de las corrientes expresionistas que le precedieron, pero al mismo -- tiempo una reacción en contra de ellas: En otras palabras, lo que había cambiado no eran tanto los principios y las innovaciones formales producidas a partir de 1905 como el espíritu con que se aplicaban. El movimiento como tal, las presiones -- ideológicas, lo habían dirigido hacia otros rumbos. Hacia un -- compromiso para con la revolución social.

Nuevamente se revisó la situación de la cultura figurativa tal como se estaba desarrollando en esos momentos. Se querría poner al servicio del hombre todos los elementos que pudiesen aportar una mayor comprensión de la realidad para transformarla de acuerdo a las necesidades del hombre.

La experiencia de muerte y miseria, junto con el espectáculo de hipocresía patriotera del burgués, la ostentación de -- la riqueza y el engreimiento de los generales, el desorden de -- la derrota y el derrumbe de una sociedad en la vergüenza: todo esto no había ocurrido en vano. El posterior desplazamiento de los intelectuales y los artistas a la izquierda era inevitable; y se produjo a menudo en las formas más extremistas y radicales.

Esta va a ser la posición de artistas como: Barlach, -- Heinrich Mann, Max Beckmann, Georg Grosz, Otto Dix, Käthe Kollwitz, Oskar Kokoschka, Otto Nagel, John Haerffield, Max Linguer, Alfred Döblin, Ernest Toller y otros.

En general casi todos los artistas expresionistas que sobrevivieron a la guerra, ya sea militando en la Bauhaus de Gropius que se va a formar en Weimar, o en el movimiento denominado Nueva Objetividad, al cual se adhirieron los artistas antes

mencionados.

La frase Die Neue Sachlichkeit (La Nueva Objetividad) - fue acuñada para definirlos y quien acuñó la expresión, el Dr. Hartlaub, director de la galería de arte Mannheim la ha explicado en los siguientes términos "La expresión debería aplicarse realmente como rótulo al tipo de realismo moderno que tiene un sabor socialista.

Está en relación con el sentimiento contemporáneo generalizado en Alemania de resignación y cinismo tras un período de exuberantes esperanzas (el cual había hallado su conducto en - el Expresionismo). El cinismo y la resignación son el aspecto negativo de la 'Neue Sachlichkeit'; el aspecto positivo se expresa en el entusiasmo por la realidad inmediata, resultado - del deseo de tomar las cosas con absoluta objetividad sobre - una base material, sin atribuirles inmediatamente consecuencias ideales".(1)

La consecuencia de este movimiento fué la de sacar al arte de donde se hallaba encerrado, en cafés y cabarets o en revistas literarias; ahora todo un ejército de artistas, literatos, poetas, directores de teatro y cine, músicos que estaban comprometidos activamente en la historia de esa época y apoyaban a las fuerzas revolucionarias, empeñados en una crítica - profunda de la vieja sociedad, dedicados en suma al surgimiento de un nuevo orden social democrático.

"El paraíso era la tierra liberada de la opresión y de - la injusticia. Al igual que cualquier utopía, podía ser representada en forma encubierta, como caricatura de la realidad o -

(1) Hartlaub, Citado por Read, Herbert, El Arte Ahora, pág. 81

bien de forma abierta, como promesa profética El sentimiento de escarnio y de desenmascaramiento mortal no sólo se encuentra en los activistas berlineses, sino incluso en autores muy distintos de ellos. El gran ejemplo vivo de la poesía agresiva era Frank Wedekind, un enemigo de la pobreza moral reinante Sus discípulos llevaron la crítica social hasta extremos todavía más escandalosos. Su ataque iba dirigido contra el Estado imperialista, contra la burguesía y contra la monarquía, responsables de la guerra". (1)

Su principal objetivo vino a ser el burgués pero ya no a la manera del burgués soñoliento del romanticismo, sino como personificación de la depravación estúpida tal como la pintaban Kokoschka y Grosz. Contra el fetiche 'Estado' lucharon - Heinrich Mann, George Kaiser, Walter Hasenclever, Johannes Bacher, Ernst Toller.

Esta corriente figurativa de hecho había subsistido en Alemania, por ejemplo, en el naturalismo de Käthe Kollwitz, en sus pinturas sobre el pueblo alemán y en literatura autores como Karl Kraus y Gerhardt Hauptmann. Lo que había hecho la guerra fundamentalmente era sacarla de donde se encontraba, incorporarla al movimiento expresionista.

"El estallido de la conflagración de 1914 cambió ese estado de cosas. Las anteriores causas de polémica desaparecieron o se convirtieron en episodios de una tragedia sin precedentes. Kraus es uno de los pocos que en aquel momento no fueron víctimas del aturdimiento chauvinista, sino que desde el primer instante vivieron la guerra como un estallido del infierno. La guerra era para él un crimen clarísimo y no tenía--

(1) Muschg, La Literatura Expresionista ..., pág. 26

la más mínima duda de quienes eran sus causantes En el purgatorio de los años de guerra, su lenguaje se templó hasta convertirse en respuesta del espíritu libre en una época en que - la mentira, la cobardía y la traición reinaban por doquier".(1)

La Nueva Objetividad se va a nutrir de dos elementos formales; una corriente figurativa que hunde sus raíces en el naturalismo del siglo XIX y por otro lado los elementos deformantes del Expresionismo, así como, la libertad que éste había - traído para el tratamiento de la figura y el color.

A esta corriente se van a adherir fundamentalmente literatos y poetas; éstos, con las formas revolucionarias de la -- poesía introducidas por August Stramm, van a tener como unidad temática, junto con los pintores, la crítica despiadada de la sociedad de su tiempo, su militancia política y la violencia - del lenguaje utilizado para sacudir la conciencia de sus con-- temporáneos. En la violencia se llega incluso a la exageración llegando a fundirse en algunos momentos el arte expresionista con el decadentismo, la línea que demarcaba a ambos se había - hecho tan delgada que casi era imperceptible.

La Nueva Objetividad, es el arte que corresponde a la revolución de 1918 y al resurgimiento del movimiento proletario-- en Alemania. Los artistas se hicieron portavoces de las demandas del pueblo alemán y lucharon hombro con hombro en contra - de sus enemigos, la burguesía y el Estado alemán (Estado en el sentido más amplio de la palabra). Y en contra de la socialdemocracia alemana, que mediatizaba al movimiento reprimiendo y burocratizando a los elementos más radicales, desde la posi-- ción de poder donde se encontraban.

(1) Musch, Op. Cit. pág. 172

Recordemos que la socialdemocracia era el partido más numeroso y organizado en Alemania en ese tiempo y la Revolución de Noviembre lo llevó al poder cuando el Imperio alemán de Guillermo II se derrumbó junto con las otras casas reinantes y se estableció la República de Weimar.

Tal parece que los dirigentes de la socialdemocracia alemana, como Hilfelding, tenían una gran confusión teórica y no distinguían claramente entre lo que es el Estado y lo que es el gobierno. De ahí que aunque ellos estaban en el poder y existía un gobierno socialista, el Estado o sea la estructura jurídica, la estructura ideológica y la estructura política, en su forma era esencialmente lo que corresponde a un Estado burgués. Además el cuerpo policiaco, ejército, judicial, magisterial, etc., no se había modificado y en última instancia, el propio gobierno Socialdemócrata estaba limitado por el Estado de la burguesía alemana.

Por esta circunstancia los artistas se afiliaban y combatían al lado de los grupos, a la izquierda de la Socialdemocracia; porque para ellos era evidente, que ésta, si no modificaba su estrategia política, no iba a conducir al proletariado a la victoria; de aquí que los artistas simpatizaran fundamentalmente con los espartaquistas o aún adoptaran posturas más radicales.

La tendencia abrumadora del movimiento era Socialista y algunos de sus miembros estaban incluso más a la izquierda. Así el poeta Johannes Becher se había afiliado al U.S.P.D. (Socialistas Independientes) cuando se formó el partido, en 1917, al igual que Pfenfert (director del periódico Die Aktion, difusor de las ideas expresionistas en Berlín) y Walter Hasencle

ver (uno de los dramaturgos expresionistas más importantes de Alemania en los años 20).

Se afiliaron al lado de los espartaquistas y participaron, aunque no totalmente en los alzamientos que se produjeron en Berlín en enero de 1919. Rubiner (hombre de teatro) se dedicaba a propagar las ideas de la Proletkult, era sin duda probolchevique.

Artistas como Ernest Toller y Gustav Landauer van a seguir a los obreros hasta las últimas consecuencias, recordemos la participación de los artistas en la fundación de la República Soviética de Baviera en Munich; movimiento que aglutinó a los intelectuales más consecuentes, poetas, pintores, que ocuparon importantes cargos en la dirección del movimiento.

La realización más próxima a esta idea de la revolución popular se produjo en Baviera, concretamente en Munich donde había un jefe de gobierno de la socialdemocracia independiente que trató de concretar esta idea de la revolución. Kurt Eisner, el cual no solo estaba preparado para internarse en el arte (había escrito una obra de teatro), sino que invitó al joven poeta Ernest Toller a que fuera su secretario. Toller casi inmediatamente fué designado vicesecretario del consejo central de los comités de trabajadores, campesinos, soldados y después del asesinato de Kurt Eisner en febrero de 1919, Toller fue presidente del partido en Munich.

Cuando la revolución fracasó por la intervención de tropas mercenarias de derecha al mando del general Von Epp (futuras SA), Toller y el poeta anarquista Mühsam, junto con el filósofo, ensayista y teórico Gustav Landauer, serán víctimas de la represión de las fuerzas reaccionarias que veían en ellos a

enemigos irreconciliables.

Los artistas de la nueva objetividad estaban aglutinados en torno, fundamentalmente, del contenido temático de su obra. El estilo de cada quien variaba según la personalidad del artista. La corriente expresionista era como un gran mar en donde cada artista se desenvolvía con libertad absoluta, siguiendo los impulsos que le dictaba su necesidad o su inspiración.

Formalmente estos artistas seguían principios muy amplios incluso algunos diferentes, de tal modo que se considera que algunos aportaron mucho más al posterior desarrollo del movimiento moderno, mientras que se consideran a otros artistas convencionales. Pero la mentalidad con que se aplicaban esas formas era clara, era la preocupación nada utópica, incluso más bien brutal por la claridad, la precisión y la economía de medios dirigida hacia necesidades colectivas, más que hacia lo personal y motivada por un análisis social realista.

Es bastante significativo también el hecho de que ahora, el centro del cual va a irradiar el arte expresionista lo sea Berlín, ya que va a ser ahí, en la capital, donde se agrupa gran cantidad del proletariado alemán y es ahí, esencialmente, donde se marcan los rumbos políticos de la nación alemana. La Nueva Objetividad, expresa el sentir del movimiento obrero más consciente y radical de Alemania, el de Berlín.

Desde Berlín, los artistas expresionistas escritores, dramaturgos, poetas, pintores, cineastas, etc. van a revolucionar el arte y toman posición frente a los hechos que se dan en Alemania. Este contacto saludable con el movimiento obrero, lleva a los artistas expresionistas, temporalmente, a buscar en la realidad el medio que satisficiera su necesidad interior;

esto sucede con los artistas más comprometidos, que de éstos, - los mejores se acercarán al proletariado; otros que no mencionaremos aquí, buscan refugio a su crisis en utopías, se vuelven repentinamente seguidores de un credo, budistas, sionistas, pacifistas, cristianos, etc.

Los artistas más trascendentales por su búsqueda y el - compromiso con su arte, se alinean dentro de la izquierda, en el movimiento espartaquista alemán, al lado de la lucha obrera por la creación de una democracia en Alemania. Esto implica imprimirle a su arte un carácter didáctico, educar al pueblo, - buscar reintegrar el arte a la sociedad.

"Toda una literatura de tipo documental, el reportaje social, se afirmaba como un género verdaderamente nuevo. En fin, se nota en el interior del Expresionismo nacido como protesta de los sentimientos, el desarrollo y la toma de consistencia - de un Expresionismo realista o un verismo expresionista, con - caractéres nuevos.

En las artes figurativas Barlach y Käthe Kollwitz dieron un impulso enérgico a esta nueva tendencia. Barlach había empezado a esculpir en madera campesinos, pordioseros, vagabundos - ya desde su viaje a Rusia meridional en 1906. Su actitud hacia los 'humillados y ofendidos' era vagamente dovstoyevsquiana; - una profunda simpatía y una religiosidad viva mezcladas en - ella. Para él la ruptura con la visión positivista de la vida - aconteció con una sinceridad moral dolorosa".(1)

Para Käthe Kollwitz, la miseria de los barrios pobres de Berlín, el espectáculo de los desocupados, el dolor de las ma-

(1) Micheli, Op. Cit., pág. 131

dres que la guerra había privado de sus hijos, las luchas y sus manifestaciones obreras, son sus temas. Su estilo profundiza y capta en los gestos, movimientos, las posiciones, los pensamientos de los personajes de ese gran drama humano que se desarrolla a diario en el Berlín de la postguerra.

En la propia trayectoria artística de Käthe, está marcada de una manera clara, el desarrollo de la tradición del arte figurativo. Ella se inicia pintando en pleno estilo naturalista, con un espíritu piadoso, que va desde el dolor por la gente sencilla que sufre hasta la desesperación por la impotencia.

A medida que la realidad alemana se va modificando, el arte de Käthe también cambia; lo que originalmente era sólo un sentimiento de piedad, se transforma en indignación y solidaridad. Durante la guerra pinta el dolor, pero el dolor tal y como es, en personajes concretos. Así mismo su estilo se hace menos bucólico, empieza a endurecer la línea, los rasgos, sin abandonar este estilo naturalista, se fija más en los gestos de la gente, en el carácter, en los sentimientos más profundos.

Durante la Revolución de Noviembre de 1918 la Kollwitz, al igual que muchos de los artistas, toma partido por la lucha del pueblo; sus cuadros son enérgicos, incluso adopta la técnica del grabado y el estilo un tanto geométrico de los expresionistas. Lo más significativo es que ahora el pueblo su tema principal, ya no aparece en actitud vacilante ni da dolor mirarlo; Käthe nos muestra el pueblo en lucha, enérgico, conspirando, organizando con una gran energía creativa; nos da testimonio en realidad de las potencialidades que laten bajo la aparente tranquilidad del pueblo alemán.

Derrotada la revolución, la Kollwitz vuelve nuevamente a

su estilo naturalista y a los temas melancólicos y llenos de amor de antes de la guerra.

En la literatura aparece Alfred Döblin (médico de profesión que había servido durante la guerra en el servicio de sanidad militar y que vivió de cerca la tragedia que ésta trajo consigo). Vive en Berlín, pero después de la guerra ya no desea volver a su antigua posición social de médico de las clases acomodadas; ahora convive con el pueblo, dedica la mayor parte de su tiempo a atender en los barrios obreros a los enfermos pauperizados por la crisis económica y el desempleo. Está lo más cerca posible de la miseria humana, ahora ya no le satisface nada, esto es lo verdadero, la realidad.

Escribe, cuando sus ocupaciones de médico se lo permiten, su novela "Berlín Alexanderplatz", que versa sobre los personajes más sórdidos de la ciudad. En ella con un lenguaje típicamente berlinés, utiliza modismos típicos del pueblo, pinta la vida, pasiones y miserias de la gente sencilla. En donde se nota su carácter expresionista es en la manera de tratarlos, pinta con tanto verismo a sus personajes, que desnuda los caracteres. Con una crudeza áspera describe dramas angustiantes como parte de la vida cotidiana berlinesa.

"La imagen de Berlín está formada por el montaje y el collage de innumerables retazos casuales de la realidad. La acción está matizada hasta en las conversaciones íntimas, incluso hasta el subconsciente de las personas, mediante recortes de los informes bursátiles, publicaciones oficiales, anuncios de periódicos, propaganda comercial, carteles callejeros, prospectos comerciales, cartas de presidiarios, estadísticas de mataderos oficiales, noticias locales, artículos de enciclope-

dias, piezas de éxito de las operetas, coplas callejeras y militares, boletines meteorológicos, estadísticas del censo y la salud de Berlín, titulares de acontecimientos sensacionales, - informes policiales, vistas de causas y formularios oficiales" (1)

Pero volviendo a las artes plásticas, destacan Otto Dix y George Grosz ambos fueron combatientes en el frente de batalla, vivieron de cerca la violencia y la deshumanización de la guerra. Al regresar a Alemania se encuentra con la desfachatez de la burguesía y la desesperación del pueblo y con una clase-media arruinada por la inflación.

Inmediatamente toman posición junto a las luchas del proletariado alemán y ponen a su servicio todos los medios de que son capaces. Pintan con una violencia y una saña inaudita todo aquello que consideran culpable de la situación que vive Alemania.

Al inicio, el tema central de sus cuadros serán las escenas del frente de batalla, las cuales serán pintadas con una - exagerada deformación, caricaturizando ciertos rasgos para que no haya duda de lo que quieren expresar, dotando de una gran - dosis de pasión sus obras. No es una pasión desenfrenada, ahora tiene un sentido, ese sentido, se lo da la lucha del pueblo alemán; no se trata de una rebelión individual contra un orden moral, ahora es una lucha contra un orden social establecido - que es necesario cambiar.

Es importante destacar que los artistas de la Nueva Objetividad, ya no parten de posiciones tan individualistas para - su crítica a la sociedad. Primero en Noviembre de 1918 se fun-

(1) Muschg, Op. Cit. pág. 215

dó en Berlín un comité trabajador pro Arte, a semejanza de los comités de obreros y soldados que se habían formado en varias partes del país a imitación de los Soviets rusos del año anterior. Sus presidentes eran Walter Gropius y César Klein. Luego, correspondiendo a esta entidad, se formó un Novembergruppe de Dresde, contaba con tres jóvenes pintores entre sus miembros, - Lasär Segall, Conrad Felixmüller y Otto Dix, todos ellos en es te momento dentro del estilo expresionista.

Su concepción del hombre deja de ser abstracta para concretarse en una posición de clase, toman posición política; - sus objetivos no son tampoco tan abstractos como en los anteriores artistas expresionistas, lo que sí mantienen es su angustia y desesperación. Este nuevo giro de los acontecimientos va a dar un gran enriquecimiento temático al arte expresionista, quizá formalmente sólo agregan unas cuantas aportaciones - al lenguaje expresionista, por lo que toca al contenido le dan una base sólida. Es sólo a partir de este contenido temático - como es posible analizar el arte expresionista de esta época - de postguerra, ya que la búsqueda por plasmar la realidad y su propia desesperación hace que los artistas exploren las posibilidades expresivas al máximo. A partir del contenido temático - es posible acercar el arte de Grosz a Kokoschka o el de Kathe - Kollwitz a Beckmann, el de Dix a Barlach.

Para ellos el conflicto ya no aparece tan obscuro, la Re volución de 1918 y la instauración de la República alemana, - por la vía del movimiento de consejos obreros les abre los - - ojos; la lucha de clases, que en este período tiene su punto - más álgido en Alemania, no permite más terminos medios, ahora, no se trata de intuir y su arte tiene que tomar partido. Era -

inútil, nadie se podía abstraer de la realidad, no es que fueran más consecuentes, ahora la realidad se hacía presente en todos lados, con una fuerza inaudita, donde quiera que volvieran los ojos, ahí estaba la realidad pidiendo a gritos que se le escuchara. Barlach ante este hecho no deja de alarmarse, - sus palabras son bastante ilustrativas de lo que este nuevo fenómeno representaba para los artistas. "No he dejado de observarlo todo, todo el vacío que hay dentro de mí, todos mis almacenes han quedado abarrotados a través de mis ojos Mira: - mis ojos eran como dos arañas, sentadas en la red de sus cuevas y cazaban las imágenes que caían allí, las cazaban y gozaban su dulzura con apetito, pero cuantas más imágenes caían, - más se consumían ávidas de amargura y hartas de horror. Y al final los ojos no soportaron tanta amargura, por lo que tejieron una tupida red que tapase la entrada, se escondieron dentro, prefirieron pasar hambre y murieron. ¿Cómo, podría expresar con palabras lo que deslumbró a mis ojos".(1)

En el Novembergruppe se enlistan un gran número de artistas, arquitectos, intelectuales, que ponen su creatividad y su sensibilidad a disposición del movimiento obrero de izquierda, es decir de los espartaquistas; ya que la socialdemocracia en el poder coquetea con los representantes del antiguo régimen, encarnados éstos en la oficialidad del ejército guillermo y no se atreve, por otro lado, a tomar medidas socialistas que afecten a la burguesía alemana, permitiéndole, de paso, rehacerse del golpe que le significó la derrota militar.

Se pasa del mesianismo al socialismo, el arte adquiere un compromiso con el pueblo alemán. El futuro a lograr, no apa

(1) Barlach, Citado por Muschg, Op. Cit. pág.

rece tan nebuloso, ya se percibe un objetivo, la emancipación de los trabajadores. También ahora habrá que ser más enérgico, más brutal en la crítica y en los medios más directo, y para eso, es necesaria la figura, pero caricaturizada, es decir, exagerada para que el efecto que se quiere transmitir al espectador sea más directo y no se pierda en interpretaciones intelectualizadas. Parece que en épocas de auge revolucionario es necesario hacer uso del arte figurativo como el medio más directo de expresión, la crisis y las perspectivas de cambio aparecen ahora sin antifaces, los artistas recuerdan que Daumier y Goya, habían hecho uso de la figura para expresar su sentir más claramente, ellos ahora vuelven a reencontrarlos.

Ahora la pregunta es. ¿Debemos avanzar en la creación de un nuevo lenguaje plástico, enriqueciendo con ello la visión y las posibilidades que el hombre tiene de expresar su sentir del mundo? o bien, como las circunstancias lo exigen. ¿Poner todo su ingenio y su creatividad al servicio de la lucha, expresar sin demasiadas técnicas elaboradas, la realidad?

La decisión divide a los artistas expresionistas en dos grandes grupos, aquellos que van a seguir desarrollando nuevas técnicas, nuevas formas, nuevos lenguajes, y por otro lado, aquellos (Nueva Objetividad) que anteponen la lucha a la búsqueda. Aunque en realidad es bastante difícil deslindar donde empieza una y donde termina la otra de estas dos actitudes. En este sentido había artistas como Kokoschka y Beckmann que se encontraban en el límite de ambas; sin embargo, para otros, como Dix y Grosz, su posición era bastante clara y hasta se puede decir que algo unilateral y sectaria, de acuerdo con el tiempo en que vivían. En este sentido las palabras de Grosz, -

que plasma en su libro autobiográfico "Un pequeño sí y un gran no" describen muy bien el sentir del artista en este período.- "Las artes y los artistas, no valen un hueso ni un solo pelo - de un obrero que lucha por su propio pan". De esta forma Grosz expresaba su sentir hacia todo aquello que no servía directamente a la lucha.

"Una vez más, el método del naturalismo es necesario para no excluir ningún detalle. El análisis del error se convertía así en un modo de manifestar, su odio específico a la guerra. Ante los cuerpos desgarrados, las masacres, Dix no apartaba la mirada, no buscaba la salvación en el reino del espíritu. Al contrario, sobre esa realidad misma y pavorosa fijaba su mirada con los ojos bien abiertos. En esa actitud suya había una especie de ímpetu frío de determinación inderogable que daba a su visión una dureza particular. Entre las obras maestras - de Dix sobre este tema hay que mencionar "Las Trincheras" de 1920, repetida en 1923 y el "Tríptico de la guerra" de 1929, - replicado 3 años más tarde".(1)

Resultaba tan pavorosa la realidad a los ojos de los artistas, que muchas veces, confundidos con la realidad, ellos - introducían elementos míticos, tan característicos del arte alemán precedente, brujas, seres monstruosos, personajes inmundos, por ejemplo; en la obra de Dix "Los siete pecados capitales" de 1933, aparece Hitler al lado de estos personajes fantásticos, reducido a proporciones grotescas de enano y actitudes ridículas.

Dix también, al igual que Döblin, Grosz y Barlach, se interesa en la representación del paisaje berlinés de la postguerra

(1) Micheli, Op. Cit., pág. 134

rra y en la plasmación del derrumbe moral que sufre la sociedad alemana durante los años de crisis e inflación de los 20s. Estos son los mismos temas tratados por Grosz, también excombatiente de la guerra, al volver a Alemania el caos que vive la nación lo obliga a tomar partido por la lucha obrera. La efervescencia de la Revolución, y por otro lado, el gran resentimiento que siente en contra de quienes provocaron la guerra; - la burguesía alemana ahora aliada a los trust imperialistas, - se aprovecha de la crisis del pueblo alemán para enriquecerse rápidamente. Grosz descarga sobre ellos todo su resentimiento, dibujándolos en su interioridad, tal como son por abajo del - traje de frac y de las joyas.

"Este deseo de violar más que de seducir la sensibilidad del espectador y esta actitud tuvo su principal expresión en - la obra de Grosz, que aunque perteneciente en algún momento al Dadaísmo berlinés, estaba comprometido con las maneras estilísticas expresionistas, usando la violencia social para escoriar al sistema y propagar sus propias ideas democráticas. Registró con un brillo amargo el rostro descarnado del capitalismo.

Produjo un gran número de litografías, grabados y pinturas que documentan la Alemania de la postguerra con una exactitud virulenta.

Dibuja con un estilo peculiar. "Para obtener un estilo - correspondiente a la fealdad y a la crueldad de mis modelos, - he copiado el folklore de las letrinas, que me parecía la expresión más inmediata, la traducción más directa de los sentimientos fuertes. Lo mismo hice con los dibujos de los niños dada su sinceridad. Alcancé entonces aquel estilo incisivo, -

aquel diseño a punta de cuchillo del que tenía necesidad".(1)- El propio Grosz nos narra de donde obtiene su estilo personal.

Sus dibujos escandalizaban a la burguesía y a la gente - decente, pero eso era lo que finalmente buscaba, horrorizarlos, que sintieran vergüenza por su propia maldad, que se identificaran a sí mismos ahí, que se descubrieran tal como eran, en - su intimidad, sin maquillajes, sin máscaras. Otro tema lo era - el antimilitarismo; ya desde 1916, en plena guerra, había pin- tado una colección de dibujos sobre este tema, pero después, - durante la República de Weimar, denuncia con sus dibujos el - proceso de militarización que se da en Alemania en este perío- do y el papel que juegan las fuerzas de mercenarios en contra- del movimiento revolucionario en Alemania.

No escapa nada a su mirada acusadora, la alta sociedad - industrial y las altas finanzas son dibujados siempre en caba- rets, con prostitutas, llenos de vicios, rodeados siempre de - depravación. Pinta a esos ilustres representantes de la respe- tabilidad burguesa, siempre con la copa en la mano y el ciga- rillo en la boca en tugurios de lujo.

Otro de los temas que trata de una manera brutal y casi- obsesiva, es el sexo, pero, no el sexo en el sentido de una te- mática melancólica, idealista, sino como lo que la sociedad - burguesa ha hecho de él, una mercancía de compraventa cínica, - en un sentido no erótico sino obseno, de una obsenidad sin lí- mites. Penetra a la intimidad de las alcobas de la burguesía y nos la muestra tal como es.

* "Esa gente que se agita en las calles, come, toma, va a -

(1) Grosz, George, El Arte y la Sociedad burguesa, Buenos Aires, Ediciones Calden, 1968, ils, 74 p., pág. 27.

la iglesia; esos burgueses 'irreprensibles' (sic), esos industriales defensores de la patria, esos hombres del orden no tienen secretos para Grosz. El los descubre; nos enseña su desnudez repugnante por abajo de su frac, sus uniformes; sus trajes refinados. Los desviste físicamente; revela por abajo de la ropa sus obscenidades repugnantes, sus pechos velludos, sus sexos obscenos; saca a la superficie, junto con su físico tan brutalmente puesto al desnudo, sus instintos bestiales".(1)

La desesperación llevará a estos artistas a la intolerancia y al sectarismo, a primera vista sus pinturas parecerán obras de un espíritu enfermizo, atormentado. Pero hay que analizar la situación de Alemania para poder llegar a comprender su radicalismo.

En 1918, un motín de marinos en el puerto de Kiel desencadena la Revolución, que va a culminar con la terminación de la guerra y la instauración de la República. Quienes verdaderamente determinan la marcha de los acontecimientos son los consejos de obreros y soldados que se organizan en todo el país y pretenden instaurar un régimen socialista para Alemania.

Sin embargo, por la falta de un partido político organizado que defendiera los intereses obreros, el movimiento será tomado por el partido Socialdemócrata de orientación centroizquierdista. Este partido, que contaba con el apoyo de un gran sector de los obreros alemanes, no se decide a tomar medidas radicales en contra de la burguesía, medidas que permitan el establecimiento de un Estado socialista. Maniobrando dentro del marco de la democracia burguesa, la Socialdemocracia mediatiza la revolución, no tomando ninguna medida, ante el asesina

(1) Micheli, Op. Cit., pág. 138

to de los dirigentes espartaquistas Karl Liebknecht y Rosa - - Luxemburgo, a manos de oficiales de extrema derecha, miembros del ejército imperial.

En su autobiografía "Un pequeño sí y un gran no", Grosz desahoga su sarcasmo contra los dirigentes de la República de Weimar. "Las medidas tomadas por Noske indicaban claramente de que lado se encontraba o sea del lado de la reacción contra -- los trabajadores pobres y desocupados.

La violencia imperaba, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo fueron asesinados. Los que estaban en el poder no movieron ni un dedo. Ebert, el extabernero que era entonces presidente de la República estaba ocupado en hacerse cortar los bigotes como se debe, para poder aparecer como representante de capas amplísimas. En lugar de sombrero de los demócratas de 1848, llevaba el sombrero de copa alta. Debía jugar su papel, Meissner el - consejero privado, maestro de ceremonias de la República, vigilaba para que Ebert actuase según la etiqueta de la corte y no revelase el hecho bien conocido de que antes había pertenecido al proletariado".(1)

Junto a estos artistas ya mencionados hubo otra serie de artistas que algunos autores vinculan a la corriente de la Nueva Objetividad entre los cuales sólo mencionaremos a Alexander Karidd (1881-1939), George Schrimpf (1889-1938) Max Beckmann y el austriaco Oskar Kokoschka. Será básicamente de estos dos últimos de quien hablaremos, ya que fueron considerados como los dos más importantes pintores en Alemania después de la guerra, por el Dr. Hartloub director de la galería Mannheim.

Es 1923 justamente el año en que los artistas, menciona-

(1) George Grosz, Citado por Mario Micheli, Op.Cit., pág. 139

dos se agrupan en torno al estilo de la Nueva Objetividad. - -
 Cuando la realidad habla la palabra le deja su lugar.

Es muy difícil situar a una figura del arte tan controvertida y con una trayectoria tan amplia como Max Beckmann que además por su propio carácter, siempre fué un solitario. Sin embargo el período más significativo de su obra se desarrolla fundamentalmente en el tiempo que siguió a la Primera Guerra Mundial.

Fué un artista que más que ningún otro supo mantener el equilibrio en esta época de grandes pasiones, entre un compromiso personal con una posición política que exigía la absoluta entrega y las búsquedas y desarrollo de las formas expresivas.

Tiene su lugar tanto por su posición de artista militante, como por sus contribuciones al arte moderno y al desarrollo de un nuevo lenguaje plástico.

Beckmann tuvo su formación inicial al margen de los dos grandes polos de desarrollo del Expresionismo, es decir, Dresde y Munich. Fue un expresionista intuitivo que iba cuando el estilo que debía mucho a Munch y que desde el inicio se inclinaba a una temática angustiante como la agonía de su madre o grandes catástrofes de su tiempo. Como el hundimiento del Titanic.

Defendía el arte figurativo aunque no en el sentido tradicional sino, que consideraba que había que aprovechar para lograr un mayor efecto expresivo y lograr en el espectador un efecto más emotivo. Esta actitud es lo que lo alejaba del grupo de Der Blaue Reiter y los situaba cerca de la Nueva Objetividad.

Valoraba el efecto sensual de la naturaleza; su obra de-

bía ser captada no a través de un proceso intelectual, sino - por una actitud más bien emotiva, para que así se traspasase - la envoltura que mantenía la esencia de las cosas alejada del - hombre, había pues que mostrarla aunque su captación, como di - jimos, se lograba a partir de una actitud que tenía más que - ver con la sensibilidad.

El propio Beckmann nos explica este complicado proceso - cuando nos dice en su diario "Lo que quiero es mostrar en mi - obra, es la idea que se oculta detrás de la llamada realidad. - Busco el puente que lleva de lo visible a lo invisible. Mi - propósito es siempre captar la magia de la realidad y transfe - rir esta realidad a la pintura hacer visible lo invisible me - diante la realidad.

Puede parecer paradójico; pero en el hecho, es la reali - dad lo que forma el misterio de nuestra existencia. Mis fi - guras van y vienen sugeridas por la ventura o el infortunio. - Procuro fijarlas despojadas de su cualidad aparentemente acci - dental".(1)

En esta concepción del arte, son notorios los influjos - que los literatos y poetas del STURM de Berlín habían dejado - en Beckmann ya que había iniciado su desarrollo artístico. Dos rasgos marcarán como un sello de fuego su obra, en primer lu - gar la experiencia de la guerra, en donde realmente encontró - el sentido de su obra y en segundo lugar y directamente vincu - lada a la primera, el haber servido como asistente en un hospi - tal de campaña en el servicio sanitario durante la guerra, es - tos dos hechos, influirán decisivamente para que su obra no -

(1) Beckmann, Citado por Hoffman M. El Expresionismo, México, - Ed. Hermes, pág. 50.

pierda nunca ese carácter trágico que lo caracteriza.

Beckmann pintó fundamentalmente retratos a los cuales - agregaba su visión terriblemente angustiada del mundo, aunque - también siguiendo la tradición expresionista realizó grabados - en madera y realizó trípticos con lo cual acentuaba la prefe-- rencia que estas disciplinas tradicionales en el arte alemán, - tenían para los artistas expresionistas. Con su concepción li-- teraria del mundo no alcanza a percibir con claridad las cau-- sas del mal, por lo cual su obra está llena de una protesta - por una realidad que no puede entender totalmente. Por esto, - sus obras están llenas de personajes que gesticulan y se con-- torsionan desesperadamente, hecho que le da a su obra un carác-- ter chocante.

Beckmann al no poder comprender la situación histórica - en toda su complejidad, la época está llena de acontecimientos trascendentales que se suceden con una rapidez inaudita, sien-- te que el hombre está sujeto a un poder que lo domina fatalmen-- te, a un destino, pero frente a esta desesperanza tiene una fe inmensa y contradictoria en el hombre.

Esta contradicción aparece marcada en la obra de Beck-- mann, lo que motiva en el espectador de su obra, ese sentimien-- to dual, ya que sus personajes proyectan una grandeza y un sen-- timiento trágico a la vez.

Estará comprometido en la lucha del pueblo alemán y su - derrota lo proyectará hacia un misticismo metafísico que es - una evasión, quizá la única alternativa que encontraron aque-- llos que pusieron toda su fe en la Revolución.

Otto Nagel pintor comunista; desde el punto de vista ar

tístico, una figura secundaria dentro de la corriente de la Nueva Objetividad.

Oskar Kokoschka es un artista austriaco, primerísima figura del arte expresionista, como pintor y dramaturgo. Formado en el ambiente de la intelectualidad de Viena y en la tradición cultural de Praga.

Entre sus influencias más importantes se encuentran Karl Kraus y Hoffmannsthal, que le proporcionan una gran cantidad de elementos expresivos y una sólida formación cultural.

En la pintura recibe influencias directas de Gustav Klimt y con ello del Art Nouveau y un gran manejo de la línea, así como de un joven pintor fallecido a temprana edad Egon Schiele que se revelaba como una figura de gran importancia en el campo de la pintura en Viena.

Kokoschka quizá influido por el ambiente de la Viena de Freud, se inclinó desde muy pronto al retrato, actitud bastante rara en el arte moderno. Pero era un tipo de retrato psicológico, que se servía de la deformación para acentuar algún aspecto del carácter del retratado. Era un tipo de retrato que pretendía penetrar a la esencia del ser humano.

"Amo esta cualidad del artista plástico para traducir sus sensaciones en formas vivas y dicha facultad es eficaz en la medida que el amor de los objetos que despiertan las sensaciones es puro e intenso. No hay aquello llamado orgullo en ese amor ni hay un juicio. Pero más allá del amor está el sufrimiento; y es la percepción de ello lo que hace de Kokoschka un artista excepcional de nuestra época. Sus retratos revelan el silencioso sufrimiento del individuo, de la persona crucificada por los códigos de los falsos valores sociales. En unos -

cuantos cuadros de mayores dimensiones, el pintor recurre al simbolismo, pero no al simbolismo del Greco sino más bien al de Goya para representar el padecimiento de los pueblos oprimidos y las torturas de la guerra".(1)

Muy pronto Kokoschka pasa a Munich donde entra en contacto con los artistas de esta ciudad y de sus búsquedas formales. Sin embargo será en Berlín (1900) en donde se desarrolle plenamente. A los veintitantos años, es considerado como un artista talentoso y la revista STURM publica tanto su obra plástica como sus ensayos.

Como artista consagrado entra al mundo berlinés, en donde se montarán sus obras dramáticas. Ahí lo sorprende la guerra y va al frente oriental, quizá deslumbrado y sorprendido por la fuerza de la realidad, será herido en la cabeza y el pulmón, como prisionero de los rusos al firmarse la paz de Brest - Litovs, será llevado a Suecia y de ahí a Dresde donde convaleciente esperará el fin de la guerra. Será en esta ciudad, donde permanecerá de 1917 a 1929, cuando alcanza su madurez como artista.

Orientado y marcado por dos circunstancias importantes, una su experiencia en el frente de batalla y otra en contacto con el movimiento revolucionario de una ciudad que se caracterizó por su militancia política, de su clase obrera y sus intelectuales, Dresde.

Es fundamentalmente por su obra realizada en Dresde, por lo cual lo situamos en la corriente Nueva Objetividad. Para él

(1) Read, Herbert, La Décima Musa, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970, 272 p., pág. 230.

haciéndose eco de las exigencias que su tiempo le planteaba había que asumir la realidad con una fuerza tal, que esta revelará su intimidad, la verdad que latía dentro de ella.

Al igual que Beckmann no se apartó del arte figurativo - sino más bien, la naturaleza le proporcionó un universo de posibilidades para que él buscara los elementos que requería para expresarse. Era la realidad pero cargada, llena de un enorme contenido psicológico con el cual Kokoschka la dotaba.

Esto lo realizaba con una enorme pasión y con convicciones bien definidas a partir de las cuales tocaba fundamentalmente temas sociales y es un gran ilustrador, al igual que casi todos los artistas de la Nueva Objetividad, del proceso que llevó a los nazis al poder.

Cuando estos suben al poder, Kokoschka será considerado como uno de los principales representantes del arte degenerado y sus obras serán incautadas se le prohibirá incluso pintar, - por lo cual emigrará a Inglaterra en donde lejos de la realidad que motivaba su obra casi permanece exiliado del arte y pasa callada y obscuramente toda su permanencia en ese país.

En 1952 publica unas declaraciones en las cuales parece resumirse su concepción del arte y de la realidad; aquí nos dice: "La sociedad proletaria actual tiene necesidad sobre todo de reflexión, para que no suceda que cada individuo se considere llamado por su soberbia intelectual, a una obra de destrucción, seguro de que la teja fatal sólo puede alcanzar el cráneo de su vecino. Por lo menos una inteligente reflexión, sino una conciencia social despierta, debería sugerir al artista -

qué un lenguaje artístico incomunicable pierde todo su significado si no transmite como un mensaje, desde yo al tú, la experiencia que nuestra humanidad renueva sin cesar. La experiencia es lo que nos transforma, de miembros de un rebaño, verdaderamente en hombres. Igualmente mísera es la existencia del esteta encerrado en su torre de márfil. La suya es una existencia inútil y antisocial que se desarrolla como si viviera en un refugio blindado o subterráneo. No olvidar, en fin, que el mundo no existe para uno solo y no se mueve solamente para nosotros".(1)

En estas palabras se deja ver el inmenso amor que Kokoschka profesaba a la humanidad y a la naturaleza. Un amor - instintivo que se proyectaba a través del color y casi en cualquier manifestación de los objetos, por ejemplo, la fluctuación de la luz sobre las colinas.

Por eso su arte desagradaba a las sensibilidades superficiales acostumbradas a esquemas formales, a habitar en la envoltura de las cosas, o que se regodeaban en un mundo minúsculo reducido a su ego.

Con la estabilización del marco en 1924 terminó una fase del arte expresionista, el de la pintura; el Expresionismo necesitó de nuevas manifestaciones más amplias, menos personales y su interés se manifestó hacia otras disciplinas.

A partir de 1924 el Expresionismo florece, aunque lo había hecho ya, en el teatro, en la literatura y en un nuevo arte, el cine. Estas disciplinas artísticas tenían más trascen-

(1) Kokoschka, Citado por Micheli, pág. 193

dencia y podían llegar a un mayor número de gentes además, tenían un carácter didáctico más marcado que era en última instancia lo que se buscaba.

Los artistas plásticos se volcaron hacia el grabado en madera, pero eso aun no bastaba, ya que el efecto que causaba era el de una emoción interior e individualizada. Las otras artes, sobre todo el teatro, permitían una mayor explosión del espíritu y motivaban emociones más directas y quizá más intensas.

Transmitían un mensaje, generalmente político, más que literario, que no permitía tanta especulación, puesto que de lo que se trataba era de educar políticamente; además, el mensaje era dado a un conglomerado (masas) que por la exaltación del número se intensificaba el efecto.

Por todo esto de 1924 a 1933 fue la época del grabado y la caricatura en las artes plásticas, pero en términos generales es la época del cine que pasa a ser un espectáculo de masas y ahí también el Expresionismo hace sentir su influencia con gran fuerza.

Es la época de la penetración de lo norteamericano en Alemania, el cine, el jazz y el modo de vida americano. Todo esto combinado determinará una disminución del arte expresionista que queda relegado a una élite.

Finalmente el propio agotamiento de la substancia de donde se nutría, o sea la revolución social determinará el agotamiento del arte expresionista. Serán los nazis quienes terminen de una manera tajante con él a partir de 1933 ya para 1938

es poco o casi nada lo que subsiste en Alemania.

Un caso muy singular que no vamos a tratar aquí, es que paralelo a la decadencia del Expresionismo en Alemania, éste toma fuerza fuera del mundo germano parlante, concretamente en Francia, Bélgica, Estados Unidos, México, Brasil, etc. Sin embargo es otro espíritu el que lo alienta, aunque existan ciertas coincidencias, pero son bastante circunstanciales.

La pintura expresionista alemana termina con el ascenso de los nacional-socialistas al poder.

La base de la reacción contra el Expresionismo y todas sus obras se basaba en tres puntos.

Primera y más importante, el nazismo era un movimiento racista que descansaba en el principio de pensar con la propia sangre en contraposición del siempre sospechoso intelecto, de modo que no solo había un gran número de artistas (pintores, escritores, dramaturgos, actores) expresionistas expuestas a ser internados y finalmente asesinados como "judíos", sino que el propio Expresionismo era considerado en su totalidad como nacionalmente impuro.

El segundo elemento, era la idea, muy difundida desde principios de siglo en Alemania y Europa entre los sectores reaccionarios de la sociedad, de que el arte moderno era decadente patológicamente y sintomático del ocaso de la civilización occidental. Idea que venía desde la obra de Spengler El ocaso de Occidente y que de alguna manera tenía que ver con el aspecto racial ya que la teoría se fundamentaba en la amenaza oriental.

Ya desde 1923 una oscura pintora Bettina Feistel - Rohmeder escribía con respecto a esto. "El llamado movimiento expresionista fundado por Kandinsky, es un asunto oriental los judíos, sobre todo del Este, parecen ser los líderes del Expresionismo y han sido también los principales intérpretes de la Revolución social. Contra eso, los países que han ofrecido mayor resistencia a ese movimiento son aquellos que han conservado cierto grado de orden social".(1)

En tercer lugar, existía una estrecha relación del Expresionismo y sus héroes espirituales con la campaña pacifista de la Primera Guerra Mundial y con el establecimiento de la República de Weimar. Para un movimiento político nacionalista de tipo agresivo dedicado a vengar la "puñalada por la espalda" - de 1918, a anular el tratado de Versalles, firmado por los civiles republicanos y a levantar el Tercer Reich. La demolición de todo el aparato cultural respúblicano era un paso automático.

(1) Bettina Feistel - Rohmeder, Citado por Willet, pág.195

CAPITULO VI

LA EPOCA DEL EXPRESIONISMO.

La fisonomía de la moderna Alemania data del 18 de Enero de 1871, día en que el rey de Prusia, Guillermo II de Hohenzollern, no sin resistencia, aceptó en la galería de los espejos del palacio de Versalles el título de emperador alemán. Se realizaba al fin la unidad alemana, más no como la habían soñado los demócratas de 1848. Los artífices de esta unidad no fueron ya la burguesía liberal, ni la clase obrera, relativamente poco numerosa entonces y mal organizada, sino Bismark, Moltke y sus adictos. Concebida por ellos a su imagen y semejanza, la Alemania que ambicionaban debía de ser una nación dominada y modelada por Prusia, un Reich conquistado mediante la fuerza, guerra y sangre, y que trataría de recurrir siempre al mismo método para subsistir e imponerse a los estados vecinos y rivales.

Un autor francés, Roger Badia, escribe un libro sobre Alemania contemporánea nos dice acerca de la formación del Estado alemán de este tiempo. "El aparato del Estado, el poder político y militar quedan en manos de los príncipes prusianos, los Junkers. Por ello el prusianismo ha de imprimir su sello al nuevo Estado. Los Junkers conservan su base económica, grandes dominios que a la vez que se van adaptando lentamente a las condiciones del sistema capitalista siguen presentando características feudales. Los obreros agrícolas que trabajaban en ellos ya no son siervos, más tampoco son realmente obreros: están al servicio de un amo".(1)

(1) Badia, Roger, Historia de Alemania Contemporánea, T.1, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1964, ils, grafs, mps, 320 p., pág. 16.

He aquí, en la historia de Alemania, la base terrenal en la que se apoya el espíritu que irá a dar origen al Expresionismo. Desde las bases mismas, desde los orígenes más elementales, estaba sellada la trayectoria del pueblo alemán.

Las enormes contradicciones a que va a dar origen la unidad alemana se proyectarán e irán a llenar la vida social, intelectual y artística del pueblo alemán, una unidad llevada a cabo no por la burguesía, sino por los latifundistas prusianos, los Junkers, con objetivos militaristas. De esta contradicción sui generis surgirá un arte lleno de contradicciones, el Expresionismo.

"De la misma forma que resulta imposible deducir de una taza de té estilo Imperio los derechos del hombre, no puede hablarse de una fórmula estilística única del Expresionismo.

En un movimiento intelectual de tal envergadura, la temática de toda una era se ve presa del fuego, como en un horno. La elevada temperatura del proceso revolucionario es consecuencia de una sucesión de reacciones imprevistas, de las que nadie puede predecir qué desencadenarán. Entran en contacto elementos que de lo contrario no se relacionarían y que vuelven a separarse después del enfriamiento".(1)

Alemania no surge como nación del desarrollo "natural" - del capitalismo, tal como se había dado en Inglaterra, Francia. Alemania, con un pie en las relaciones feudales y otro en el capitalismo superdesarrollado, dará origen a una sociedad dual, donde subsistirán relaciones señoriales junto a manifestacio--

(1) Muschg, Walter, La Literatura Expresionista..., pág. 16.

nes típicamente capitalistas, en el nivel más alto de desarrollo.

El pueblo alemán vivirá esta contradicción y el Expresionismo será su respuesta artística a esta situación.

Los propios artistas expresionistas vivirán esta contradicción, habían nacido en el campo, en alguna aldea del interior de Alemania y ya en 1910 se hallaban inmersos en la voragine de la metrópoli. De aquí que la visión a veces de admiración o a veces de horror de las ciudades sea un tema bastante tratado por los artistas expresionistas. Por ejemplo, Brecht, - "En el laberinto de las ciudades", una obra dramática; Döblin - y su obra literaria "Berlín Alexanderplatz"; Kokoschka y sus pinturas y obras de teatro sobre personajes citadinos, Kirchner y sus pinturas sobre los habitantes de las urbes y la representación en sus cuadros, de sus calles; Grosz consagra a este tema casi la totalidad de su obra. La obra poética de Tralk y su visión trágica de las ciudades; Else Lasker - Schuller, poetisa de los cafés de Berlín, se inspiraba en su agitada vida citadina para su obra.

Sin embargo ni siquiera esta situación contradictoria era homogénea dentro de la nueva nación alemana, subsistían en ella muchos contrastes. Había zonas que en el lapso que va de 1870 a 1900 logran un desarrollo industrial impresionante, - - mientras que otras, sobre todo al Este del río Elba, siguen conservando su carácter agrícola; lo mismo puede decirse de la Alemania meridional, Baviera y Wurtemberg, que todavía en este siglo seguían preservando su estructura agraria.

La zona de Ruhr y algunas ciudades comerciales como Ham-

burgo, Bremen, Franckfurt, a raíz de la unidad alemana bajo la dirección de Prusia, lograron un desarrollo industrial y financiero que llevó a Alemania, a principios de siglo, a sobrepasar a Francia e igualar a Inglaterra.

Badia nos expone como se dió este proceso y la violencia con que aconteció. "El progreso industrial se debe aun más que el de la época anterior (S.XIX) a los perfeccionamientos técnicos introducidos en amplia escala, a la concentración industrial y a la producción en masa en grandes establecimientos industriales. En 1882 la industria da ocupación a unos 6 millones de personas, trabajando la cuarta parte en fábricas de más de 50 obreros. En 1907 esa cifra aumenta casi al doble (10 800 000) pero cerca de la mitad (5 000 000, en números cerrados) trabaja en fábricas que cuentan con más de 50 operarios".(1)

Su desarrollo tardío del capitalismo le va a permitir a Alemania incorporar al proceso de producción capitalista los últimos adelantos en el renglón de la producción, es decir, instalaciones modernísimas, técnicas adelantadas para procesar la materia prima, nuevas patentes en la industria química y siderúrgica, producción en serie, nueva organización industrial; todo lo que se iba descubriendo para mejorar la producción a principios de siglo, era inmediatamente incorporado.

El resultado de esto fue que la industria alemana, tuvo las instalaciones más modernas y productivas de toda Europa. Por otro lado, las industrias estaban altamente centralizadas, ya que Alemania va a desarrollarse, no en la etapa del capita-

(1) Badia, Roger, Op. Cit., pág. 23.

lismo competitivo clásico de las pequeñas empresas, sino que - desde su inicio, surge dentro del marco del capitalismo monopolista, de los carteles y los trust, que permite por tener dominado el mercado y la fuente de materias primas, incorporar, - sin ningún riesgo, cualquier novedad técnica.

Ejemplos de esta concentración: "La sociedad Gelsenkir--chen (que en 1914 extrae 10 millones de toneladas de hulla, la cuarta parte de la producción Francesa), Krupp, Thyssen. La industria química es acaparada por la Badische Anilin de Ludwigshafen y la industria eléctrica por la A. E. G. empresa colosal la más importante de Europa que cuenta con 71 000 obreros y un capital de 272 millones de marcos".(1)

"El desarrollo de las fábricas Krupp es significativo, - 2 000 obreros en 1861, 15 000 en 1890, 42 000 en 1902, 60 000- en 1906, 82 500 en 1914. Es más acelerado aún el aumento en la producción".(11)

La victoria sobre Francia en 1870 le permitió a la bur--guesía alemana proveerse de materias primas, por el hierro y - la hulla de Alsacia y Lorena, al incorporarlas al Reich a raíz de la victoria prusiana y por otro lado, proveerse de capita--les, que Francia aportó como indemnización de guerra. Estos capitales en oro fueron a enriquecer el fondo monetario de los - bancos alemanes y fundamentalmente eran canalizados para modernizar la industria y mecanizar la agricultura.

(1) Bettelheim, Charles, La economía alemana bajo el nazismo, - T. I, Madrid, Editorial Fundamentos, 1973, 174 p., págs. - 17-21.

(11) Badia, Roger, Op. Cit., pág. 23.

De 1870 a 1914 la faz de Alemania se transforma, por el proceso anteriormente señalado. Empezó a surgir un gran éxodo del campo a la ciudad, poco a poco la población de Alemania comienza a agruparse y la vida urbana cobra un enorme ímpetu. - Las ciudades alemanas cambian su fisonomía de simples capitales provinciales que eran a mediados del siglo XIX, para fines de siglo están convertidas en grandes centros manufactureros - industriales, comerciales o financieros.

La violencia con que se da este fenómeno no tiene precedente en la historia de Europa, en el transcurso de una generación se pasa de la vida campesina a la vida urbana, con todos los cambios que esto implica. Además, el fenómeno urbano no ocurre en una o dos ciudades alemanas, sino que se da en más de 20 ciudades del Reich, de tal forma que la población alemana, se convierte de pronto en una población citadina. "El proceso de urbanización; que ya señalamos se acentúa y entre 1900 y 1914, Alemania se convierte en el país más grande en aglomeraciones urbanas que hoy conocemos - nos habla Gilbert Badia - - Durante los 20 años que preceden a la guerra, Berlín duplica su población; Hamburgo y Essen la triplican y Dortmund la cuadruplica. El rápido crecimiento de estas ciudades es análogo al de las norteamericanas. En 1910 hay en Alemania 23 ciudades con más de 200 000 habitantes y en Francia solo cinco".(1)

Se da un fenómeno extraño que influirá sobre todo al movimiento obrero en forma importante. Por tener un pasado campesino tan cercano, el proletariado alemán tendrá una ideología grandemente matizada de aspiraciones pequeño burguesas; de - -

(1) Badia, Ibidem, pág. 24.

aquí que las ideas de las clases dominantes penetren en grandes dosis en el movimiento obrero alemán. Su conciencia proletaria se contamina con ideologías tan aberrantes como el pan-germanismo, el antisemitismo, las ideas racistas que enunciaban la supremacía germana, el reformismo, etc. La socialdemocracia alemana de alguna manera era reflejo o se hacía eco de estas aspiraciones pequeño burguesas que asolaban la conciencia del proletariado alemán. En este sentido, la clase obrera alemana ya no es la misma que luchara tan valientemente contra las leyes de Bismark de 1870. Su composición ha cambiado porque gran número de artesanos y campesinos arruinados se han convertido en obreros que trabajan en las industrias y han introducido en el proletariado alemán gran número de ideas propias de su clase de origen.

Esta ideología matizada con caracteres pequeño burgueses, que aquejó a la clase obrera, también influyó en el pensamiento de los artistas expresionistas que de alguna manera, son los que expresan el sentir del pueblo alemán. De aquí, las grandes dosis de mesianismo que invadían el arte expresionista, también incluso en posiciones políticas el anarquismo tenía adeptos entre los artistas, además de un marcado carácter individualista, que fué una característica del arte de vanguardia-europeo.

Hemos visto lo que el desarrollo industrial trajo como consecuencias para Alemania como nación, sin embargo, desde un punto de vista de clase, o sea desde una perspectiva científica, lo que sucedía podía describirse de la siguiente manera:

La burguesía alemana, alejada del poder político por los

Junkers prusianos, se dedicó en cuerpo y alma a los negocios - y empezó a controlar paulatinamente la economía de sus regiones respectivas y posteriormente la del país.

Ya Marx al final de su vida señalaba claramente el nuevo espíritu que inquietaba en Alemania. "El deseo de enriquecerse, de progresar, de explotar nuevas minas, construir nuevas fábricas, instalar nuevas líneas férreas y sobre todo de invertir - dinero en sociedades anónimas y especular con valores, se ha convertido en la pasión del día y ésta ha dominado a todas las clases, desde los campesinos hasta los príncipes. Así, la época en que la burguesía bajó la frente humillada, ha sido también aquella en que ha conquistado el poder real en todo el país, mientras que en lo interno de su alma, el aristócrata orgulloso se transforma en un especulador de la bolsa rapaz y ávido de lucro".(1) Marx se convertía en un enunciador de lo que después acontecería en Alemania, en un nivel mucho más amplio.

La modalidad es que la burguesía monopolista ya no operaba con los viejos principios clásicos, "dejar hacer, dejar pasar", sino que se encontraba organizada en Sindikats industriales, es decir, en organismos patronales que controlaban por sectores la industria, de tal forma que los Cartels les produjeron ganancias fabulosas, ya que de hecho las utilidades eran fijadas por ellos de manera unilateral.

La riqueza que generaba el desarrollo industrial alemán no iba a beneficiar directamente a todo el pueblo, sino que se quedaba concentrado, altamente concentrado, en manos de unos -

(1) Marx, Carlos, Citado por Badia, Op. Cit. pág. 17.

cuantos capitalistas; los cuales, por otro lado, tenían relaciones bastante estrechas con otros trusts internacionales, - principalmente norteamericanos; de tal forma que más que nacionales los capitales que producía el proletariado alemán se - - agrupaban alrededor de los intereses imperialistas del capital financiero internacional.

Por otra parte, la modernización del proceso de producción se reflejaba en el proletariado, sumiéndolo en una situación de sobreexplotación, que unía a la ya tradicional explotación capitalista, una nueva en la cual se utilizaban los últimos descubrimientos para exigirle al obrero el máximo de producción, producción en serie, unidades de producción, modernización constante de la maquinaria, nuevas formas organizativas, fábricas cada vez mayores, mayor especialización en el trabajo, etc. De tal manera que el obrero alemán era el que producía mayor plusvalía en Europa y por lo tanto sus niveles de pauperización alcanzaban grados más altos que en el resto de los países europeos.

Es tan grande el nivel de tecnificación y tan grande el grado de especialización en el trabajo, que el papel del hombre frente a la máquina se ve reducido a un mero apéndice de ella, el trabajo se vuelve mecanizado absolutamente; además, - como el obrero sólo ve una pequeña parte del proceso de producción hace que su propia visión del mundo sea fragmentada. Los efectos psicológicos que produce esta situación en el hombre, - son la de un sentimiento de vacío por la inferioridad frente a la máquina, por el triste papel de actividad mecanizada que - realiza, por otro lado un sentimiento de angustia y desamparo-

frente a la omnipresencia de la máquina y de inseguridad, ya - que el mundo también lo percibe fragmentado como el trabajo - que realiza. Frente a esta angustia reacciona violentamente -- (peleas, agresiones, alcoholismo, pandillerismo, etc.) Los artistas expresionistas elevan estas situaciones a temas de su arte, ejemplo, "Berlín Alexanderplatz" de Döblin en novela y - la película "Metrópolis" de Fritz Lang.

Además, como la burguesía industrial no había sido ejecutora de la unidad alemana, la ideología del pueblo alemán estaba verdaderamente inundada de la ideología anacrónica de los Junkers prusianos, como el militarismo y los sueños de grandeza, la prioridad de la raza germánica, el pangermanismo que pretendía crear la Gran Alemania y luchar por el espacio vital para el pueblo germano, el antisemitismo, etc.

Todas estas ideas envenenaban el alma del pueblo alemán; en las escuelas, en los periódicos, en los bares, etc.; los alemanes se encontraban siempre con estas tesis que eran sustentadas por los más diversos sectores sociales, intelectuales, profesores universitarios, artistas, escritores; todos servían de corifeos a los Junkers, defendiendo sus ideas políticas, que no representaban sino la ideología de los latifundistas del Este de Alemania, que querían imponer este orden germánico a Europa.

"Hasse, presidente de la Liga Pangermanista, profesor de economía y diputado en el Reichstag, publicó en 1905 una obra "Deutsche Politik", en la que exponía las ideas del movimiento que dirigía. 'La expansión es una etapa necesaria de todo organismo viviente'. Más tras afirmar esto, establecía una distin-

ción entre los pueblos que tienen una misión civilizadora, a la cabeza de los cuales situaba a los alemanes y los pueblos inferiores, a los cuales era lícito anexas dada su incapacidad para constituir un verdadero Estado (figuraban entre éstos; -- los polacos, los checos, magiars, eslovenos, lituanos).

Hasse proponía además, por una parte, incorporar al Reich las poblaciones de lengua alemana (las de Transilvania, Austria, Suiza alemana, etc. un total de 25 millones de habitantes) y, por otra parte germanizar totalmente a Polonia y Alsacia Lorena. Consideraba que fuera de Europa, el Reich debía asegurarse zonas de influencia en Asia Menor, Africa (Marruecos) y América de Sur". (1)

La burguesía extraña de esta ideología lo que pudiese servir a sus intereses, por lo tanto, si bien no alentaba abiertamente estas ideas, estaba lejos de combatirlas, simplemente las adecuaba a sus intereses. Por otro lado, entre la burguesía que detentaba el poder económico y los Junkers, se estaba dando un proceso de osmosización, en la medida en que algunos industriales ricos se incorporaban al ejército alemán en calidad de oficiales de reserva y por otra parte, los Junkers un poco arruinados, por el orden capitalista, no dudaban en pasar a formar parte de los nuevos ricos, contrayendo matrimonio con alguna hija de estos plebeyos ricos o bien pasando a formar parte del consejo de administración o dirección de alguna empresa industrial.

La ideología de la burguesía alemana, por las circunstan

(1) Badia, Op. Cit. pág. 27.

cias descritas, estaba muy lejos del liberalismo clásico y Alemania estaba muy lejos de ser también una democracia liberal y la sociedad alemana estaba lejos de ser la sociedad burguesa, - donde todos tienen la "oportunidad de ganarse un lugar en la vida". No, la sociedad alemana era, a principios de siglo, una sociedad estratificada grandemente, casi era una sociedad de castas, con un orden impuesto casi con el poder del sable y los cuerpos policiacos, una sociedad con una gran dosis de autoritarismo, donde la persona del emperador representaba la autoridad suprema y su voluntad la ley última. El historiador - Gilbert Badia hace una caracterización de este fenómeno cuando dice. "Al frente del Estado como un ente superior al que no alcanzan las normas comunes, está el emperador, a quien nadie o casi nadie se atreve a cuestionar a pesar de todas sus extravagancias y despropósitos. Se inculca a los escolares el respeto a la monarquía por la dinastía. Los altos funcionarios pertenecen a la nobleza, principalmente a la nobleza prusiana, - los Junkers. Generales, diplomáticos, cancilleres y por lo general ministros se recluían en la aristocracia. No obstante, - en la nación decrece incesantemente el peso económico de la nobleza y sobre todo de los Junkers".(1)

Esta situación explica de alguna manera la rebelión de la juventud alemana, su situación era desesperada y así fué su protesta. De aquí, que el arte expresionista sea radical en -- sus críticas a la sociedad y a las normas de su tiempo, ya que sólo así podía ser.

Este esquema del Estado se reproducía en pequeño en el -

(1) Gilber Badia, Op. Cit. pág. 43

seno de la familia, ésta, estaba dividida entre el que manda y los que obedecen, la figura del padre (tan odiada por los artistas expresionistas) representaba el orden, la continuidad del sistema, de la moral, de las buenas costumbres, él, el padre era el heredero de la tradición, que se remontaba hasta sus ancestros teutónicos. Es el padre el que encarnaba la defensa del orden, el ejecutor de la represión, la madre, representaba en pequeño el aparato ideológico del Estado, les inculcaba a sus hijos la religión, la idea de disciplina y orden, que consideraban, era una característica alemana innata. Este era el sustento de la sociedad guillermina, la obediencia ciega al emperador inculcada desde la base familiar. Ahora bien, la ideología dominante en el Reich en 1914 conserva los rasgos esenciales de la ideología prusiana. "El primer emperador Guillermo I, no había tenido otra pasión que la de formar un poderoso ejército prusiano, a lo cual su sucesor Guillermo II, - agrega la preocupación de construir una flota de guerra y comercio capaz de afirmar el poderío naval del Reich. En la entrevista que mantiene con el diputado socialdemócrata Cohen, - el 2 de Octubre de 1914 el secretario de Estado Wahnschaffe le explica que la monarquía es el mejor régimen de gobierno para Alemania porque 'en un estado como el nuestro en el que el - - ejército desempeña y debe continuar desempeñando en el futuro - un papel tan decisivo es indispensable que entre el pueblo y su monarca exista una relación de fidelidad personal'".(1)

Esta era la imagen social de Alemania hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial que nadie se atrevía a cuestionar y-

(1) Badia, Op. Cit. pág. 44

que se veía como un orden natural alemán, es contra este orden contra lo cual se rebelarán los artistas expresionistas, quizá de una manera un tanto desordenada, pero era tanto contra lo que había que protestar, que el orden jerárquico no era tan importante para ellos; lo significativo, la esencia de su arte, era el impulso mismo, no los fines, el impulso de rebelarse contra este orden opresivo. Y lo hicieron cada cual en el campo que consideraron más importante. Lo que los unía era su juventud y su rebeldía.

El crítico suizo Walter Muschg, contemporáneo de estos artistas y citado anteriormente, nos da una descripción del sentir de la juventud en este tiempo que precede inmediatamente la guerra. "Esta (generación) quiso salvar a Europa de la catástrofe, pero el intento resultó vano. Unicamente nació un gran arte nuevo, que cínico y emotivo a la vez, lleno de entusiasmo y amaneramiento de arcaísmo y comunismo de erotismo y pacifismo, resulta en efecto un empañamiento de extremos incompatibles para todo observador que utilice un juicio estético. Está claro que no se trata de algo estéticamente uniforme, pero es que una revolución no puede juzgarse desde el punto de vista estético".(1) El arte surgido de la protesta de la juventud era una manifestación humana que rebasaba los marcos de un análisis estético, había que recurrir al análisis de la sociedad en su conjunto para poder llegar a comprenderla en sus manifestaciones más complejas y más ricas. Sin olvidar que fué un arte que revolucionó profundamente el lenguaje plástico y los medios de que disponían los artistas de su tiempo para - -

(1) Muschg, Walter, Op. Cit., pág. 16.

plasmar su necesidad artística.

Por otra parte, podemos decir que el proceso de conformación de una conciencia nacional alemana, siguió un ritmo tortuoso que la llevó desde los niveles más infames de irracionalismo, como las teorías racistas pangermánicas, hasta los niveles más "elevados" matizados éstos de mesianismo que hacía heredero al pueblo alemán del espíritu civilizador de Europa y - que se autonabraba defensor de la civilización occidental - frente a la amenaza de los pueblos eslavos orientales. En términos generales podemos decir que esa pretendida conciencia nacional estaba lejos de haber surgido de un proceso intelectual racionalista, más bien su característica será el irracionalismo. Según el historiador Gerhard Ritte esto también es consecuencia del fracaso de la Revolución de 1848 en Alemania. "Queudó destruida la confianza que, sobre todo en los medios cultos se había depositado en la fuerza de las ideas La decepción fué tan profunda que pudo más que el interés naciente por la política en muchos alemanes Una parte de la población volvió a caer en la vieja actitud de obediencia sumisa que le inculcaron los príncipes durante siglos O bien se desinteresó de la política dejándola a los agitadores, a los intereses-económicos o a las oficinas ministeriales". (1)

La pregunta que surge ahora es ¿No había existido en Alemania una corriente filosófica racionalista, cuya trayectoria se extendía desde Kant a Marx, pasando por Fichte, Schelling, Hegel, Feuerbach? Sí, ¿Pero qué había sucedido entonces? ¿Ha--

(1) Gerhart Ritte, Citado por Badia Op. Cit., pág. 46.

¿había sido una ilusión esta corriente racionalista?. La respuesta y con peligro de caer aquí en una gran esquematización, habrá que buscarla básicamente, como ya se dijo, en la derrota de la burguesía liberal, en 1848 cuando en el último momento ésta se amedrentó frente a los Junkers prusianos y ante el auge del movimiento popular que la revolución había traído consigo. Traicionando sus ideales liberales y al movimiento proletario (su aliado en este momento), la burguesía permitió que los militares prusianos, contra quienes estaba dirigido el movimiento, masacraran al movimiento proletario y a la pequeña burguesía liberal radical.

A partir de este momento, la burguesía alemana acomodaticia quedó subordinada políticamente e ideológicamente a los terratenientes prusianos, quienes van a poner su sello ideológico militarista y autoritario al pueblo alemán.

Frente a esta catástrofe, el proceso filosófico, que no era sino un reflejo ideológico de lo que sucedía en la realidad, se suspende y la filosofía alemana pierde su carácter crítico cayendo en un bache de irracionalismo que la conducirá al subjetivismo y al misticismo, por medio de Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer, Steiner, etc.

Lamentablemente no será el espíritu crítico de las corrientes racionalistas el que va a penetrar más profundamente en el sentido común del alemán medio, sino estas ideas provenientes del irracionalismo, que por otro lado, son más asimilables.

De esta manera los alemanes viven en un lapso muy corto, el paraíso y el infierno del capitalismo, o sea sus grandes -

creaciones en el terreno de la técnica y la ciencia, pero también sus grandes crisis, tecnificación de la producción, alienación ideológica, masificación del individuo, deshumanización en las urbes, manipulación ideológica, crisis económicas generales, desempleo, comercialización de la vida, pauperización social y económica, etc.; los lleva en poco tiempo, a dudar de esta ciencia positiva y del propio capitalismo, refugiándose - aún más en el irracionalismo. Irracionalismo que por lo demás - siempre ha estado latente en el pensamiento de los alemanes a través de las leyendas y tradiciones populares.

Romain Rolland que era totalmente francés y no hablaba alemán. Su simpatía por el país, germano se centraba en su música y en muchos aspectos estaba muy lejos de no ser crítica; - así se daba cuenta de que la burguesía alemana era sevil y aborregada, en 1899 escribió "en el pensamiento alemán contemporáneo encuentro concentrada una fuerza bárbara de innegable poder, pero también semillas de locura; un orgullo delirante y una voluntad enfermiza por todos sus impulsos heroicos. Nietzsche dominaba incluso a aquellos que le combaten. Es un océano - terriblemente peligroso para el espíritu alemán de nuestros días".(1)

Además este proceso iniciado anteriormente no se da solo en el plano teórico, o sea, a través de una crítica intelectualizada del positivismo hecha en las universidades, no, este es un proceso que se vive en las grandes urbes alemanes día con día, en la familia, en la vida cotidiana, en los discursos del

(1) Romain Rolland, Citado por Willet John, El Rompecabezas - Expresionista, Madrid, Guadarrama, 1970, pág. 34

Kaiser, en donde en varias ocasiones llega a manifestar su sospecha del intelecto y de la cultura como fuerzas amenazadoras - del espíritu guerrero alemán, ensalsando lo que él considera - la cualidad más importante del alemán, su pasión por la guerra y la obediencia ciega al emperador.

Un testimonio fehaciente de la época que estamos tratando nos lo da Henrich Mann "que en su novela 'El Súbdito' inmortalizó la figura de ese pequeño burgués, que habiendo sido un estudiante fracasado que concurría menos a la universidad que a las cervecerías, solía andar a cuchilladas sin ton ni son - - - pero en la Alemania de entonces nadie podía preciarse de ser un verdadero estudiante si no lucía su cara surcada de cicatrices - y era en lo íntimo de su alma un cobarde a pesar de sus alardes de coraje físico; pretende más tarde exigir a sus obreros una obediencia pasiva y ciega, esa estricta disciplina inculcada en la escuela, las corporaciones estudiantiles y el - servicio militar.

Este interman cuyo pensamiento político no es otra cosa - que la admiración que le inspira el emperador, nada tiene de - verdadero demócrata; es un conformista patriotero. La misma - pasta que 30 años más tarde servirá para modelar la juventud - nazi".(1)

En estos años anteriores a la guerra, es notable el contraste entre los progresos científicos y técnicos que hacen de Alemania un país moderno y las características casi feudales - que sobreviven en el ámbito social y político. No es de buen -

(1) Badia, Op. Cit. pág. 46.

tono interesarse en política, filosofía, moral, esas si son materias dignas de un hombre culto. En cambio no se asiste al desarrollo de una conciencia política activa.

Y de la vida misma surge el Expresionismo, hunde sus raíces en la sociedad alemana moderna y en la tradición del arte-alemán. Es sin embargo una respuesta distinta, es una revolu--ción contra el orden imperial.

Sólo que los artistas expresionistas también están inmersos en el espíritu de la época y su protesta va a contener los rasgos de irracionalismo que estaban latentes en el pensamien--to alemán de la época.

Incluso la socialdemocracia y la Segunda Internacional -comunista, había rozado los perfiles del irracionalismo. Bernstein dirigente de la socialdemocracia y uno de los iniciadores del reformismo al pensamiento marxista, aduciendo nuevos argu--mentos para enriquecer el pensamiento socialista exponía en el congreso de Dresde en 1903 "Sin el progreso de nuestra econo--mía (la alemana) en las colonias, sería infinitamente más grande la miseria que hoy padece Europa y que nos esforzamos por -eliminar... Aun comparadas con las atrocidades coloniales, pe--san mucho más las ventajas que reportan las colonias".(1) Y en las Premisas del socialismo (una de sus obras) afirma sin ambi--güedades. "No se puede reconocer a los salvajes sino un dere--cho limitado sobre la tierra que ocupan. La civilización supe--rior tiene allí un derecho superior. No es la conquista, sino--la explotación del suelo lo que autoriza jurídica e histórica--mente su aprovechamiento".(11) La influencia de Berstein era--

(1) Bernstein, Citado por Badia, Op. Cit., pág. 34.

(11) Ibidem.

bastante grande en ciertos sectores "moderados" de la socialdemocracia, que presumía de tener un pensamiento marxista. Si esto sucedía en el propio partido del proletariado alemán; quiere decir que el irracionalismo penetraba en todas las esferas de la vida alemana.

Los artistas expresionistas sienten más profundamente - las contradicciones de la Alemania de la época; pero ellos son la manifestación del fenómeno, más no las causas, éstas se encuentran profundamente arraigadas en la sociedad alemana y en última instancia en el desarrollo general del capitalismo en Europa. De ahí, que desde nuestra perspectiva, la posición que guardaban los artistas respecto a la problemática de su tiempo, no nos parezca la más adecuada. En este sentido Luckacs tenía razón, en parte, en las críticas que les hacía cuando en 1934, escribía un balance del movimiento expresionista, al que encontraba demasiado impreciso en su idea de "burguesía" y revolución", demasiado egocéntrico en su actitud y además, demasiado incapaz de presentar cualquier cosa que no fuera una visión -- fragmentaria del mundo, para vivir de acuerdo con sus pretensiones progresistas y de sus reconocidos éxitos para estimular la oposición a la Primera Guerra Mundial. En su opinión el Expresionismo correspondía a la visión que tenía la U S P D (Partido Socialdemócrata Alemán), partido que había contribuido a traicionar la revolución alemana de 1918".(1)

Pero los artistas expresionistas sólo era portavoces del sentir de su tiempo, más que intelectualizar el proceso que vi

(1) Luckacs, Citado por Willet, El Rompecabezas Expresionista -
ta pág. 217.

vía su sociedad, lo sentían. Muschg, el crítico suizo contemporáneo a estos artistas se expresa de ellos de la siguiente manera. "A estos artistas introvertidos incluso les falta el aspecto luchador en su sentimiento social. Su sufrimiento bajo la fealdad del mundo no pasa de ser una cansada entrega a lo inevitable, horror ante la situación de las cosas, intranquilidad y miedo ante el juicio que se avecina.

Pero se pasa del mórbido esteticismo de fin de siglo al estado de ánimo del fin del mundo. La gran metrópoli, ídolo de los futuristas y activistas, se convierte para ellos en el objeto de aborrecimiento y terror".(1)

Además, estos artistas no habían sido formados en la escuela racionalista del pensamiento y si los propios teóricos marxistas (me refiero a Kausky, Hilferding, dirigentes de la socialdemocracia y teóricos de la Segunda Internacional) ponían en duda la ortodoxia del pensamiento crítico, imaginemos a los poetas y pintores. Sólo cuando la Primera Guerra Mundial sacude hasta los cimientos, no sólo a Alemania, sino al sistema capitalista en general, los artistas expresionistas volverán el rostro hacia el movimiento obrero, como la última y única posibilidad de transformar la vida. Algunos, no volverán a recobrar la fe y quedarán solitarios para siempre (también esto producto de su agotamiento y de su profundo carácter individualista como artistas) éste será el caso de artistas como: - Nolde, Kirschner, Munch, Döblin y otros.

No se puede deshistorizar el arte expresionista, ellos,-

(1) Muschg, Op. Cit. pág. 43

los artistas eran producto de su tiempo y su concepción del hombre correspondía como hemos visto, a todo un conjunto de elementos que convergían en ello, de ahí, que no debemos reducir el análisis a un mero juicio moral, de si actuaban bien o mal, sino analizar su arte a la luz de los hechos de la historia de Alemania. En la historia los acontecimientos, no ocurren bien o mal, únicamente ocurren y las causas de éstos hay que buscarlas en los mecanismos más profundos del desenvolvimiento de la sociedad en su conjunto. La única diferencia que existe entre un artista y sus contemporáneos, es que aquel siente más profundamente su tiempo y es capaz de proyectarlo tal y como él lo percibe.

La temática del arte expresionista lo será la Alemania de su tiempo, su gente, sus ciudades, sus problemas, sus ilusiones, su angustia, sus luchas, su desamparo ante la realidad y sus respuestas a éstas situaciones. El arte expresionista es el mejor documento que podemos tener para analizar y comprender la sociedad alemana en el período que va de 1910 a 1933, ya que constituyen documentos vividos por el artista, un contemporáneo.

Sin embargo, los solos documentos por sí mismos no bastan, hay que comprobarlos con los hechos históricos registrados en este período, de ahí pues, la necesidad de este capítulo. Respecto a la actuación política de los artistas expresionistas, primero la Guerra Mundial, después la derrota de la Revolución de 1918 y ascenso del fascismo al poder con Hitler, pueden decir más que un juicio personal de carácter moral.

El acontecimiento determinante para el arte expresionis-

ta lo va a constituir la primera Gran Guerra de 1914 y es a partir de ahí que los artistas se van a definir, por la presión de los acontecimientos, respecto al arte y a la vida.

Como resultado de una época de crisis, la República de Weimar, el arte expresionista genera una corriente artística de una gran riqueza que comprende todas las artes; pintores, poetas, dramaturgos, directores de teatro, de cine, músicos, escultores, etc. se agrupan en torno al Expresionismo. Pero a excepción de la corriente Nueva Objetividad, los demás artistas plásticos maduran su estilo que surgió antes de la guerra y en ese período es cuando surgen las obras más connotadas de los pintores expresionistas. El dominio de la técnica expresionista será mayor. Además, surgirán una serie de imitadores --arribistas inevitables en toda corriente artística.

Las causas de la guerra son muchas, sin embargo, la de mayor peso y la que comprende a las demás es la contradicción irreconciliable e insuperable que se daba, entre las burguesías imperialistas europeas, de Francia e Inglaterra, que se habían dividido para ellas el mercado internacional, y la alemana que un poco tarde, pero con mayor fuerza y ambición, pretende un nuevo orden económico mundial. Después de una serie interminable de intrigas, de alianzas y contraalianzas, los intereses fundamentales se enfrentan y estalla la guerra.

El pueblo alemán, en el que la ideología belicista había florecido al lado de un nacionalismo neorromántico, marcha a las trincheras en medio de un ambiente festivo; algunos artistas expresionistas nos han dejado constancia del clima de efervescencia que vivía Alemania a fines de 1914. A medida que --

transcurre la guerra, sobrevienen las catástrofes, las privaciones, la pérdida de algún pariente en el frente; paulatinamente la euforia se va extinguiendo. Algunos artistas, Barlach entre ellos, habían marchado ingenuamente convencidos de que se trataba de una lucha por la sobrevivencia de la nación alemana; cuando toma conciencia del verdadero carácter de la lucha, su reacción contra la guerra y sus promotores será brutal, los artistas responderán con un radicalismo furioso. Otros ya no regresarán nunca del frente Marc, Tralk, Stramm, Macke, - - Stadler, Sorge, Lichtenstein, Nolken, Lotz, Engelke y otros.

La Revolución de 1918, a algunos les devuelve la fe y les da nuevas esperanzas, se enrolan en el ejército de artistas militantes los mejores de los sobrevivientes, sin embargo, el proletariado alemán es acéfalo, no hay una dirección proletaria revolucionaria y la propia desesperación lleva a algunos artistas a posiciones anarquistas.

Para los generales, la Revolución de Noviembre es una puñalada por la espalda, cínicamente reprochan al pueblo alemán la derrota por no aceptar la alternativa de la "guerra total" que ellos proponían, pretenden salvar el prestigio del ejército, culpando a los "rojos" de traidores, para con los soldados que combaten en el frente. En realidad la derrota estaba consumada después del fracaso de la ofensiva alemana de la Primavera de 1918. Sin embargo, los cuadros oficiales del ejército alemán, irresponsablemente y con un aire de indignación teatral, no quieren asumir su culpa.

Este argumento del golpe por la espalda será repetidamente esgrimido por los nacionalsocialistas (Hitler) antes de su-

toma del poder en 1933, para desprestigiar a los gobiernos civiles de la República de Weimar, que fueron los que firmaron la capitulación de Alemania y el tratado de Versalles que casi ponía en peligro la existencia de la nación alemana.

Al volver a Alemania los artistas rayan en la desesperación y en la violencia, algunos toman posiciones extremistas - que se manifiestan en su pérdida de fe y su aislamiento del mundo, o bien, en el humor negro y la ridiculización de todo lo que tiene que ver con las instituciones. Aquí hay que entender las posiciones de Kokoschka, Grosz, Barlach, Karl Kraus, Bekmann, Brecht, Piscator, Töller y otros.

Sobre esta época Grosz nos ilustra cuando dice "En esa época empecé a dibujar no únicamente porque ello me proporcionaba placer, sino sabiendo que los demás compartían mi estado de espíritu. Advertí paulatinamente que existía un propósito mejor que el de trabajar únicamente para sí mismo y para los 'marchands'. Quería convertirme en ilustrador, el gran arte no me interesaba en tanto representante de la belleza del mundo, y me volví hacia las tendencias desprestigiadas y moralistas: Hogarth, Goya, Daumier y otros semejantes. Dibujaba y pintaba por el espíritu de contradicción, buscando mediante mis trabajos convencer al mundo de que estaba enfermo, odioso y mentiroso. No tuve un éxito resonante, no me hacía ninguna ilusión al respecto, pero me sentía totalmente revolucionario y transformé mi resentimiento en conciencia".(1)

El problema de la socialdemocracia y su papel, es bastan

(1) Grosz, Georg, El arte y la sociedad pág. 30

te amplio, aquí se analizará sólo en forma breve, fundamentalmente en lo que se refiere a sus lineamientos políticos más generales y a su nefasto papel que conducirá a Alemania al ascenso de Hitler al poder, incluso elegido por votación democrática.

Ya hemos visto que la composición del proletariado industrial alemán sufrió influjos que deterioraron su fortaleza - - ideológica (incorporación al proletariado de gran número de - - campesinos y artesanos). Esto repercutió a nivel de dirección. Como partido fuerte, organizado y con recursos económicos amplios (cuotas de 2 000 000 de obreros), la dirección del Partido se fué llenando de intelectuales pequeño burgueses, que con su grandilocuencia se fueron apoderando de los puestos de dirección, de tal forma que también imprimieron su sello de clase a la socialdemocracia. Esto ocurrió en tal forma que en - - 1919 en los años críticos de la revolución alemana, esta dirección buscó alternativas reformistas. Inexplicamente, teniendo a todo el pueblo, obreros y soldados (campesinos enrolados para la guerra), no estableció la república socialista, sino que opta por una República liberal República de Weimar), dejando - - intactos, tanto los intereses de la burguesía, como las instituciones del Estado prusiano y con estas medidas mediatiza la - - lucha obrera, o hizo exhortaciones al orden e incluso se sirvió de mercenarios (soldados que estaban al servicio de latifundistas alemanes de la Prusia Oriental, para mantener los intereses teutones en la región del Báltico) para reprimir las - - manifestaciones obreras.

Es bastante significativo que de estas tropas de mercena

rios vayan a surgir los futuros S A (tropas de asalto) nazis, - el propio Hitler, vago sin empleo, deambulaba entre estas tropas, es en ellas donde estableció contacto con los que después formarán su cuadro mayor.

Se estableció la República de Weimar, a cuyos dirigentes tocará el tratado de Versalles, en medio de la vergüenza, hecho que postrará a Alemania económicamente ante sus vencedores, - los nazis echarán en cara a la República, maniobrando esta situación, como una traición de los civiles al ejército y al pueblo alemán. Paulatinamente la crisis económica hizo que la República fuera al fracaso, comienza a surgir la oposición dentro de la misma izquierda, se forma en 1920 el Partido Comunista Alemán y mientras pasaba el fervor revolucionario, la burguesía se organizó apoyada por el capitalismo norteamericano, - que pretende establecer un frente de contención al bolcheviquismo ruso en Europa.

Como época de crisis, la República de Weimar dará origen a un florecimiento increíble del arte, el Expresionismo había liberado a los artistas de las sujeciones académicas y de las formas tradicionales.

"La República nunca llegó a ser aceptada, bajo ninguna - de las formas que tomó de 1919 a 1933, en estos ambientes; al contrario, nunca dejó de ser impugnada y sometida desde cualquier sector político a una crítica constante y fundamental. - Sin embargo hay que reconocer que de esta crítica permanente - en los círculos políticos culturales y artísticos, surgió una vida cultural de una riqueza excepcional. Tanto en el teatro, - como en el cine, la pintura, la arquitectura y la literatura, -

los años veinte fueron años de oro (die goldenen zwanziger). - Las ideas en ebullición fueron de una riqueza y de una diversidad no comparables a ningún otro país en la misma época".(1)

El año de 1923 será importante porque marca la decadencia de la República. En este año la inflación alcanza niveles inconmensurables y la situación crítica que vive el pueblo introduce la duda en un sector muy amplio de obreros respecto de sus dirigentes socialdemócratas. 1923 ha sido llamado el año inhumano. Es un año de crisis, un año decisivo para Alemania.- La inflación alcanza su más alto grado. En pocos meses el marco pierde su valor. De la noche a la mañana, gran parte de la pequeña burguesía se proletariza. En este período de caos económico, las ideas políticas maduran rápidamente. Las masas se precipitan a las soluciones extremas, el partido comunista capta la confianza de un amplio sector, pero el fascismo vencedor en Italia con Mussolini, no deja de ejercer una fuerza atractiva sobre muchos de estos hombres desesperados, desorientados por la miseria.

"A principios de 1923 un dólar vale 18 000 marcos. A partir de finales de enero el precio del dólar sube hasta 50 000 marcos. El Reichbank consiguió fijar la tarifa a 20 000 marcos a fines del mes de Febrero. Pero la carrera prosigue en el mes de abril. En mayo el dólar pasa a 50 000 marcos y en Junio a 150 000. En julio se ha rebasado el hito del millón; a mitad de agosto, 4 millones, a finales de septiembre, 160 millones.- También el hito de los mil millones se rebasa con mucha rapi-

(1.) Klein, Claude, De los espartaquistas al nazismo, La República de Weimar, Barcelona, Ediciones Península, 1970, - -
grafs, 165 p., pág. 56.

dez. A partir de este momento ya no hay moneda corriente en Alemania. No hay más que remitirse a los sellos de correos de la época, que señalan precios fantásticos que se elevan a veces por encima de varios millones".(1)

Esta crisis económica y política interna coincide con una grave crisis externa. La ocupación de la región del Ruhr por las tropas francesas, lleva el gobierno a decidir la resistencia pasiva. En el orden interno sin embargo, la ola revolucionaria no es, a pesar de su amplitud, lo suficientemente fuerte como para llevar hasta sus últimas consecuencias, la revolución frustrada de 1918. El ejército asume el poder, elimina los gobiernos obreros donde estos surgen (ejemplo, Sajonia y Turingia) y se alía con los sectores más reaccionarios de la nación.

Para algunos autores (como Willet) el arte expresionista, había concluido en 1924, (cuando cobra auge el movimiento de la Nueva Objetividad en Alemania) ya que los artistas expresionistas para este tiempo, han desarrollado su propio estilo dentro del movimiento; cree también que en este momento llega a su madurez y lo que vendrá serán variaciones de las formas plásticas creadas por el Expresionismo., pues incluso algunos artistas como Klee y Kandinsky, han abrazado otras corrientes o creado un estilo personal.

En este momento la escuela de diseño de la Rauhaus de Gropius trata con un espíritu distinto del Expresionismo y sobre una fundamentación positivista, poner el arte al servicio

(1) Op. Cit. p. 56

del pueblo, orientar la creación del artista al diseño, a cumplir una función social.

De las obras pictóricas de los artistas del Brücke desapareció gran parte de la angulosidad y así Heckel se convirtió en un amable académico, mientras Kirchner en 2 ó 3 años, adoptó el estilo curvilíneo intermedio del período de Picasso. Kandinsky que se incorporó a la plana mayor de la Bauhaus inmediatamente después de su retorno de Rusia, fué haciéndose rápidamente menos explosivo y más geométrico sin duda a causa de la influencia de los constructivistas y del último Malevitch, aunque sin perder su misticismo subyacente. Por lo que respecta al grupo Sturm de Berlín, Walden, su director, estaba más interesado en política que en el grupo y fué designado presidente de la "Asociación Amigos de la Unión Soviética".

Algunos otros artistas expresionistas ponen su arte al servicio de las luchas políticas del proletariado, por lo que su contenido se ve un poco modificado, sobre todo en su temática, aunque las formas expresionistas subsistan incluso hasta exageradas. Ejemplo de estos artistas son Feininger, y su cuadro que hizo para el movimiento obrero alemán, y su obra "La Catedral del Socialismo", Barlach y su escultura monumental a los caídos en la guerra.

Junto a ellos, también otros artistas alemanes que provienen no del Expresionismo sino del dadaísmo, o del naturalismo, como Grosz o Kathe Kollwitz quienes se incorporan en este momento al movimiento artístico de la Nueva Objetividad. De aquí que en este trabajo se considere a la Nueva Objetividad como un momento más desarrollado del arte expresionista, en --

donde convergen y se superan las búsquedas plásticas de los artistas expresionistas, y a la cual los propios procesos sociales como la Revolución de Noviembre de 1918, le van a propor-- cionar una fundamentación temática y permitirán a los artistas alemanes abandonar su concepción abstracta y ahistórica que -- del hombre tenían antes de 1914.

En 1923, el arte expresionista adquiere una posición concreta dentro del proceso histórico real del pueblo alemán. Aunque para algunos autores esteticistas defensores del arte puro sin contaminación de luchas sociales el Expresionismo termina-- en 1923, al abandonar las posiciones que mantenía antes de la guerra, quienes verdaderamente terminarán el arte expresionista serán los fascistas, que precisamente a partir de fines de 1923 crecerán, hasta que en 1933 "democráticamente" tomarán el poder político en Alemania.

¿Cuál va a ser el proceso histórico que culminará con el ascenso de Hitler al poder? ¿Qué elementos internos y externos intervienen en este proceso? ¿Cuál será la posición y actua-- ción de las fuerzas democráticas y de los artistas frente a esta situación?

La crisis de 1923 ha evidenciado patentemente la fragilidad de este régimen político (la República de Weimar) que no-- logró asegurarse la adhesión popular y cuyos fundamentos mis-- mos se ven amenazados en cuanto se agrava la situación. Desde este punto de vista, es esta política y son las posiciones to-- madas en forma sucesiva en 1918, 1920 y 1923 las que harán po-- sible en Alemania la explosión fascista.

En el fracaso de la revolución alemana están inscritos - los elementos nacionalsocialismo, su desarrollo y su victoria provisional en 1933. Sin caer en una posición fatalista podemos decir que en esta época el nazismo ya era posible.

1924 cierra un período en Europa: todas las tentativas - de instaurar gobiernos revolucionarios en Europa han fracasado, con la única excepción de Rusia. En Polonia, Estonia, Bulgaria, Hungría, fueron reprimidos los levantamientos populares.

En 1924 el capitalismo sale del caos de la postguerra. - Se consolida el poderío político de la burguesía y retrocede - la ola revolucionaria. El centro del poderío económico, que anteriormente se situaba en Europa se desplaza a Estados Unidos, a los que Europa está financieramente subordinada.

A partir de ahora Estados Unidos intervendrá en los asuntos internos de los países europeos y así, para Alemania propone el plan Dawes, con el cual pretende sacar al capital alemán de la situación de crisis en la que se encuentra y de esa manera poner un freno a la ola revolucionaria en la que se halla - envuelta Europa centro oriental.

Con el plan Dawes la ingerencia de los Estados Unidos en Alemania será directa y abarcará todos los aspectos de la vida alemana.

Hasta 1923 la política de los aliados respecto a Alema--
nia, había sido la de arruinarla económicamente para evitar la competencia de ésta en el terreno industrial y económico en Europa. Francia había usado las indemnizaciones como un medio de presión para arruinar a Alemania y postrarla políticamente, -

los franceses trataban de hacer cumplir el tratado de Versa---lles hasta sus últimas consecuencias. Inglaterra se conformaba con poner límites al crecimiento de la flota del Reich, cosa - que había logrado plenamente, por lo que sus presiones políti- cas habían dejado de ser tan fuertes.

Finalmente, el objetivo, tanto de Francia como de Ingla- terra, era el de eliminar a un competidor temible como lo era Alemania y seguir manteniendo su hegemonía en Europa.

Los Estados Unidos, por otro lado, habían quedado como - la primera potencia capitalista en el mundo después de la gue- rra, de ahí que a partir de ese momento tenían ingerencias po- líticas directas en todo el mundo; para ellos, preocupados por el triunfo de la Revolución rusa y el desarrollo económico so- viético, así como el clima de agitación política que se vivía- en Europa central y oriental y ante la amenaza socialista, te- nían otro punto de vista y lo van a desarrollar a partir de - 1924. Este consistía en erigir una Alemania capitalista más o- menos fuerte, controlada directamente por los Estados Unidos, - para poner un bloque de contención a los bolcheviques y a las- revoluciones socialistas de Europa oriental. "Sin embargo, el- aspecto más importante del plan Dawes, - que según expresión - del historiador alemán A. Rosenberg, hacía de las reparaciones un gigantesco asunto de las finanzas americanas - es que permi- tió la rápida puesta en marcha de los negocios alemanes. Los - aliados reconocieron que les era preciso permitir la buena mar- cha de la economía alemana e incluso contribuir a ella. Alema- nia pronto se benefició de una ayuda extranjera de 800 millo- nes de marcos oro, y una vez restablecida la confianza, se be-

nefició de nuevos préstamos, normalmente de origen americano".
(1)

Para esto se creó el plan Dawes. Que es la alternativa - de los capitalistas norteamericanos ante la crisis alemana. Un comité que preside Dawes (banquero y general del ejército norteamericano, representante en Europa de los intereses del - - Trust Morgan) se va a reunir en Londres y tendrá como puntos - centrales los siguientes: la evacuación del Ruhr por parte de los franceses para permitir la recuperación de la industria - alemana; la creación de un Banco Central Alemán que no dependa del gobierno, sino que esté dirigido por un gabinete paritario de alemanes y extranjeros, pero controlado por un comisionado-extranjero; reducir el monto de las indemnizaciones, que se extenderían a 25 años y no a 65-años como quería Francia, además dar más facilidades para el pago de éstas. Otro punto era sa-- car a Alemania de su aislamiento nacional para que se reincorporara a la vida económica capitalista de Europa. Por otro lado, la indemnización no iba a recaer sobre el sector capitalista exclusivamente, sino que sería sacado de un impuesto espe-- cial sobre mercancías (tabaco, cerveza, azúcar, etc.) en una - última instancia, pagado por el pueblo alemán. Los ferrocarriles del Reich pasaban a ser administrados por los aliados. La industria emitirá acciones por 5 000 millones de marcos pues-- tos en el mercado internacional y pagaría 300 millones de dólares a partir de 1928. Por lo pronto la industria alemana iba a ser puesta en marcha con un préstamo de 800 millones de dóla-- res oro de los cuales los EE.UU aportaban la mitad e Inglate--

(1) Klein, Claude, Op. Cit., pág. 69

rra una cuarta parte.

Por último, un representante del gobierno de Washington vigilaba el funcionamiento del sistema que el plan Dawes había creado. Este funcionario extranjero se convertía en un personaje de los más poderosos del Reich, una especie de virrey norteamericano en Alemania. Después del plan Dawes, cambiaba la - - orientación de la política de Estados Unidos en Europa.

El parlamento norteamericano se negó a ratificar el tratado de Versalles, no obstante que el presidente Wilson había sido uno de los principales promotores del mismo.

Gracias al apoyo norteamericano, el recuperamiento económico de Alemania se inició. El Rentenbank fundado el 6 de Octubre de 1923, emitió el 15 de Noviembre del mismo año una nueva moneda fuerte, el rentenmark que se cotizaba libremente a cambio fijo de 4.20 rentenmark por un dólar. La moneda estaba estabilizada. Poco después las reservas en oro del Banco Nacional Alemán son suficientes para efectuar operaciones monetarias. En abril de 1924 se emite un nuevo Reichmark (marco alemán) que se cotiza en las plazas extranjeras. Se establece su paridad con el dólar de 4.20 D M por dólar.

Esta estabilización era en realidad una quiebra. Los que poseían marcos antiguos no fueron indemnizados. Mediante esta bancarrota, el estado se había desembarazado de su deuda interna. Esta operación daba el golpe de gracia a muchísimos pequeños inversionistas, llevaba a la ruina a una parte de la clase media, tradicional inversionista en títulos del Estado. Después de los desastres de la inflación, esta bancarrota llenaba

de amargura a esa pequeña burguesía arruinada, que ha de considerar al sistema de la República de Weimar como el causante de sus infortunios. Quiebra que creaba una nueva plebe burguesa - desplazada de la clase media y enfrentada a una miseria hasta- entonces desconocida para ella y que también reducía los recursos de algunos nobles, ambas clases habrán de acudir al nazismo con la esperanza de que éste les restituya el poderío perdido, es entre ellas en donde se reclutarán algunos jefes del hitlerismo.

Como si sólo hubieran estado esperando esta reforma monetaria, tan pronto como esta fué realizada los banqueros norteamericanos se apresuraron a ofrecer a Alemania un préstamo - - tras otro. Los 800 millones otorgados por el plan Dawes no fueron sino un tímido comienzo. A partir de 1924 comenzaron a - - afluir fondos de todos los bancos norteamericanos; todo el mundo solicitaba créditos, sobre todo los industriales que volvían a poner en marcha sus empresas reequipándolas y modernizándolas; mas también las ciudades, los estados, todas las comunidades locales solicitaban créditos.

Los industriales exigen que el país se reintegre al trabajo. Lo cual en lenguaje capitalista significa que se explotará aún más a clase obrera. Se ha de prolongar considerablemente la jornada de trabajo. El 2 de Diciembre de 1923 en su primera reunión, el nuevo gabinete propone al ministro del interior la misión de presentar un proyecto de ley que establezca la prolongación de la jornada laboral de 48 horas por semana a 54 horas por semana. En algunas fábricas estas jornadas se prolongan hasta 57 o 59 horas, como en la industria siderúrgi-

ca, sin que haya aumento de salario. Por otra parte la jornada asciende de 9 a 10 horas generalmente y en algunos casos hasta 12 horas.

En estas circunstancias se dió un incremento en la producción, la economía alemana se recuperó gracias a estas medidas, aunque este aumento en la productividad no se refleje en el bienestar de la mayor parte de la población alemana, sino más bien en una mayor desigualdad de ingresos.

En este clima de relativa calma social y gracias a la afluencia de capitales extranjeros, la producción alemana crece rápidamente. Para ponerla en marcha en forma acelerada, juega a favor de los industriales la huelga de los mineros de Inglaterra que perturba la economía de ese país, hecho que así mismo facilita las exportaciones alemanas. Los primeros años de este período 1924, 1925 y 1926 son años de reactivación económica. Ya en 1925 la industria alemana duplicó su producción con relación a 1923, hay un franco aumento del consumo interno y se registró un crecimiento de las exportaciones.

En la intervención norteamericana en Alemania se encuentran muchas de las respuestas a los interrogantes que parecerían irresolubles. El fracaso de la Revolución de 1918 y la posterior derechización del Reichstag, el fortalecimiento de los partidos conservadores, que sin embargo tienen ciertas reservas respecto a los norteamericanos.

El plan Dawes se va a constituir en un freno respecto a las organizaciones revolucionarias, las cuales ya de por sí marginadas por los grupos de derecha y la socialdemocracia en-

el poder, permanecerán aisladas del grueso de la población alemana; también la intervención norteamericana será una circunstancia favorable, junto con toda una serie de hechos latentes en la sociedad alemana, para que los grupos fascistas proliferen en Alemania, grupos que a partir de 1925 cambian radicalmente su posición respecto al capitalismo, al que originalmente rechazaban.

Sin caer en una explicación simplista, podemos decir que la futura Alemania fascista hitleriana se va a erigir sobre los cimientos que se crearon en 1924, producto de la intervención norteamericana en los asuntos alemanes, pero no sólo en el terreno económico, sino que el nazismo fue producto de todas una serie de políticas antiobreras y antirrevolucionarias, tanto del Estado alemán como de la política norteamericana para Alemania. Prefirieron darle poder y hacer crecer a los nacionalsocialistas (nazis), a sus métodos de terror anticomunista, que hacer concesiones políticas a los trabajadores.

Los artistas expresionistas viven estas condiciones, la mayoría de ellos está definida de parte del proletariado alemán, sin embargo, poco a poco, ante los hechos de la historia se ven mediatizados por dos circunstancias fundamentales: en primer lugar la escasa combatividad del movimiento obrero que resiente el efecto del crecimiento económico y que desesperado y reprimido disminuye temporalmente su militancia. En segundo lugar, la República de Weimar dentro de su política liberal -- que permite el libre juego político de los distintos grupos. -- Los artistas expresionistas irán abandonando su antigua radicalidad ante la desesperación y la falta de alternativas y algu-

nos se refugian nuevamente en el misticismo o en alusiones de tipo moralista, de esta manera surge el Realismo Mágico, que es fundamentalmente la vuelta al subjetivismo, a la magia y al misterio.

El escepticismo hace presa de algunos de ellos, otros vuelcan fundamentalmente todas sus energías en el desarrollo de nuevos lenguajes plásticos, no necesariamente expresionistas, como el fotomontaje (Max Ernst) el diseño (Klee) el collage, los ejercicios con el color, la escultura constructiva, etc.

Sobre esta situación Grosz dice: "Hubo también grupos que modificaron, el alma era una imagen demasiado vacilante y encararon entonces con brío otros problemas: simultaneidad, movimiento y ritmo. Tratabase naturalmente de puro idealismo, ya que no podían aventajar al film. En una tela la simultaneidad y el movimiento pueden representarse solo imperfectamente. En este momento se establecieron los principios de una nueva concepción. Se avanza y se comienza a construir. El compás y la regla expulsaron al alma y a las especulaciones metafísicas. Hacen su aparición los constructivistas, son quienes comienzan a ver claramente su época. No se basan en ilusiones. Intentan desembarazarse de las concepciones antiguas. Desean una realidad digna de ser mirada".(1)

Ebert, el primer presidente de la República de Weimar, muere el 28 de Febrero de 1925, a los 54 años de edad, destrozado por los feroces ataques de que lo ha hecho objeto la derecha. Con la muerte de Ebert acabó el intento de los demócra-

(1) Grosz, Georg, Op. Cit. pág. 21

tas alemanes que pretendieron instaurar un régimen de libertad en el país. Sueños de la pequeña burguesía dirigida por la social democracia de una república democrática y que los industriales y el ejército alemanes aceptaron mientras ellos adquirirían nuevamente el poder y que sirvió para mediatizar las enormes fuerzas sociales que la crisis de la Primera Guerra Mundial había despertado. Industriales y militares que sintiéndose nuevamente fuertes y cesado la amenaza de la revolución y habiendo arreglado sus diferencias con el capital imperialista mundial, se sienten listos para participar en la vida política del país.

La burguesía y el ejército agrupados en torno a los partidos conservadores (Partido Nacional que en esa época de la revolución cambió su nombre por Partido del Pueblo) y el (Centrum católico), ganan las elecciones y se elige para presidente de la República a un general monárquico, Hindenburg, el responsable del desastre militar alemán, tanto al interior del país como en Europa. Y que ideológicamente se encuentra vinculado a los principios militares prusianos y a la nobleza terrateniente alemana, al pangermanismo y todas las aberraciones irracionales que anuncian ya al régimen de Hitler.

Provoca cierta agitación en Francia y Polonia la elección de un hombre cuya extradición y condena por crímenes de guerra solicitaran los aliados en el tratado de Versalles. Sin embargo, norteamericanos e ingleses no se preocupaban mucho en esto y aceptaban cualquier gobierno alemán que siguiese pagando regularmente las indemnizaciones de guerra. Además Hindenburg era para ellos un viejo símbolo sin ninguna importancia -

política.

Los hechos sin embargo van a demostrar lo contrario. Hindenburg comienza cambiando los colores de la bandera alemana - de los liberales de 1848 negro, rojo y oro; por la bandera imperial negra, blanca y roja, este incidente hizo renunciar a varios socialdemócratas del gabinete.

Hindenburg dejó la política interior alemana, en manos - de sus ministros, Marx (católico); la exterior a Stressemann - que busca restituir el prestigio y la fuerza de Alemania como una gran potencia.

Hindenburg como soldado antes que como presidente de la República, se encargó de reestructurar el ejército. Alemania, limitada por el tratado de Versalles a tener un ejército pequeño y cierta cantidad de armamentos y a no producir en el territorio del Reich equipo militar, se las ingenió para irse armando.

En primer lugar, La Reichwehr (defensa del Imperio) a pesar de su escaso número de efectivos, tenía un presupuesto que igualaba o superaba el presupuesto de Francia para un ejército muchas veces mayor en número. Por otro lado, este ejército estaba compuesto por un gran número de oficiales altamente capacitados militarmente y también por una gran cantidad de generales actualizados con las últimas técnicas y en todas las ramas de la milicia.

La limitación de armamentos impuesta a Alemania, hacía - que ésta constantemente fuese renovando sus arsenales militares con las armas más modernas, así como de cualquier invento - era guardada la patente y sólo se realizaban prototipos que -

eran guardados con la esperanza de algún día producirlos en serie.

El Estado alemán además de destinar grandes sumas de dinero en la investigación sobre armamentos, constantemente renovaba al ejército alemán en su equipo. Las filiales de las grandes empresas alemanas en el extranjero, producían equipo militar y el propio Estado alemán bajo la dirección de Hinderburg, montó plantas de equipo militar, aviones, armamento ligero, cañones, etc., en Suecia, en España instaló una planta armadora de submarinos, en Dinamarca plantas de armamento. De aquí podemos deducir que la Wehrmach de Hitler se constituyó aun antes de que éste tomase el poder, fué un proceso cuidadosamente planeado por el alto mando alemán, aprovechando el desarrollo industrial del capitalismo. Así como el propio nazismo fué un régimen que se incubó en el propio proceso político que se daba en Alemania, el poder militar en donde se sustentaba el fascismo también se iba gestando paralelamente.

Las S.A. fuerzas de asalto nazis, así como otra serie de organizaciones paramilitares que abundaban en Alemania, como la organización Casco de Acero (subvencionado por los industriales contra las organizaciones obreras), formaban y disciplinaban a lo que más tarde constituirá el ejército alemán. Estas organizaciones paramilitares, disimuladas como organismos atléticos y deportivos, clubes de gimnasia u organismos juveniles de excursionismo, formaron y disciplinaron a la juventud alemana para la guerra. El ejército alemán estaba casi constituido unos 10 años antes de la Segunda Guerra.

De ninguna manera se puede hablar de milagros, ni siquiera

ra de hechos un tanto sorprendentes, como el advenimiento de Hitler al poder en 1933, este hecho era la conclusión natural: por un lado, la política de la burguesía alemana que alentaba sentimientos revanchistas, los cuales se notaban en la actitud cada vez más imperativa del ejército y la oficialidad en los asuntos internos de la nación, ideología que irradiaba a toda la sociedad alemana. Y por otro lado, los errores y la falta de visión de que había adolecido la socialdemocracia alemana, que siendo el partido más fuerte durante casi 15 años y teniendo el apoyo de la inmensa mayoría de los trabajadores alemanes, no pudo o no quiso instaurar una república socialista.

De estas circunstancias combinadas, sin que se pueda decir cual fué el "factor" más importante, se nutrió el fascismo ante la dispersión de los sectores más sensibles de los trabajadores y del pueblo alemán. Y junto con ello los artistas, los grandes ilustradores de la época: en primer lugar Georg Grosz, que pinta esta etapa de la sociedad alemana, retrata el ascenso de la nueva clase burguesa al poder, los financieros, el proceso de militarización que se da en Alemania en este período, la desesperación de los lisiados de la guerra, toda una serie de dibujos últimamente publicados bajo el título de "Ecce Homo" por la colección Dover de Nueva York; Otto Dix pasó de las obras sobre la guerra a denunciar los tratados políticos de su época. Kathe Kollwitz quien después de la derrota de la Revolución de Noviembre abandona el estilo anguloso del Expresionismo, para volver en esta época a un estilo dramático, con una línea suave y llena de patetismo, pinta en este perío-

do una serie de madres con sus hijos en donde se refleja, por un lado el inmenso amor de Kathe por los que sufren y por otro, son testimonios directos de la situación de las clases trabajadoras durante este momento del desarrollo de Alemania, en donde se aprecia sobre quienes recae el peso del progreso de la economía alemana. En la colección Dover de Nueva York, publicaron una serie de obras de la Kolwitz en donde de una manera general se ve el desarrollo del estilo de la artista y cómo éste se va modificando de acuerdo con los procesos sociales que vive. Otro artista que ilustra esta época es Beckmann con sus trípticos sobre la guerra; su estilo escandaloso y chocante refleja el malestar general de la sociedad de su tiempo; en una litografía que titula "desilusionados", Beckmann retrata el estado de ánimo de sus contemporáneos respecto a las obras de Rosa Luxemburg, lo cual es una muestra de la apatía intelectual que en ese momento imperaba en Alemania, esto se reflejaba en una inactividad política; tal parece que lo que nos quiere decir el artista con esta obra es el tremendo desgaste político a que fué conducido el pueblo alemán, desgaste que preparó el camino a Hitler que con un nuevo lenguaje simplón y emotivo conducirá y fanatizará al pueblo alemán. Otro artista ilustrador de esta época será Kokoschka, sus cuadros y obras dramáticas en contra del militarismo ya descritas anteriormente, son un documento de primera mano para comprender la situación que prevalecía en esa época.

En cuanto a Alfred Döblin, hemos hablado de su Berlín - Alexanderplatz, que desde mi punto de vista es el mejor documento de la sociedad alemana de entreguerras, ya que proporcio

na tanto un panorama externo, en la descripción detallada que el artista hace del medio, la sociedad, lenguajes, costumbres, modas, etc. en que se desarrolla la novela, como un panorama interno, en la medida en que su personaje principal, en sus monólogos nos da el sentir de un alma que enfrenta las grandes contradicciones de su tiempo. Döblin nos proporciona pues un testimonio vivido.

Barlach, escritor y artista plástico, nos da su visión de la sociedad sobre todo en sus dramas, que en esta época son representados profusamente en Alemania.

Finalmente para ejemplificar este período está la obra de los cineastas, quizá su obra sea la más conocida de los artistas expresionistas de esta época fuera de Alemania, en las cintas los artistas expresionistas logran combinar varias disciplinas artísticas, literatura, pintura, escultura, poesía, etc. de tal forma que las películas expresionistas son por así decirlo un testimonio completo de este período, de ellas destacan: "El gabinete del Dr. Galigari" de Richard Wiene y "Metrópolis" de Fritz Lang.

Muchos otros artistas y dramaturgos alemanes, sin tener una visión política perfectamente acabada, expresaron la desesperación del pueblo. Como el que quiere dentro de un laberinto y no puede hacer nada sino protestar.

"Entre la guerra y la paz, de 1918 a 1932, no he representado una pieza que no se haya ocupado del problema de la guerra, de la guerra que se avecinaba o de la situación social en la que fatalmente se desembocaría ¿Algo ha cambiado desde -

entonces? ¿Se ha vuelto inútil expresar esa simpleza, como manifiestan los señores de la prensa? ¿Puede dejar de expresarse la, aunque fallen los poetas y la expresión poética? ¿Existe alguna institución concebida por los hombres lo suficientemente grande y lo bastante sangrada como para que esta verdad sea expresada, se plasmase, se grite, se aulle con la intensidad requerida?"(1)

Para poder captar en toda su dimensión lo que estaba - - aconteciendo en Alemania, citaré a un historiador contemporáneo, el francés Maurice Pernot, que describía lo que acontecía de la siguiente manera: "Y como si con sus capitales los Estados Unidos hubiesen exportado también sus gustos y manías. - - Viendo ese Berlín de 1927, se diría que a la desesperación colectiva, ha sucedido la confianza universal. Alemania se ha - americanizado, todos trabajaban a conciencia aquí, casi desesperadamente, aunque su actividad sea insignificante y modesta-

Se ha recobrado la confianza, los negocios han repuntado y la producción y los intercambios organizados sobre bases nuevas, dejan utilidades cada vez más altas. Sin embargo, algo cubre de sombras este cuadro: en la Primavera de 1927, asciende acerca de 2 000 000 la cifra de desocupados en Alemania, a - - quienes la racionalización ha dejado en la calle. Surgida en el momento mismo en que el nivel de vida subía sensiblemente - hasta igualar el que existiera antes de la guerra, esta crisis de desocupación, ha revelado los inconvenientes de un cambio brusco en la organización del trabajo. En Berlín se observa --

(1) Piscator, Erwin, El Teatro como profesión de Fe, Buenos Aires, Ediciones Calden, 1968, 70 p., pág. 50.

junto al gran lujo, la gran miseria. Aún en los casos de necesidad extrema el obrero alemán trata de conservar su dignidad, los niños no andan por la calle en harapos pero tienen hambre".
(1)

Nuevamente Alemania se envuelve en grandes contradicciones, el crecimiento económico continúa pero también sigue aumentando el número de desocupados, hay más riqueza pero más mecanización en el trabajo. El capital empieza a ser cada vez más concentrado en pocas manos, los Trust y los cartels siguen creciendo junto con la explotación.

En un principio se había acrecentado el rendimiento mediante la simple prolongación de la jornada laboral. Pero poco después las industrias procuraban el crecimiento de la productividad mediante el perfeccionamiento de las máquinas. Se procede a imitar los métodos norteamericanos tratando de generalizar el trabajo en cadena e incluso de perfeccionar aun más dichos métodos de organización del trabajo. Lo que los artistas trataban de expresar en sus obras, no eran los resultados expresados en frías cifras, sino fundamentalmente el aspecto humano, la superexplotación a que eran sometidos los trabajadores y sus consecuencias.

Los años de 1927 - 1928 son años de gran auge económico para Alemania sin embargo, va a venir 1929, el año de la gran crisis del capitalismo y será precisamente en Alemania donde primero y con más intensidad se dejará sentir.

La economía alemana depende en gran parte de sus exportaciones

(1) Maurice Pernet, Citado por Badia, Op. Cit. Pág. 225.

ciones. De ahí el profundo desequilibrio que sobreviene al cerrarse los mercados extranjeros comprometiendo el aprovisionamiento de materias primas y provocando el cierre de fábricas y talleres y despidos en masa. Los financieros norteamericanos - proceden a la repatriación de sus capitales y no renuevan los préstamos a corto plazo.

Esos millones de desocupados consumen menos y el mercado interno se reduce a su vez acarreado un nuevo decrecimiento - de la producción, dejando en la calle a otros centenares de millares de obreros y desequilibrando el presupuesto del Estado y de las ciudades.

Sobre esta situación Gilbert Badia nos dice en su Historia de Alemania Contemporánea lo siguiente. "A fines de 1930 - se utiliza tan solo el 55% de la producción de la industria - alemana. La curva de desocupación asciende vertiginosamente: - durante la primera quincena de enero de 1930, se suman 400 000 desocupados a la cifra ya existente. El número de personas sin trabajo, es decir sin percibir salario alguna, asciende a de - 2'000,000 a comienzos de 1929 a 3 762,000 en diciembre de 1930, a 4'000,000 un mes más tarde y 4'991,000 el 15 de febrero de - 1931. Y se eleva a 6'000,000 durante el invierno de 1931-1932. A ello habría que agregarse los centenares de millares de obreros que sólo trabajaban un número limitado de horas. Lógicamente, cada obrero sin trabajo representa una familia que queda - en la indigencia. Se calcula que en el invierno 1930-1931, cerca de la mitad de las familias obreras (18 millones de perso--nas en total) viven -si así puede decirse gracias a los subsidios, las ayudas de diversas índole, la existencia de comedo--

res populares, en tanto que otros 20 millones cuentan para subsistencia con salarios prácticamente reducidos a la mitad - (salario medio del proletariado industrial; 42.20 marcos por semana en 1929; 22.10 marcos en junio de 1932). La crisis es general, afectando igualmente a la agricultura y el comercio".
(1)

La situación de la juventud es particularmente dramática. Los jóvenes obreros, los primeros en ser despedidos, no tienen luego la posibilidad de aprender un oficio. El estado sanitario de la población empeora rápidamente. En su mayoría, el pueblo alemán vuelve a enfrentarse con las terribles condiciones de vida que conoció en 1923, el año de la inflación, el año inhumano.

La crisis hace caer varios gabinetes que no pueden dar una solución a la situación. Hindenburg se decide a poner a Brüning (católico) como ministro. Las decisiones del Reichtag ya casi no cuentan en este período de la "República". Será en este período que los nazis (Partido Nacional Socialista) van a tener sus primeros éxitos (1930).

El Partido Nacional Socialista, es el que más ha de aprovechar el descontento de la clase media y del campesinado. Los nazis ganan terreno en las elecciones locales.

Se opera un proceso de radicalización de las masas populares. Si el caudal electoral que gana entonces el Partido Comunista, es inferior al de los nazis debe buscarse la causa de ello en la historia de la República de Weimar. Desde 1918, todos los partidos, desde la social-democracia hasta la extrema-

derecha practican el anticomunismo. Los nacionalsocialistas, - demagogos perfectos, esgrimían a la vez al antimarxismo, el antisemitismo y el anticapitalismo. La brutalidad de su compartamiento (supresión física del adversario) hacer creer en la intransigencia de sus concepciones. Juegan a su favor, además de la gran corriente nacionalista que sólo en apariencia ha perdido su fuerza, el apoyo tácito o confesado de una parte del aparato del Estado y los fondos puestos a su disposición por una-facción de la gran industria.

Hitler es un excelente orador y no le preocupa esclarecer, sino fanatizar a las multitudes que acuden a escucharlo.- Les formula slogans simplistas infatigablemente repetidos y les señala para encauzar su ira, a los responsables de sus males: los judeo-marxistas, el sistema de partidos y los que firmaron el armisticio y el tratado de Versalles, hace un llamado a las fuerzas sanas de Alemania para que saquen a la patria de su letargo "Despiertate Alemania" es su slogan preferido; y promete a su auditorio un porvenir de grandeza y prosperidad, - trabajo para todos y un Reich milenario, exhaltando de este modo las ideas pangermanistas.

El Krack financiero de 1931, (Los préstamos a corto plazo se han vencido, no son renovados en el transcurso del primer semestre de 1931, se retiran de Alemania 3'000,000 000 de marcos) acaba con el gabinete de Brüning.

La mancuerna Hugenberg-Hitler (Hugenberg es un político-de la derecha tradicional, que posee una gran cadena de periódicos y por lo tanto un poder enorme), se proclama a sí misma-

con el nombre de oposición nacional, se oponía aparentemente - a los capitalistas extranjeros y se lanzaba en contra del gabinete de Brüning. Política que entre otras cosas no satisfacía ya a los medios industriales y latifundistas, que exigían mayor fuerza y medidas más drásticas.

Hugenberg quien creía tener en sus manos a Hitler, organiza en Harzburgo una gigantesca manifestación para acentuar - la posición de los opositores al régimen republicano.

Hugenberg y Hitler se reúnen junto con sus diputados en el Reichstag y con los dirigentes de los grupos paramilitares, además asisten los representantes de los hacendados el Reichlandbund, dos hijos del emperador y sobre todo los industriales y financieros más importantes, Schacht, Fritz Thyssen, - Poensgen (Acerías reunidas), Blohm (de los astilleros Blohm y Voss de Hamburgo). Y en esta reunión se decide la futura suerte de Alemania, puesto que Hitler va a recibir el apoyo de un sector financiero e industrial que aún tenía sus dudas acerca del cabo de Bohemia, como despectivamente le llamaban algunos oficiales de la Reichwehr.

En 1933 Hitler asciende al poder por la vía electoral, - quien es el responsable de este hecho, lo es la derecha tradicional Hugenberg y Von Pappen que creían tener en sus manos a Hitler y sus huestes de asesinos, a los cuales siempre subestimaron. O lo es la socialdemocracia alemana, que con su política nunca clara y llena de acciones políticas contradictorias - facilitó el camino de los nacionalsocialistas. O bien el Partido Comunista alemán que lejos de percibir a los fascistas como

el principal enemigo todavía en 1931 consideraba a la socialdemocracia como el enemigo político principal y con la cual no pudo elaborar una política conjunta anti-fascista efectiva.

No es éste el lugar de realizar un análisis moralista de la Historia de Alemania, sino de relatar los hechos. Es muy significativo que cuando Hitler tomar el poder hay en Alemania seis millones de desocupados, gente desesperada y cansada del parlamentarismo burgués a que había sido conducida la República de Weimar en su última etapa, gente que en las largas filas de desempleados frente a las instituciones de beneficencia pública pensaba y reflexionaba y allí era donde elaboraba y maduraba su pensamiento "político". Bastante significativo es el hecho de que en este período previo a la toma del poder, el lema o consigna favorito de Hitler era "Esta situación no puede seguir así", no encerraba un gran contenido político en sentido estricto, pero se adecuaba a las necesidades y a la desesperación de esos millones de seres y de sus familias y por lo tanto era real.*

Es bastante elocuente e importante para entender el ascenso de Hitler al poder, además del apoyo financiero otorgado por los industriales, el hecho comprobado que paralelamente al aumento de desempleados iba aumentando el número de adscritos al partido nazi y el número de electores. Estas tres líneas si las graficamos guardarían un ascenso y fluctuación paralelos.

Sin embargo, no es éste el objetivo de este trabajo el hacer un análisis histórico profundo del ascenso de Hitler al-

(*) Sobre este punto consultar: Güerain, André, La peste parda, Madrid, Editorial Fundamentos, 19

poder en Alemania pero si debemos enunciar mínimamente el papel nunca bien aclarado que tuvieron la Reichwehr (ejército alemán) que en voz del general Von Schleicher brindó todo su apoyo a Hitler, así como el Partido católico del Zentrum al cual pertenecía el general Von Papen y que fue determinante en la elección de Hitler como canciller, cuando incluso Hindenburg desconfiaba por razones de tipo personal que el "cabo de Bohemia" fuese canciller.

Así también la callada complicidad de las naciones occidentales ante el ascenso del fascismo en Alemania, la cual fue liberada paulatinamente de los compromisos contraídos en el tratado de Versalles y después de las reparaciones de Guerra, que después de 1931 Alemania no pagó un marco más y finalmente se vió liberada cuando Hitler era canciller de la prohibición de armarse, lo cual por las condiciones existentes era evidente que era el inicio de la próxima guerra. Así pues, se puede decir que la Guerra Mundial se inicia en 1933 de hecho y no en 1939 como registra la historia política de Europa.

En realidad fué una coalición de todos los enemigos de clase del proletariado alemán los que contribuyeron al ascenso de Hitler al poder en Alemania, que sin medir las consecuencias históricas de esa elección, lo prefirieron en lugar de la amenaza "comunista" que representaba en ese momento el movimiento obrero alemán organizado.

Lo que el régimen nazi representó para el arte expresionista es bastante claro, ambos se apoyaban en una concepción del arte y de la vida distintos y no solo distintos sino antagónicos. De tal forma que el fin del arte expresionista, que ante los ojos de los ideólogos nazis aparecía como un elemento

ideológico fundamental de la superestructura del régimen republicano anterior y por lo tanto su eliminación del panorama cultural del nuevo régimen, era un paso necesario y urgente.

Creo que de esta manera se resuelve la supuesta polémica acerca del arte expresionista, que si era revolucionario o no lo era, que si era burgués o no lo era, los nazis que se caracterizaban por su espíritu pragmático en materia política dijeron la última palabra sin tantas elucubraciones teóricas, el arte y los artistas expresionistas les eran antagónicos en todos sentidos, artística y políticamente; no sólo había que evitar que siguieran pintando sino incluso había que hacer olvidar a los alemanes que había existido alguna vez tal arte.

De esta manera a partir de 1933, el aparato nazi dirigido por Goebbels se dedica en cuerpo y alma con una exactitud y una precisión asombrosa a destruir todas las manifestaciones artísticas expresionistas.

Desde la muy famosa quema de libros de autores como Heinrich Mann, Freud, Marx, etc., hasta las no famosas muertes de Kirchner 1938, a la cual siguen Barlach, Corinth, Muhsam, Töller, Hasenclever, Stefan Zweig, Landauer, etc, encampos de concentración o a manos de algún S.A.

Además de la salida de Alemania de la inmensa mayoría de artistas y escritores expresionistas, siguiendo con la confiscación y prohibición de que fueran expuestas en público las obras de estos artistas.

Todo esto llega a su culminación cuando en 1939, con la promulgación de la ley sobre el arte degenerado la cual comprendía dentro de esta denominación a todos absolutamente to--

dos los artistas expresionistas y no expresionistas, mencionados en este trabajo alemanes y extranjeros.

Sobre las argumentaciones que esgrimían los nazis para actuar, se basaban ante todo en las teorías racistas de Rosenberg y Strasser acerca de la pureza de la raza germánica y una serie de aberraciones que iban paralelamente a la concepción del hombre y a la pobreza espiritual en las que descansaba el nazismo en su falta de humanidad y su desprecio por la vida humana. Actitud que se podría resumir con una frase que aparece en el primer drama escrito bajo el signo del nuevo régimen escrito por Johst (mediocre escritor que al triunfo del nazismo se sumó a los vencedores) y que en uno de sus personajes expresa "Cuando oigo cultura, quito el seguro de mi Browning".

El análisis del régimen nazi nos interesa de sobremanera básicamente en un aspecto, porque nos ayuda a la luz de los hechos a hacer una caracterización del arte expresionista, no es una nueva diferencia de carácter estético lo que impulsa a los nazis a la destrucción del arte expresionista, es ante todo - que este arte parte de una concepción del arte y de la vida - que le es antagónico, puesto que es el representativo de la revolución cultural que se extendió por Europa a principios de siglo y es también la expresión artística del movimiento obrero alemán que es el enemigo principal de los nazis, esta contradicción no la pueden desmentir, porque es histórica, las declaraciones o la posición individual de algunos artistas como Emil Nolde o Gotfried Benn que pretendían que el nuevo régimen les permitiese seguir trabajando dentro de su estilo personal, puesto que sus "simpatías" eran para el nuevo orden alemán.

Visto en su conjunto esto no podía ser, el expresionismo, era antitético al nazismo por razones de tipo político, ni siquiera Nolde y Benn se salvaron de ser vetados por los nuevos-amos de Alemania y se les prohibió crear, y sus obras fueron -confiscadas al igual que las de sus compañeros, no podían negar con la palabra lo que expresaban a través de su arte.

Goebbels a diferencia de los anteriores dirigentes, sobre todo los de la social democracia, si tenía una caracterización del Estado y sabía que era necesario destruir las manifestaciones culturales que se sustentaban sobre otros principios-ideológicos para crear sus propias manifestaciones culturales, basadas en la nueva concepción reaccionaria nazi, una vuelta -a un naturalismo apologético, realizado por artistas mediocres y acomodaticios, de los cuales no puedo mencionar a ninguno, -puesto que no hallé ninguna referencia de ellos en ningún lado; que se concretaban a realizar en calidad de esclavos, obras de arte para alagar a la nueva casta dominante. Goebbels era el-gran coordinador de todo este coro, aunque de acuerdo con su -tiempo y con los adelantos de éste y atendiendo a las necesida-des que el régimen nazi tenía de propagandizar y enajenar a -las masas con sus ideas atinadamente eligió otro medio artísti-co más eficaz, el cine.

La ofensiva en contra del arte y los artistas expresio--nistas, fué planeada y ejecutada con lujo de precisión; en un-inicio los nazis crearon sus propios organismos de cultura pa-rra deslindar perfectamente con el arte expresionista y a par--tir de 1933, comenzó el hostigamiento en contra de los artis--tas. El 10 de mayo de 1933, estudiantes nazis capitaneados por Alfred Baumer, su profesor de "pedagogía política" y acompaña-

dos por bandos militares de la S.A. y S.S., quemaron unos - - 20,000 libros en la Opernplatz pronunciando una condena pública de algunos autores expresionistas. "En septiembre se aprobó una ley que establecía el nuevo sistema de Kulturkammer, según el cual todos los que se dedicaban profesionalmente al arte tenían que quedar agrupados en seis cámaras subsidiarias, bajo la dirección del Ministerio de Propaganda de Goebbels. En el congreso de aquel mes del partido en Nuremberg, Hitler proclamó su confianza en las obras de arte que fueran el resultado de una consciente acentuación de la sustancia racial que lleva nuestro pueblo' denunció cualquier distorsión artística no sólo como técnicamente inepta, sino moralmente deficiente, y dejó bien sentado que: En todos los asuntos culturales tampoco el movimiento nacional socialista y la jefatura del estado pueden permitir a tales incompetentes y charlatanes que cambien repentinamente de parecer y entren en el nuevo estado como si nada hubiera pasado, con la pretensión de opinar nuevamente sobre su política artística y cultural"(1)

A partir de esa declaración de Hitler resultó patente - aún para los más incrédulos que no se permitiría ya ninguna desviación, por mínima que fuese, del estricto naturalismo apologético; incluso por muy nórdicas que fuesen sus raíces el arte expresionista debería ser aniquilado. Se produjo una segunda gran ofensiva contra lo que quedaba aún en pie del arte expresionista, ésta se inició en 1936 y sería la definitiva ya que ésta incluía dentro de sus objetivos incluso a aquellos artistas que como Benn habían manifestado públicamente su adhesión al régimen nazi.

(1) Willet, John, Op. Cit., pág. 204.

Hitler consideraba que era necesario luchar en contra -- del arte expresionista ya que éste contenía elementos revolu-- cionarios, en 1937 declaró "Desde ahora - dijo dirigiéndose a los invitados a una exposición donde se mostraba el nuevo tipo de arquitectura monumental nazi el 18 de julio de ese año- vamos a llevar a cabo una incansable campaña contra los últimos- elementos subersivos de nuestra cultura".(1)

Un día después de estas declaraciones se llevó a cabo la "Gran Exposición del arte degenerado en el Instituto Arqueológico de Munich". Ziegler que era el pintor oficial desde que - realizó en 1932 un retrato naturalista de la sobrina de Hitler, de la cual estuvo éste muy enamorado, se había convertido en - el encargado de los asuntos artísticos del nacional socialismo. Ziegler seleccionó 730 obras para esta "Gran Exposición" de - las cuales había más 25 de Kirschner, Nolde y Schmidt-Rottluff entre 10 y 12 de Müller, Beckmann, Rohlfis y Kokoschka una de - Marc (La torre de los caballos azules) algunas de Barlach, Cha gall y de todos los artistas expresionistas importantes.

Las obras fueron expuestas con el sentido de perjudicarlas ya que abajo de ellas aparecían leyendas que motivaban hilaridad, también se les añadía el precio que había sido pagado por ellas por los museos estatales o municipales en plena época de la depresión de 1923, haciendo alusión a los millones de marcos que habían costado, pero no hay que olvidar que en esa época la inflación hacía que todas las cosas costaran millones de marcos, sin embargo eso se hacía para poner en contra de ellas al público.

(1) Ibidem

Dentro de la purga de arte degenerado llevada a cabo por Hitler y sus secuaces, a los museos alemanes durante el año de 1937, hay una lista en la cual prácticamente están incluidos - todos los artistas expresionistas mencionados en este trabajo.

El total de obras confiscadas por los nazis a cada artista expresionista es el siguiente: de Emil Nolde confiscaron -- 1,052 obras, de Erich Heckel 729 obras; de Ludwid Kirschner 639 obras, de Karl Schmidt-Rottluff 608 obras, de Max Beckmann 509 obras, de Christian Rohlf's 418 obras, de Oskar Kokoschka 417 - obras, de Ernest Barlach 381 obras, de Lyonel Feininger 378 - obras, de Otto Muller 357 obras de Max Pechtein 326 obras, de Carl Hofer 313 obras, de Lovis Corinth (impresionista) 295 - - obras, de Georg Grosz 285 obras, de Otto Dix 260 obras, de Rudolf Grossmann 206 obras, de Conrad Felixmuller 151 obras, de Franz Marc 130 obras, de Heinrich Namen 117 obras, de Wilhelm-Lehmbruck 116 obras, de Paul Klee 102 obras y de Seewald 101 - obras.

Hacia donde mayormente fue dirigida la ira de los nazis - fue sin duda hacia los artistas de Die Brücke ya que estos - - eran los artistas que más violentamente habían cuestionado el modo de vida burgués y se habían alejado de las normas y las - formas de vida burguesa. Algunos pintores sin embargo fueron frenados cuando iniciaban su producción como Otto Dix y Georg-Grosz.

Los nazis son los que dan el juicio histórico acerca de la posición del arte expresionista. Ya no cabría de nuestra - parte una nueva valoración acerca de si el arte expresionista era revolucionario o no lo era, solo quien este de acuerdo con los postulados del fascismo podría considerar decadente al Ex-

presionismo, lo que también deja ver el destino de las obras - de estos artistas es el hecho de que se habían separado grandemente de la sociedad en que habían surgido. En 1937 a la exposición de arte degenerado en Munich asisten en seis semanas un millón de visitantes. Así pues, el Expresionismo siguió siendo un arte de vanguardia en la medida en que se desprendió de la sociedad y no pudo mantenerse unido a ella.

La razón de esta separación habrá que buscarla en el origen social de los artistas y en el ser social de ellos mismos o sea, su manera de vivir el mundo, estuvieron casi siempre al margen de la forma más elevada que adquiere la lucha de las masas, es decir, la expresión política y cuando quisieron incorporarse, lo hicieron desde sus posiciones de artistas, no pudiendo finalmente romper con la concepción romántica del artista solitario al margen de la vida activa y práctica; eran portadores, por vivir la misma etapa histórica del sentir de la gente de su tiempo, pero al individualizar la problemática se separaban del sentir de las masas. De aquí ese carácter mesiánico del arte expresionista que indicaba finalmente una mistificación de los procesos históricos reales, en última instancia siguieron manteniendo una posición muy cercana a la de Van Gogh, que al no poder insertarse en el proceso histórico real y concreto de su tiempo, optó por la búsqueda de su verdad, esquilmandose sin misericordia, llevando toda esa desesperación y todo ese amor que sentía por los oprimidos hacia una exigencia interior.

El resultado de la vida de estos artistas, sin embargo - da un testimonio de su angustia, de su lucha por la libertad. - Por eso los nazis no podían aceptarlos ya que constituían un -

elemento de subversión porque tocaban las fibras sensibles del hombre y lo enfrentaban consigo mismo, con su propia existencia, lo incitaban a dudar de nuestra civilización y consecuentemente a luchar por otra manera de vivir. Creo que los artistas expresionistas pintores, escultores, poetas, dramaturgos, escritores fueron los últimos grandes representantes del arte alemán que desde entonces no ha dado al mundo artistas de la talla de un Kafka, Nolde, Brecht, Henrich Mann, Kirsner, Piscator, Döblin, Kokoschka, Klee solo por mencionar algunos arbitrariamente.

Esto fué lo que los nazis destruyeron, y casi realizaron en doce años de dictadura y barbarie que los alemanes casi olvidaron. Lo significativo de todo esto es que al hacer el análisis histórico de la época expresionista nos sorprende hallar una serie de fenómenos sociales que nos son familiares ahora a nosotros.

CONCLUSION.

Se justifica esta parte del trabajo no para dar una síntesis y perspectivas de lo que el movimiento expresionista significó o significa dentro de la historia del arte. Esto lamentablemente no se puede realizar, puesto que si así lo pretendiéramos hacer, habría que reescribir nuevamente otro trabajo.

La dificultad principal de esto, radica en el hecho de que el Expresionismo como cualquier otro movimiento que haya tenido las características, de ser un movimiento cultural vastísimo, por ejemplo el Romanticismo, es muy difícil precisarlo o encerrarlo en una definición y con ello dar por terminado el debate.

El Expresionismo como la mayoría de los ismos, representa una construcción teórica que realizan los historiadores del arte para tratar de interpretar de la mejor manera un fenómeno cultural de una época determinada. Así vemos que esos sobrenombres por lo general son acuñados por los críticos o los historiadores y no por los artistas. Ello no quiere decir que entre los artistas que se agrupan en torno a tal o cual movimiento no existan coincidencias o afinidades en su concepción del arte y de la vida y en la manera de tratar tal o cual temática o las técnicas, etc.

Sin embargo, el hecho está manifiesto, ninguna definición por más amplia y precisa que se lograra hacer dejaría complacidos a todos los artistas y mucho menos a los críticos o historiadores. Esta definición tendría que ser un libro, y que además se centrara en un período específico determinado perfectamente y válido exclusivamente para tal o cual artista en tal

o cual momento de su desarrollo individual.

Por esta razón esta conclusión no se avoca a la elaboración de una definición final del Expresionismo, sino, aprovechando el espacio y terminado ya el trabajo, se puede pasar a revisar o precisar e incluso clarificar algunos aspectos del Expresionismo, que fueron tocados muy superficialmente o que es importante clarificar más aún.

Y sobre esta orientación es hacia donde se dirige esta conclusión.

En primer lugar precisar en que sentido esta empleado -- aquí el término Expresionismo.

Existen en el lenguaje de la historia del arte, tres concepciones acerca de lo que expresionismo significa:

a) Una característica deformante que es común a un gran número de obras artísticas del arte alemán en todas las épocas es decir desde la Edad Media hasta nuestros días. Y que se manifiesta en obras como las de Grunewald, en el retablo de -- Isenheim, en el arte Gótico alemán, en el Barroco, etc., y que por extensión alcanza a los artistas manieristas del siglo -- XVII y a los artistas contemporáneos y naturalmente a los de -- Brucke y del Blaue Reiter. Esta concepción designa al expresio nismo como una característica "germánica" o "nórdica" en el ar te europeo que incluso alcanza a artistas flamencos, holande-- ses y escandinavos.

Esta determinación del expresionismo se encuentra muy divulgada en obras de historiadores del arte de habla española, -- principalmente argentinos Rodolfo (Modern), y españoles Jean -- (Cirlot) y Margarita (Hoffman) mexicana.

b) Una segunda concepción de expresionismo, es la que caracteriza este vocablo como una condición de ciertas obras del arte universal que anteponen la necesidad expresiva de su "yo" a la necesidad de reflejar de manera objetiva lo representado. Es decir, es una característica del arte, donde el artista está más interesado en proyectar su interioridad que en la reproducción fiel de la realidad, necesidad que generalmente parte de un estado de angustia o de conflictos internos cercanos a la patología. Situación que es proyectada hacia el exterior - con la consecuente deformación "expresiva" del arte representado. Dentro de esta definición, que repetimos abarca a todo el arte universal entrarían, El Greco, Rembrandt, Brueghel, Goya, Daumier, y más recientemente Picasso (período azul), Rouault - etc. Además esta tendencia expresionista se hallaría permanentemente en la historia del arte como una característica especial, que en determinados períodos generalmente de crisis o de transición de una forma de vida a otra se dejaría sentir con mayor intensidad. Esta concepción del expresionismo es manejada por historiadores del arte o críticos sobre todo de origen francés e inglés como Michel Ragón, Herbert Read, John Willet y otros.

c) Y finalmente la concepción que considera que surge en Alemania a fines del siglo XIX, y principios del XX que se afianza alrededor de 1910 y que por las características de la situación de los germano parlantes se extiende a Austria, Suiza (alemana), Checoslovaquia (Praga) y algunas otras regiones que actualmente se encuentran en Francia y Polonia.

El Expresionismo se considera como un movimiento artístico perfectamente definido que va a agrupar e influir en casi -

todos los artistas alemanes nacidos entre 1880 y 1900 los cuales, ya sea para apoyarlo o para negarlo, estará presente en sus obras.

Este movimiento será la expresión de todo un ambiente cultural que se dió en Alemania a raíz del desarrollo de la forma de vida capitalista, situación a la cual los artistas dieron expresión empleando para ello todas las ramas del arte, la pintura, la escultura, la poesía, la literatura, el drama, el cine, la música, etc. es decir el medio que dominaban y que serviría para expresar su necesidad que era la necesidad de su generación. Finalmente, por razones de orden ideológico y político los nazis terminarán con este movimiento entre 1933 y 1936.

Esta tercera concepción es la que aquí se toma por Expresionismo, de aquí que las demás definiciones no aparezcan siquiera en este trabajo puesto que fueron desechadas previamente.

Con esta aclaración se acaba la posible confusión que pudiera surgir en caso de que la determinación que aquí se da de Expresionismo no concidiera con alguna que apareciera en alguna historia del arte.

Sobre el hecho de que el Expresionismo no acabó en 1933- puesto que los artistas que se exiliaron de Alemania durante el régimen nazi lo difundieron en Europa occidental o en América, principalmente Estados Unidos, Brasil y México (Orozco); esto es un tema tan amplio y tan complejo que ameritaría un trabajo especial para analizar de manera particular como se adoptó o influyó el Expresionismo en cada uno de estos países, así pues aquí por esta razón no se analiza, ni el expresionis-

mo flamenco (escuela de Laethem-Saint-Martin) ni el expresionismo de la "Escuela de París" Chagall, Pacin, Modigliani, Soutine, Segall y otros; ni el expresionismo en España, Solana, - Picasso, (Guernica) Miró (El segador 1936-1939); ni el Expresionismo abstracto, de Kooning, Pollock, Hoffman, Klein, que se da principalmente en Nueva York; ni el expresionismo en Brasil, (Portinari), ni en México (Orozco principalmente).

Cada uno de estos fenómenos artísticos requeriría de un análisis profundo porque son otras las raíces y la temática - que tratan.

Otro aspecto que me parece fundamental y que es importante volver a él, es el hecho de la necesidad del Expresionismo, o sea de donde surge la necesidad de los artistas de expresarse de manera expresionista. No me refiero aquí a toda la circunstancia social y existencial que provocó el fenómeno cultural en sí, lo cual ya está planteado a lo largo del trabajo y permanentemente vuelvo a ello. Sino porque a los artistas alemanes no les bastó como forma de expresión ni los estilos que en ese momento imperaban en Alemania (Impresionismo y Neorromanticismo ni los estilos que sus contemporáneos habían creado en el resto de Europa (Futurismo, Cubismo, Orfismo, Rayonismo).

Vale la pena para este citar a Georg Grosz que de alguna manera expresa el sentir de su generación antes del inicio de la Primera Guerra Mundial (1914).

"Resumiendo, se puede decir que en la preguerra mis conclusiones eran éstas: los hombres son unos cretinos, la chochez de la moral un embuste destinado a los imbéciles. La vida no tenía otro sentido que el de satisfacer el hambre del ali-

mento y de mujeres. El alma no existía. Lo principal era tener lo necesario. Es molesto tener que morderse los codos pero necesario. Dentro de este espíritu, mis obras expresaban un profundo rechazo por la vida, el cual sólo fue superado por el interés que despertaron en mí los acontecimientos, cuando la repugnancia era demasiado intensa me emborrachaba" (1)

Quizá Grosz es un caso muy particular y su lenguaje demasiado áspero pero de alguna manera muchos de los artistas alemanes expresionistas, sobre todo los más significativos tenían una concepción bastante cercana a esta Georg Tralk, Emil Kirchner, Kranz Marc, Alfred Döblin, Otto Dix.

Esta exigencia, esta necesidad hacía que los artistas -- alemanes rechazaran las formas artísticas de sus contemporáneos y buscaran fuera de los marcos europeos y en el pasado incluso muy remoto la forma que necesitaban para expresar su sentir.

Que podrían significar para ellos el impresionismo, (la intuición la sensación inmediata) o el neorromanticismo (la búsqueda de una realidad propia del artista donde guarecerse de la realidad), para estos artistas que buscaban expresar su necesidad de la manera más directa posible. Sobre esto Kasimir Edchmith en una conferencia sobre poesía expresionista impartida en Jena en 1917 el año más crítico de la guerra (El año del pastel de nabos) se expresa de la siguiente manera al respecto:

"Después del Romanticismo hubo un estancamiento; el espíritu burgués inició su parábola descendente. La ola del natura

(1) Grosz, Georg. Arte y Sociedad, pág. 28.

lismo al golpear las repeticiones vanas, puso al descubierto - la realidad sin maquillajé, sin máscaras ni hoja de parra pero no llegó a captar su esencia, no entendió el mensaje oculto de los objetos sensibles, trabajó sobre noticias exteriores, sobre las apariencias, en suma: pero ¡con que fuerza!

"Se trata de una lucha, de un esfuerzo auténtico, aunque dirigido siempre hacia el objeto que es insignificante a los fines de la verdadera obra de arte... el impresionismo aspiraba a la síntesis y, dentro de ciertos límites, la alcanzó; pero, al conectarse, los conductores de la corriente del tiempo sólo desprendieron chispas momentáneas. Fué el arte de la mirada somera. No le faltaron argumentos ni la habilidad.

"Con una inquietud ligera, se captaron y se descompusieron los objetos; mediante una técnica adelantada se estableció un contacto con las cosas; pero a menudo sólo se consiguieron efectos descriptivos; no se alcanzó la naturaleza de los objetos ni su significado último porque el relámpago de la creación sólo les había iluminado un instante".(1)

Esta descripción del naturalismo y el impresionismo nos hace ver que los artistas expresionistas aspiraban a otra concepción del arte, reconocían perfectamente las limitaciones del arte que les precedió y de sus prolongaciones, aspiraban a la creación, a un arte que fuera capaz de captar la esencia del hombre oculto por la mascarada de la falsa realidad y la inmediatez y buscaban que esa esencia humana fuera duradera y no una ilusión momentánea. Una realidad compuesta por el objeto observado más el sujeto que lo observa; o sea, una visión -

(1) Edschmidt, Kasimir, Citador por Micheli, Op. Cit. p. 89

subjetiva (trascendental) de la realidad. Una realidad transformada por quien la observa, que la desmenuza y sintetiza a la vez para arrancar de ella su verdad, la verdad. En este proceso la realidad pierde su apariencia y surge la deformación expresionista que no es sino el efecto de la realidad espurgada hasta el último de sus rincones, es decir, en su esencia.

Esta aprehensión subjetiva de la realidad es para los expresionistas su verdad, una verdad que comprende al artista unido a la realidad, transformándola y transformándose.

Es claro que no hubo reglas establecidas, para la deformación expresionista, cada quien operaba sobre la realidad según su propia necesidad de transmitir un mensaje y también según el grado de compromiso que el artista asumía para con el arte y para con el hombre. Hubo artistas que únicamente adoptaron el estilo expresionista creado por sus colegas; como Pechstein, que incluso llegaron a tener gran éxito en su época por su habilidad en el manejo de esos elementos, pero desde la perspectiva del tiempo (el mejor crítico) no podemos compararlo al exitoso Pechsteiñ con Kirchner, que a pesar de no tener gran "éxito" en su tiempo, indudablemente su compromiso para con el hombre era mayor y por eso su obra ha trascendido con mayor vigencia a lo largo de la historia. Y este ejemplo es válido para casi todos los grandes y pequeños artistas.

Otro tema casi no desarrollado en el trabajo y que es de primer orden es quienes fueron artistas expresionistas, que en términos generales están mencionados en el trabajo y una segunda pregunta ¿todos los artistas alemanes que vivieron esta época eran expresionistas, o existía otra u otras corrientes si--

multáneamente?.

En realidad como se ha dicho, el Expresionismo no surgió de un pacto de intelectuales que se pusieron de acuerdo para - crear tal o cual escuela o tal o cual grupo. El Expresionismo es todo un movimiento, un fenómeno cultural de gran envergadura que envuelve toda la vida cultural de una nación durante - una época. Ello motivó como ya se ha dicho también que repenti- namente, como por arte de magia, se incorporarán al movimiento una gran cantidad de artistas, algunos buenos y una inmensa - cantidad de mediocres.

Esto no quiere decir tampoco que todos los buenos artis- tas acudieran al estilo expresionista, ni tampoco que todos - los buenos artistas que acudieran a este estilo automáticamente adquirieran la maestría en el manejo del nuevo lenguaje ex- presionista, aunque sinceramente se identificaran con él, así- vemos que artistas que espiritualmente se identificaban con el movimiento en su manera de plasmarlo siguieran siendo natura- listas o neorrománticos impresionistas o estuviesen evolucionando ejemplo Karl Krauss y Frak Kafka en literatura; Lovis Co- rinth en pintura (en los años veintes su temática se hizo expre- sionista); Bertold Brecht y Erwin Piscator, en teatro, etc.

Sin embargo hubo artistas contemporáneos a los expresio- nistas que se mantuvieron al margen del movimiento e incluso - mostraron hostilidad hacia él (lo cual ya es una forma de inte- rés).

En realidad lo que estaba en el fondo, de las diferen- - cias de las concepciones artísticas era una diferencia de cla- se, o de conciencia de clase para ser más precisos.

Es claro que la mayoría de los artistas expresionistas - provenían de la burguesía y de la pequeña burguesía, sin embargo también es claro que estos habían roto ideológicamente con su clase (esto es analizado en los capítulos I y II); es más, - eran hostiles al proyecto de vida que la sociedad burguesa tenía reservado para ellos, había un antagonismo que incluso superaba los marcos estrictamente políticos, ya que estos artistas pretendían negar todo lo que implicaba burguesía.

Otra cosa sucedía con algunos artistas que les habían precedido incluso unos cuantos años, estos artistas no habían alcanzado a formar parte de la revolución expresionista se habían formado en otra escuela y allí permanecieron, en una especie de actitud neorromántica plagada de purismo y esteticismo - como testigos de un fenómeno cultural que sentían no les alcanzaba a ellos.

Esto es el caso de Thomas Mann, Stephan George, Robert Musil, Hugo Hoffmannsthal, Rainer María Rilke, Gerhart Hauptmann, Hermann Hesse.

Estos artistas siguieron complaciendo con sus obras, muy vastas en maestría y en esteticismo, a los altos círculos culturales de Alemania y Austria, amparados en su maestría, en su personalidad mantuvieron vivos la llama del neorromanticismo y del naturalismo, y permitieron, gracias a su obra, que el nombre de Alemania se siguiese escuchando en el mundo incluso aún después de la derrota de 1918.

Ante la virulencia del lenguaje expresionista, los círculos intelectuales burgueses y las gentes decentes de Alemania - alentaron en gran medida a estos artistas que representaban -

sin proponerselo, naturalmente, el orden social contra el cual se rebelaba la juventud, fué en gran medida gracias a este apoyo y sobre todo a su maestría que estos artistas lograron sobrevivir a las guerras e incluso formar escuela en el arte alemán contemporáneo.

Se puede decir para concluir que, paralelamente al arte expresionista, subsistió en los altos círculos de la intelectualidad alemana otro grupo de artistas que se mantuvieron en sus antiguas posiciones artísticas previas a 1910 y que siguieron produciendo obras con su estilo y su temática ejemplo - - "Muerte en Venécia" de Thomas Mann, obra plena de preciosismo-decadente y neorromántico, y otras.

Un ejemplo contrario es el de Henrich Mann, hermano de - Thomas que en su obra "El súbdito" a pesar de su lenguaje naturalista la temática es típicamente expresionista.

El porqué estos artistas han sobrevivido y son bastante-conocidos hoy día, y los artistas expresionistas apenas están-en vías de "redescubrirse" es asunto que tiene implicaciones - de tipo ideológico, que no van a ser tratadas aquí.

Otro punto importante y que ha despertado muchas incógnitas es la pregunta que ya fué insinuada en el trabajo pero que se quedó sin respuesta, y es ¿fué el Expresionismo un arte revolucionario?; de la cual se desprende su contrapartida? fué - el Expresionismo la manifestación de un grupo de burgueses des-carriados?.

Desde antes de iniciar la contestación aclaro que ésta, - no va a dejar satisfecho plenamente a nadie ya que esta misma-

pregunta no ha logrado ser contestada satisfactoriamente por - especialistas que han profundizado en el tema. Para la contestación partiré de tres posiciones, la de Georg Luckacs, la de Walter Muschg y la de Goebbels, jefe de prensa y propaganda de los nacional-socialistas.

Para Luckacs, que en 1924 realizó un especie de balance de la literatura expresionista, (es muy importante tomar en cuenta el año porque son los albores de la época Stalinista) - el Expresionismo representaba, o era, el reflejo ideológico de la posición del Partido Social-demócrata alemán (reformista) - que entre otras cosas además de haber producido los teóricos - del pensamiento reformista Berstein, Kausky, Hilferding, contribuyó en gran medida al fracaso de la Revolución alemana de Noviembre de 1918. De acuerdo con la óptica de Luckacs en ese tiempo el Expresionismo representaría la manifestación en el plano artístico de la pequeña burguesía alemana, que definitivamente, como se observó en el terreno político, no representaba ningún aspecto revolucionario, cuando más reformista.

Para ello se basa en el examen del lenguaje grandioso y abstracto que utilizaban los artistas expresionistas - donde los conceptos, burguesía, revolución y hombre, no están perfectamente definidos, es más se refieren a algo impreciso y varían de artista a artista. Ya no digamos si el "que" no está claro, el "como" hacerlo se pierde, si es que se consideró alguna vez, en un mar nebuloso de confusiones.

Esta es la posición de Luckacs, quizá demasiado doctrinaria, quizá influido por el momento histórico (recordemos que Luckacs forma parte dirigente de la fracasada Revolución Húnga

ra de 1918), lo cual quizá influya en el ánimo del autor pues su obra está escrita dentro de la nueva orientación 1924 del - Stalinismo (realismo socialista) que en términos generales consideraba a todo o casi todo el arte moderno como "formalista"- o aburguesado.

Otro punto de vista sobre la misma pregunta es el que -- guarda Walter Haschg investigador suizo, especialista en filosofía germánica, y contemporáneo de los artistas, uno de los - que más ha profundizado en la literatura expresionista.

Muschg desde una perspectiva no muy clara de lo que im-- plica una revolución, pero que más o menos intuye, es un cam-- bio del modo de vida que abarca todos los aspectos de la exis-- tencia del hombre. Considera a los artistas expresionistas profundamente revolucionarios, más revolucionarios incluso que - los comunistas alemanes.

Para ello pone (sin que esta pregunta sea el centro de - su interés al escribir su obra) de ejemplo la honestidad y la entrega con que los artistas expresionistas se dedicaron a su arte, honestidad que a veces los llevó a la angustia e incluso al suicidio y la militancia política radical.

Para este autor que no es especialista en ciencia política, existía en los artistas expresionistas una verdadera vocación por el cambio, un amor verdadero por el hombre y los desposeídos y sus suficientes motivos su angustia personal por la realidad que estaban viviendo, que determinaban que los artistas expresionistas fueron revolucionarios.

Llevaban la semilla de la revolución no sólo a nivel del

intelecto sino incluso en su sensibilidad en lo más íntimo de su ser, como una necesidad imperativa, puesto que incluso este sistema ya no tenía alternativas para ellos.

Lo que habría que preguntarse aquí ¿mejorar era válido - para todos los artistas expresionistas? desde mi punto de vista lo era para algunos pero para otros no significaban sino palabras.

Goebbels partiendo de otro criterio, en este caso el de un político pragmático, tendría su propia concepción acerca del Expresionismo.

Sin entrar en grandes discusiones teóricas acerca de la validez o no del arte, fijaba su atención principalmente en el aspecto ideológico del contenido del Expresionismo. El mismo Goebbels en su juventud había acogido con cierto interés las ideas expresionistas y que incluyó en una novela que él escribió, hace decir en boca de uno de sus personajes "Hoy todos somos expresionistas, gente que quiere dar forma al mundo externo partiendo de dentro de sí misma. El expresionismo está edificando un nuevo mundo dentro de sí. Su fuerza y su secreto están dentro de sí".(1)

Conocía muy bien lo que el Expresionismo significaba, una concepción del arte y de la vida radicalmente opuesta a los modos de vida e intereses de la burguesía.

De aquí que con un criterio político decide acabar con toda manifestación artística expresionista tildando a tal arte con el adjetivo de arte degenerado.

(1) Willet, John, El rompecabezas expresionista, pág. 202

Nunca antes en la historia del mundo un régimen se ha -
avocado con tanta saña en contra de una corriente artística, -
como lo hizo el régimen nazi; respecto al Expresionismo. De -
tal forma que en sólo 12 años que duró, barrió de la faz de -
Alemania cualquier manifestación de este arte.

A tal grado y con tal eficacia se llevó a cabo esta polí-
tica que incluso se comisionaba especialmente a agentes espe-
ciales para que los artistas no sólo no expusieran sus obras -
en público sino incluso no crearan ninguna obra. El estudio de
Nolde en el norte de Alemania era visitado periódicamente para
comprobar que no desarrollaba ninguna actividad artística. - -
Igualmente Schmidt Rotluff era acosado permanentemente; igual-
hostilidad sufrieron Heckel, Pechstein y Dix.

Esta situación llevó a los artistas al límite, Kirchner-
se suicidó en 1938, Barlach se dejó morir en 1939 y así la po-
lítica "cultural" nazi acabó con los artistas Expresionistas.

Retornando a la pregunta inicial acerca de si en revolu-
cionaria o no el arte expresionista, creo que más que explici-
tar la respuesta habría que sacar conclusiones de los hechos -
ocurridos en la historia concreta de Alemania.

¿Por qué razón los nazis se iban a ensañar tanto con el-
Expresionismo, si éste no hubiera significado una amenaza o un
estorbo para el nuevo orden germánico que querían instaurar?

Para evitar especulaciones en este sentido habría que ca-
racterizar perfectamente al nazismo y ver al servicio de qué -
intereses se hallaba, por un lado, y por otro hay que entender
que la realidad social es una totalidad y que cuando cambia la

orientación política o asume el poder un nuevo grupo social, - este grupo va a tratar de imponer su concepción política en la cual van contenidas también una concepción de la sociedad, de la vida y del hombre, y consecuentemente del arte; y si se encuentra con que en la sociedad hay manifestaciones o residuos de ellas, de un orden ideológico que incluso le es antagónico - el primer paso será por razones de carácter político de primer orden, acabar con estas manifestaciones, sin embargo conservará aquellas manifestaciones culturales, que aunque surgieran - de épocas anteriores le son afines a sus intereses.

Goebbels y sus secuaces representan el juicio de la historia.

•

BIBLIOGRAFIA

- BADIA, Gilbert, Historia de Alemania Contemporánea, Buenos Aires, Futuro, 1974, 320 p. T I (1917-1932).
- BADIA, Gilbert, Historia de Alemania Contemporánea, Buenos Aires, Futuro, 1974. 358p. T II (1933-1962)
- BADIA, Gilbert, Introducción a la Ideología nacional-socialista. 2ed, Madrid, Ayuso, 1972. 56 p.
- BETTELHEIM, Charles. La economía alemana bajo el nazismo. tr.- Ignacio Romero, Madrid, Fundamentos, 1972. 174 p. T I -- (Colección Ciencia serie Política).
- BRECHT, Bertolt, En la espesura de las ciudades, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. 160 p. (Teatro Completo T X).
- BRECHT, Bertolt, Carácter popular del arte y arte realista. - Buenos Aires, Calden, 1968. 76 p. (El hombre y su mundo).
- BRECHT, Bertolt, Cabezas redondas y cabezas puntiagudas). Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. 216 p. (Colección Teatro-Universal).
- BRECHT, Bertolt, En la espesura de las ciudades. Buenos Aires- Nueva Visión, 1973. 63-128 p. (Teatro Completo X).
- BRECHT, Bertolt, Tambores en la noche, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. 160 p. (Teatro Completo X).
- CARPA, Massimo, Maurice de Vlaminch. Buenos Aires, Codex, 1966. 50 p. ils, (Pinacoteca de los genios 87).
- CIRLOT, Juan Eduardo, El arte del Siglo XX. Barcelona, Labor, - 1972. 298. T I ils, maps.
- COGNAT, Raymond, Soutine, New Yor, Crown Publishers, Inc. - - 1973. 88 p. ils.
- CHEVALIER, Denys, Klee, New York, Crown Publishers Inc. 1971,- 98 p.
- DENVIR, Bernard, El fauvismo y el expresionismo, Barcelona, - Labor, 63 p.
- DIEHL, Gaston, Derain, New York, Crown Publishers Inc. 1977. - 94 p.
- DIEHL, Gaston, Modigliani, New York, Crown Publishers Inc. - - 1969, 96 p.

- FALK, Walter, Impresionismo y Expresionismo, Madrid, Guadarrama, 1963. 628 p. (Colecciones Guadarrama de Crítica y ensayo 41).
- FERRAZ, Geraldo, Lasar Segall, Buenos Aires, Codex, 1966. 50 p. (Pinacoteca de los genios 109).
- FISCHER, Ernest, La necesidad del Arte, Trad. J. Solé - tura. - Barcelona Ediciones Península, 1978, 272 p.
- FRIEDLAENDER, H. E., Historia económica de la Europa Moderna, - Méx. Fondo de Cultura Económica, 1957. 696 p. (Sección - de obras de economía).
- FROLICH, Paul. Rosa Luxemburgo vida y obra, Madrid, Fundamen-- tos 1976. 44 p. (Colección Ciencia 64).
- GALLAS, Helga, Teoría marxista de la literatura, tr. Ramón Al-- calde, México, Siglo XXI 1977. 188 p. (Crítica literaria)
- GASCH, Sebastian, El expresionismo, Barcelona, Omega, 1955, - 44 p. (Colección Poliedro, Las corrientes del arte con-- temporáneo).
- GAUGUIN, Paul, Escritos de un salvaje, tr. Margarita Latorre.- Barcelona, Seix Barral 1974. 266 p. (Ediciones de bolsi-- llo 385).
- GOMEZ Llorente, Luis, Rosa Luxemburgo y la social democracia - alemana, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975, 218 p. (Ediciones de Bolsillo)
- GROSZ, Georg, Ecce Homo, New York, Colver Editions Inc. s.a. - 86 p. (Dover Art. Collections), ils.
- GROSZ, Georg, El arte y la sociedad, (Conferencia dada en la - galería Flechthein) Buenos Aires, Calden, 1968. 38 p. - (El hombre y su mundo). ils.
- GRUNFELD, Frederic, Historia Social de Alemania y los Nazis - 1918-1945. Introd. Trevor-Roper, México, Organización - Ed. Novaro, S.A., 1975. 374 p. ils, fotos maps.
- GUERIN, Daniel, La peste parda (viaje por la Alemania Nazi), - trad. Fernando Montes . Madrid, Editorial Fundamentos -- 1977, 168 p. (Colección Ciencia)
- HALL, Peter, Las grandes ciudades y sus problemas, Madrid, Gua-- darrama, 1965. 256 p. (Biblioteca para el hombre actual-- 5). ils, maps, grafs.

- HAUSER, Arnold, Historia social de la literatura y el arte. Madrid, Guadarrama, 1969. 420 p. (Colección Universitaria-Punto Omega 20).- T II.
- HAUSER, Arnold, Historia social de la literatura y el Arte, Madrid, Guadarrama, 1969. (Colección universitaria Punto - Omega). ils. T III.
- HEGEL, G.H.F. De lo bello y sus formas (Estética) 4ed. Madrid, Espasa-Caple, 1969. 216 p. (Colección Austral 594).
- HOFFMAN, Edith, El expresionismo, México, Hermes, 1957, 64 p.- (Colecciones Tiempo y color). ils.
- HAYGHE, René, Gauguin New York, Crown Publishers Inc. 1977 - 96 p. ils.
- HUYGHF, René, Van Gogh, New York, Crown Publishers Inc. 1977.- 94 p. ils.
- KANDINSKY-W, De lo espiritual en el arte, 2ed. (Intr. Max Bill) Barcelona, Barral 1977. 124 p. (Ediciones de Bolsillo -- 293) ils.
- KIND, Joshua, Rouault we laucholy expressionist. New York, Tudor Publishing Company, 1969. 130 p. 92 ils.
- KLEIN, Claude, De los espartaquistas al nazismo, la República de Weimar, tr. Maria. L. Felix. Barcelona, Península, -- 1970. 165 p. (Nueva Colección Ibérica 13):
- KORSCH, Karl, Marxismo y Filosofía Red. prol. Adolfo Sánchez - Vázquez, México, Ediciones Era, 1977, 140 p. (El hombre - y su tiempo).
- KOSIK, Karel, Dialéctica de lo concreto, (Estudio sobre los - problemas del hombre y del mundo). prol. Adolfo Sánchez - Vázquez, México, Grijalbo, 1976. 270 p. (Colección Teoría y Práxis 18).
- KUCZYNSKI, J. Evolución de la clase obrera. Madrid, Mc Graw - Hill, 1967, 254 p. (Biblioteca para el hombre actual 21).
- LENIN, V. I., La enfermedad infantil del "izquierdismo" en el - Comunismo Moscú, Progreso, s.a., 132 p. (Biblioteca del - Socialismo científico).
- LEYMARIE, Juan. Enrique Matisse, Buenos Aires, Codex, 1965. -- 50 p. (Pinacoteca de los genios 43). ils.

- LIEBKNECHT, Carlos, Militarismo Guerra, Revolución. tr. Alberto Sánchez, México, Roca, 1974. 160 p. (Colección R. 41).
- LUCKACS, Georg, La novela histórica, tr. Jasmín Reuter, México, Ed. Era, 1971, 452 p. (Col. Biblioteca Era).
- LUCKACS, Georg, El asalto a la razón. México, Editorial Grijalbo, 1978.
- LUXEMBURGO, Rosa, La crisis de la socialdemocracia, tr. Armando E., México, Roca, S.A., 1972. 160 p. (Colección R. 9).
- LUXEMBURGO, Rosa, La liga spartakus, (Dossier sobre la revolución alemana, 1918-1919). Intr. Gilbert Badia, Barcelona. Anagrama, 1976, 152 p. (Col. Cuadernos 125)
- MANN, Henrich, En el país de Jauja trad Elisa Renau Madrid. - Alianza editorial, 1974, 343 p.
- MICHELI, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX. tr. - Giannina de Colado, La Habana, Unión, 1967, 480 p. (Arte y Sociedad). ils.
- MODERN, E. Rodolfo., La literatura alemana del siglo XX. Buenos Aires, Columba, 1969. 876 p. (Nuevos Esquemas 22).
- MODERN E., Rodolfo., El expresionismo literario., Buenos Aires, Ed. Universitaria, de Buenos Aires, 1972. 132 p.
- MUSCHG, Walter, La literatura expresionista alemana de Tralk a Brecht, Barcelona, Seix Barral, 1972. 362 p. (Biblioteca breve, Ensayo 327).
- NETL, Peter, Rosa Luxemburgo, México, Era, 1974. 622 p. (El hombre y su tiempo).
- NIETZCHE, Federico, Así habló Zaratustra, (un libro para todos y para ninguno). Intr. y tr. Eduardo Ovejero, Buenos Aires, Aguilar 1951). 352 p. (Obras completas de Federico Nietzsche VII).
- NIETZCHE, Federico, El origen de la tragedia. tr. Eduardo Ovejero, Buenos Aires, Espasa, Calpe, 1943. 168 p. (Colección Austral).
- ORTIZ, Vicente, Keyserling y la escuela de la sabiduría, (Perfil del hombre y su mensaje), México, Orión, SRL, 1948.- 178 p.

- PISCATOR, Erwin, El teatro como profesión de Fé, Buenos Aires, Calden, 1968. 70 p. (El hombre y su mundo).
- RAGON, Michel, El expresionismo, Madrid, Aguilar, 1968, 207 p. (Historia de la pintura 17). ils.
- RAMOS, Oliveira, Antonio, Historia Social y Política de Alemania, México, Fondo de Cultura Económica, 1964. 348 p. -- (Colección Breviarios 71) T I.
- READ, Herbert, Arte y Sociedad, trad. Manuel Carbonel. Barcelona, Ediciones Península, 1969, 216 p.
- READ, Herbert, El arte ahora, Buenos Aires, Infinito,
- READ, Herbert, La décima musa, Buenos Aires, Infinito,
- REICH, Wilhelm, La psicología de masas del fascismo, tr. Raimundo Martínez, México, Roca, 1973. 158 p. (Colección - R 20).
- RIEDL, Pedro, Basilio Kaudinsky, Buenos Aires, Codex, 1965. - 50 p. (Pinacoteca de los genios 33). ils.
- RODRIGUEZ, Prampolini, Ida,
- ROMERO, Brest, La pintura europea 1900-1950. México Fondo de - Cultura Económica, 1970.
- SANDOZ, Gérard, La izquierda alemana, de Karl Marx a Willy - - Brandt, trad. Joseph Mas Godayal, Barcelona. Ediciones - Península, 1971, 214 p.
- SHMITT, Pierre, El retablo de Isenheim, tr. Teresa Flores México, Cultura y Educativa, 1970. (Colección Orbis Pictur). ils, grab. 9 p.
- SELZ, Jean, Edvard Munch, New York, Crown Publishers Inc. 1977. 96 p. ils.
- SELZ, Jean, German expressionist painting, Berkeley, University of California Press, 1957. 380 p. ils. graf.
- SELZ, Jean, Vlaminck, New York, Crown Publishers Inc. 1977. - 98 p. ils.
- SORLIN, Piense, El antisemitismo alemán, trad. Pablo Bardona, Barcelona, Ediciones Península 1970, 174 p. (Nueva-- Colección Ibérica).

- STRINDBERG, Augusto, La danza macabra, Buenos Aires, Centro - Editor de América Latina, 1973. 114 p. (Biblioteca fundamental del hombre moderno 97).
- TAPIES, Antoni, El arte contra la estética. tr. Joaquín Sompe-re.. Barcelona, Ariel, 232 p. (Ariel Quincenal).
- WERNER, Alfred, Graphic works of Edvard Munch, New York, Dover Publications, Inc., 1979 116 p. ils.
- WILLET, John, El rompecabezas expresionista. Madrid, Guadarrama, s.a. 1970. 256 p. (Biblioteca para el hombre actual-62). ils. grafos. maps.
- WORRINGER, W., Abstracción y Naturaleza, 2ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1966. 138 p. (Colección Breviarios - 80).
- ZIGROSSER, Carl, Kathe Kollwitz, New York, Cover Publications-Inc. 1969. 100 p. (Dover Books on art History).