

EL EXPRESIONISMO ALEMAN

Prof. German Rubiano C
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional.

Es indiscutible la vigencia del expresionismo. Más aún, se es laxo con el significado, puede decirse que el arte moderno, por lo menos el producido por sus maestros más importantes, es básicamente expresionista. Para aseverar lo primero no basta con mirar las últimas revistas y comprobar la presencia del nuevo expresionismo en Europa y Estados Unidos (1, 2, 3, 4,) aunque ahora se hable de "Transvanguardia", "Nuevos Salvajes", incluso de "Mala Pintura", sino que resulta valioso examinar las exposiciones recientes en las que se ha revisado el expresionismo o, por lo menos, destacado dentro de su marco histórico y geográfico: me refiero, por ejemplo a Expressionism, a German Intuition 1905-1920 - "El Expresionismo, una intuición alemana 1905-1920" (5) en el Museo Guggenheim de Nueva York (1980).

"Art of the Twenties" (6) en el museo de Arte Moderno de Nueva York (1979), París-Berlín" (7) en el Centro Georges Pompidou de París (1978) y "Trends of the Twenties" (8) en varias sedes de Berlín (1977). Para comprobar que el arte moderno es básicamente expresionista sólo se requiere repasar mentalmente lo más característico de él u observar que, en buena parte, es un arte imaginista, es decir, un producto creativo en el artista, con palabras de Will Grohmann plasma la realidad por él percibida según un esquema preconcebido y transforma la naturaleza antes incluso de empuñar el lápiz o el pincel (9).

Actualmente nadie duda de lo que significa el término expresionismo y quien sabe un poco de historia del arte inmediatamente piensa en Alemania cuando oye hablar de él y, a lo mejor, recuerda también aquello de "Die Brücke" - de Munich. Pero, tal vez no se conozca bastante, que en su origen, la palabra "Expresionismo" tuvo un significado demasiado lato y que sólo surgió en 1911 - varios años después de que ya existiera "Die Brücke" -, a raíz de la XXI exposición de la sucesión berlinesa (10), y para hacer mención de un grupo bastante heterogéneo de jóvenes franceses invitados, entre los que se encontraban Braque, Derain, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Vlaminck y Picasso, entre otros. Inicialmente, como afirma Grohmann, la palabra "expresionismo" se aplicó durante mucho tiempo a todos los movimientos artísticos que surgieron desde finales del pasado siglo hasta el comienzo de la primera guerra mundial" (11). Más exactamente, el término se acuñó para todo lo que no fuera impresionismo francés; para el arte que reaccionaba contra la pura y exclusiva visualidad de la pintura de Monet y de su escuela. Según Fritz Schmalenbach "el objeto de la pintura impresionista, por decirlo así, se ahueca, se adelgaza desde el fondo hasta llegar a una piel que es sólo aparente, sólo es óptica..." (12) y el nuevo arte solo desea que la pintura vuelva a tener contenidos, significados. Muchos cuadros post-impresionistas decimonónicos, pero, sobre todo, el arte de los "fauves", de los cubistas y de los alemanes de "Die Brücke" constituyen la revolución contra el impresionismo y, por ende, son los más claros ejemplos del "expresionismo" en su primera acepción. "En esta forma y como nombre colectivo para todo un grupo internacional de la pintura moderna, el nuevo término ha sido usado durante decenios en Alemania y aún hoy a veces lo emplean así los profanos. La restricción severa de su aplicación a pintores alemanes (y a algunos franceses cuyo estilo concuerda con el de los alemanes), tal como se estila hoy en el lenguaje del ramo, habrá sido consecuencia de la importancia histórica adquirida por el expresionismo, del comienzo de investigaciones acerca de su origen y de la transición del término a los profesionales" (13).

Para Wolf-Dieter Dube, el expresionismo sugiere que los alemanes que buscaron formas muy simplificadas, o nuevos ritmos y colores intensos estaban preocupados por la expresión de emociones violentas y por la liberación artística total (14). Para Grohmann, el expresionismo reinstauró el drama humano en la pintura, y al concepto racional de la forma prefirió el apoyado en elementos emotivos o irracionales (15). Para Robert Hughes, el expresionismo debe considerarse el último sacudón del romanticismo alemán, lleno de esperanzas en el primitivismo, en la simplicidad rural, en la hermandad entre los hombres y en la muerte de la autoridad (16). De acuerdo; todo es cierto. Sin embargo, no cabe duda de que todas esas afirmaciones con unas cuantas más no nos dejan satisfechos. Hay artistas que no se acomodan fácilmente en ellas, en el sólo marco del expresionismo alemán y, por supuesto muchos expresionistas no son alemanes. Cuando se estudian las obras de los artistas de "Die Brücke" y de "Der Blaue Reiter" que tampoco constituyen los únicos ejemplos del expresionismo alemán -surgen más las diferencias que los parecidos entre sus principales protagonistas. Y, a la larga, cuesta trabajo decir que "Die Brücke" y "Der Blaue Reiter" son la misma cosa. Y que pasa con la "Nueva Sachlichkeit" - "Nueva Objetividad?" Esta es otra manifestación del expresionismo; en este caso de un expresionismo tardío que surge de la transformación de algunos dadaístas concentrados en Berlín después de la primera guerra mundial y cuya intención de crítica social virulenta los lleva a buscar estilos más realistas, aunque, en varios casos, dentro de un contexto misterioso que los aproxima subterráneamente al surrealismo naciente. De allí que la nueva objetividad también se denomina "Realismo Mágico". Sin embargo, también se puede discutir si esta manifestación -en la que aparecen artistas como Otto Dix y George Grosz- no es una reacción contra los éxtasis redentores y la inclinación a la presentación de estados interiores del expresionismo. (17).

Como se debate se sabe, "Die Brücke" inicialmente fué un grupo de cuatro ex-estudiantes de arquitectura a quienes los unía un gran optimismo por el desarrollo de una nueva generación de artistas. En 1905 el grupo básico reunido en Dresde estuvo constituido por Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff y Bleyl- quien regresó a la arquitectura en 1909.

Cuando Nolde estuvo en Dresde en 1906 fué invitado a participar de "Die Brücke" y a él se incorporó durante año y medio. Pechstein también se vinculó en 1906 por intermedio de Heckel. Finalmente, otro nombre que se relaciona con el grupo de Dresde: Otto Müller, sólo comienza a figurar en 1910, cuando Pechstein y Nolde - que ya no eran de la agrupación - lo encuentran en Berlín entre los rechazados, como ellos mismos, de la exposición de la "Secesión Berlina" y luego entre los fundadores de la Nueva "Secesión" en la capital alemana. Antes de comenzar la primera guerra ya no existía "Die Brücke". Más, a pesar de su duración efímera el grupo se recuerda mucho más que los artistas, que lo integraron y que obviamente continuaron sus obras después de 1913 (18). Si algo unifica a los artistas de Dresde es su rechazo a los valores de la burguesía capitalista, su afán de fundir el arte con la vida y su amor por la libertad. También el interés por divulgar su obra a través de los procedimientos de grabados y el entusiasmo por rescatar los valores del arte alemán del pasado. Nolde aprendió en "Die Brücke" la xilografía; pero todos aprendieron con él los procedimientos de grabado en metal. Desde 1907 hubo gran interés por trabajar litografía. Tres temas predominan en la mayoría de las obras de los artistas de Dresde: los retratos, las vistas de la ciudad con muchas escenas nocturnas y los paisajes con desnudos. Este último motivo será el más característico del grupo original: la gente desnuda en el campo se convirtió en un

símbolo del ser humano prístino y elemental, en una expresión del rechazo de las restricciones sociales. Aquí "Die Brücke" muestra una de sus facetas románticas al considerar al hombre como parte integral de la naturaleza y al ambicionar el regreso al paraíso perdido. Pero el desnudo en medio del paisaje también tenía un significado nuevo. Los artistas de Dresde pretendían la liberación del eros y criticaban la hipocresía burguesa. En 1906 se llevaron a cabo las primeras exposiciones de "Die Brücke". Una de pintura y otra de artes gráficas. En pocos años, las muestras se multiplicarían. Su participación en las exhibiciones de la nueva "Seession" de Berlín les abrió muchos caminos y, además, indujo a los miembros del grupo a trasladarse a Berlín en 1911. Si la primera parte de la historia del expresionismo puede considerarse provinciana pensando no sólo en Dresde, sino también en Munich, a partir de 1910, cuando se funda la nueva "Seession" y cuando aparece el primer número de "Der Sturm" - "La Tormenta" - de Herwarth Walden, su sede principal va a ser Berlín. Aquí, como lo afirma Eberhard Roters, el expresionismo no sólo perdió su inocencia, sino que obtuvo su substancia y su forma políticas (19). El cambio se manifiesta principalmente al comienzo en las vistas ciudadanas de Kirchner. Un cuadro como "Plaza de Postdam" de 1913 muestra a las claras toda la inquietud que se vive en Alemania un poco antes de la guerra. Un artista sobresaliente de ese momento es Kokoschka, llegado a Berlín en 1910. Su trabajo gráfico se divulga a través de "Der Sturm". Walden, su director, funda en 1912 la galería de arte del mismo nombre y la muestra inaugural reúne a los artistas asociados con "Der Blaue Reiter", a Kokoschka y a varios expresionistas alemanes residentes en Berlín. A fines del mismo año se realiza la exposición de los "Altisonantes" - Meidner, Steinhardt, etc. - con ellos, el expresionismo adquiere otra fisonomía para algunos, su verdadera fisonomía - : se hace más vehemente, más dinámico, más tenso y más ampuloso. El viraje hacia la política es inminente. Claro que se trata de otra generación de artistas, diez y más años menores que los primeros expresionistas. A más de "Der Sturm", otra publicación que se hace importante es "Die Aktion" - "La Acción". en la que Felix Müller, publica sus xilografías comprometidas. En la república de Weimar todo el nuevo expresionismo va a tener éste acento, tal como puede observarse en las obras de Lea y Hans Gruding, Sella Hase, Alfred Frank, Carl Meffert y otros (20).

En Berlín finalmente los grupos y las tendencias se organizan después de 1918. Los dadaístas, entre los que se cuentan Grosz, Dix, Heartfield, Hausmann, Baader y Huelsenbeck, inician sus escenas espectaculares de acciones artísticas directas. Aquí ya estamos ante algo distinto. Los efectos tardíos del expresionismo pueden encontrarse mejor en otros grupos que surgieron por entonces: el consejo laboral para el arte, por ejemplo, establecido en Berlín a fines de 1918. Este grupo reclamaba "influencia y cooperación en todas las tareas arquitectónicas". Las ideas que llevaron a Walter Gropius a fundar la Bauhaus ya se formularon entonces. Feininger diseñó su xilografía "La catedral del socialismo" dentro de este contexto (21).

El antecedente inmediato de "Der Blaue Reiter" fue la "Neue Kunstler Vereinigung Munchen" - "Alianza de Nuevos artistas, Munich" - , que, bajo la presidencia de Kandinsky, contó con artistas como Jawlensky, Marianne Werefkin y Gabriele Munter.

Su duración fue corta: 1909-1911. Su objetivo, como el de "Die Brücke" fue el de atraer a todos los elementos revolucionarios y organizar exposiciones de vanguardia. Pronto se unieron varios pintores -muchos hoy completamente desconocidos- entre los que se destacaría Franz Marc. En el catálogo de la primera muestra se puntualizó que las formas artísticas deberían expresar la interpenetración mutua de la experiencia del mundo interior y de las impresiones que se reciben de la naturaleza, es decir, del mundo exterior. Para ello, es indispensable que sólo se comunique lo esencial y que el arte elimine a toda costa lo adjetivo (22). Es indudable que estas ideas eran de Kandinsky. El artista ruso y Marc organizaron el almanaque titulado "Der Blaue Reiter", que, además de publicar la edición de mayo de 1912 con artículos sobre artes visuales, música y teatro, prestó su nombre a un grupo hipotético de artistas de varios países, los cuales expusieron en dos ocasiones bajo la coordinación de Kandinsky y Marc. En ambos casos, los artistas reunidos eran muy heterogéneos. En la primera exhibición, llevada a cabo entre diciembre de 1911 y enero de 1912, estaban, por ejemplo, Henri Rousseau, Robert Delaunay, Arnold Schonberg, al lado de Munter, Macke, Marc y Kandinsky. La muestra, luego de presentarse en Munich, circuló por Alemania y en Berlín sirvió para inaugurar la galería "Der Sturm". Para su sede, Walden incluyó a Klee, Jawlensky, Werefkin y Kubin. En la segunda exposición, abierta en Munich en la primavera de 1912, había únicamente obra gráfica y la lista de participantes incluía -además de los ya mencionados- a Picasso, Braque, Derain, Vlaminck, y los miembros de "Die Brücke", Arp, Klee, Kubin, Nolde y Malevich. Por supuesto que resulta imposible hablar de un estilo común en "Der Blaue Reiter". Sin embargo, puede afirmarse que si existía una convicción general acerca de la necesidad de lo espiritual en el arte. "Über Das Geistige in Der Kunst"- "De lo espiritual en el arte"- es precisamente el nombre del libro que publica Kandinsky en 1912 y en él justifica su desarrollo hacia la abstracción, a la cual había llegado dos años antes. En esta publicación, el ruso considera el significado de la pintura desde dos ángulos -el psicológico y el espiritual-; discute primero los efectos que los colores tienen sobre nosotros- el verde produce paz, el amarillo es agresivo y dinámico, etc- y luego pasa a asociar los colores con las direcciones lineales y, más adelante, con las formas. Kandinsky estaba convencido de que éstas combinaciones de forma y color tenían una significación expresiva intrínseca. Por otro lado, el ruso consideraba que la urgencia del artista para pintar proviene de lo que él denominaba una "necesidad interior". De esta manera, el artista es una especie de visionario o profeta que ofrece, a través de su obra, visiones rápidas en una realidad más profunda que la del mundo material que conocemos. (23). El artista más allegado a Kandinsky, por entonces, Franz Marc, bajo el impacto del "continuum" espaciotiempo de Einstein y la teoría atómica de Planck lanzó el siguiente pronóstico: "El arte del futuro dará forma a nuestras convicciones científicas". El problema no era entonces la situación existencial del individuo - un tema más propio de los artistas de Dresde - sino la relación existencial del hombre con el cosmos (24). Como afirma Paul Vogt las publicaciones "De lo espiritual en el arte" y el almanaque "Der Blaue Reiter" son verdaderos hitos en la historia del arte alemán moderno. Hacen al artista conciente de su libertad frente al objeto. Demuestran que Kandinsky estaba de acuerdo con el espíritu del tiempo, cuando su imaginación encuentra "cuadros que están más allá de la realidad visible. Todo lo que existe impulsa al artista a pintar la concepción de una creación en expansión, de sus estructuras imaginarias y materiales" (25).

Después de vivir de 1901 a 1906 en Berlín, Klee se radicó en Munich en donde vivió hasta cuando fue nombrado profesor en la Bauhaus en 1920. La capital bávara tenía una gran actividad cultural y allí se había llevado a cabo buena parte del proceso revolucionario en el campo del arte desde fines del siglo pasado. En Munich apareció en 1908 el libro de Worringer "Abstracción y Naturaleza" en el que afirma que la voluntad artística creadora tiene dos polos, uno que tiende hacia la abstracción y otro hacia el naturalismo, para concluir que el trabajo artístico puede ser un organismo autónomo, que puede existir cercano a la naturaleza, sin conexión con la misma en su esencia más profunda. Klee se vinculó a Der Blaue en el invierno de 1911-1912. Sus más allegados eran Marc, pero sobre todo Macke, con quien viajó en 1914 a Túnez. Allí, según sus propias palabras, el artista descubre el color. "Las acuarelas de Kairvan (Túnez) representan sus primeras creaciones plenamente logradas: Tapices de cuadros y rectángulos, entretejidos con las reminiscencias e invenciones del pintor. De 1917 a 1918 datan las hojas que algunos han dado en llamar "Libro de estampas cosmológicas", señalando la rara congruencia de intuición poética y penetración en la estructura del mundo" (W. Grohmann 26).

En marzo de 1919, Walter Gropius comenzó a organizar la Bauhaus en Weimar, en la antigua escuela de arte y artesanía, de la cual era director desde antes de la primera guerra mundial. Gropius inició el estudio de los planes y objetivos de la "Casa de la Construcción" y nombró a tres nuevos profesores: Lyonel Feininger (a quien había conocido en las reuniones del Novemberggruppe), Johannes Itten y Gerhard Marcks. A pesar de las dificultades económicas, de la animadversión del gobierno de Weimar y de algunas rebeliones internas, debidas especialmente a la liberalidad de Gropius, la Bauhaus pudo presentar en agosto de 1923 una extraordinaria exposición de todos sus trabajos: Se destacó entre otros la "Versuchshaus am Horn", casa experimental diseñada por Mueche y Meyer que fué íntegramente decorada con diseños de los diferentes talleres. La casa permitió una demostración práctica del estilo que había surgido de la fusión de la estética y el taller; Una extensa muestra de obras de Klee-vinculado a la Bauhaus desde 1920-, Kandinsky -nombrado profesor en 1922- Feininger, Schlemmer, Moholy Nagy, Albers y Bayer etc. Como se sabe, estos pintores no enseñaban clases de pintura sino que su función era ser maestros de forma -así se les llamaba en la nómina- y, al mismo tiempo, supervisores de los talleres: en Weimar, Klee lo fué del taller de tejidos, Kandinsky del taller de murales, Feininger del taller de grabado, Schlemmer del taller de escultura y, posteriormente, del de escenografía. Sería demasiado extenso detallar los cursos preliminares que dictaron Klee y Kandinsky en la Bauhaus. Puede decirse para terminar que con estos artistas, Gropius aseguró dos pintores de formidable inteligencia que enseñaron en sus cursos teóricos a utilizar los ojos y el cerebro de una manera nueva. Ambos intentaron analizar los fundamentos de la creación artística y relacionarlos en todos los niveles de la experiencia humana, tanto consciente como inconsciente (27-28).

NOTAS:

(Aclaración: Las notas sin comillas corresponden a indicaciones de mas fuentes de información o a versiones del inglés en las que no se ha sido riguroso con el pensamiento del autor o se han agregado otras ideas).

1. Varios, Revistas "Flash Art", Enero de 1983.
2. Varios, Revistas "Art in America", Enero 1983.
3. Haimé Nohra "El Retorno a la Pintura" ' Jiménez Carlos, "Encuentros en el desencuentro", "Arte en Colombia", Octubre, 1982.
4. Medina Alvaro, "Crónica de Kassel y Venecia", "Arte en Colombia". Febrero, 1983.
5. Vogt Paul, Keller Horst, Veban Martin Dube Wolf-Dieter, Roters Eberhard, "Expressionism, a German Institution 1905-1920", Museo Guggenheim, 1980.
6. Lieberman William S., "Art of the Twenties", Moma, 1979.
7. Varios, "Paris-Berlin", Centre Georges Pompidou, 1978.
8. Varios, "Tendencias de los Veintes", Council of Europe, Berlín, 1977.
9. Grohmann Will, "Los Expresionistas", Editorial Timun, Barcelona.
10. Schmalenbachbach Fritz, "La palabra "Expresionismo", Revista "Eco", Agosto, 1961.
11. Grohmann Will, Opus Cit.
12. Schmalenbach Fritz, "Impresionismo Francés - tentativa de construcción". Revista "Eco", Febrero, 1966.
13. Schmalenbach Fritz, "La palabra "Expresionismo", Opus Cit.
14. Dube Wolf-Dier, "Expresionism", Oxoford University Press, 1972.
15. Grohmann Will, Opus Cit.
16. Hughes Robert, "Last Twich of German Romanticism", Revista "Time" Septiembre, 1974.
17. Hughes Robert, "The Twenties Bleak New World", Revista "Time", Noviembre, 1980.
18. Dube Wolf-Dieter, "Expressionism, a German Intuition" Opus Cit.
19. Roters Eberhard, "Expressionism, a German Intuition", Opus Cit.
20. Roters Eberhard, Opus Cit.
21. Roters Eberhard, Opus Cit.
22. Vogt Paul, "Expressionism a German Intuition", Opus Cit.
23. Bowens Alan, "Modern European Art", Thames and Hudson, 1972.
24. Vogt Paul, "Expressionism, a German Intuition", Opus Cit.
25. Vogt Paul, Opus Cit.
26. Grohmann Will, "Paul Klee", Revista "Eco", Noviembre, 1960.
27. Naylor Gillan, "The Bauhaus", Studio vista, 1968.
28. Varios, "Bauhaus, 50 years", Royal Academy of Arts, 1968.