

Giulio Carlo Argan

EL ARTE MODERNO

Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos



Maqueta RAG
Traducción
Gloria Cué

«No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.»

Título original: L'Arte moderna
© 1988 RCS Sansoni Editore S.p.A.
Para todos los países de habla hispana,
© Ediciones Akal, S. A., 1991
Los Berrocales del Jarama.
Apdo. 400 - Torrejón de Ardoz.
Madrid (España)
Tels. 656 56 11 - 656 49 11
I.S.B.N.: 84-460-0034-2
Depósito legal: M.33637 - 1991
Impreso en Orymu, S. A.
Pinto (Madrid)

EL ARTE COMO EXPRESIÓN

El Expresionismo

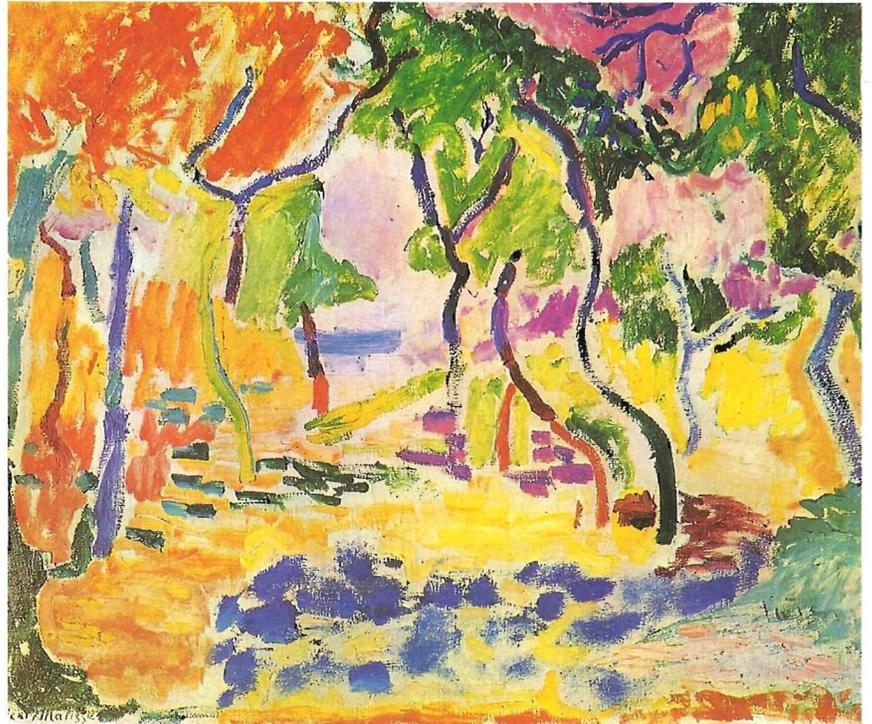
Por lo general, se califica como expresionista el arte alemán de principios del siglo XX; pero, en realidad, el Expresionismo es un fenómeno europeo que tiene dos focos distintos: el movimiento francés de los *fauves* (fieras) y el movimiento alemán *Die Brücke* (el puente). Ambos movimientos se forman casi al mismo tiempo, en 1905, y respectivamente desembocan en el Cu-

bismo en Francia (1908) y en la corriente *Der blaue Reiter* (el caballero azul) en Alemania (1911). Su origen común es la tendencia anti-impresionista que se genera en el interior del Impresionismo mismo como conciencia y superación de su carácter esencialmente sensorial y que a finales del siglo XIX se manifiesta a través de Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch y Ensor. Literalmente, *expresión* es lo contrario

de *impresión*. La impresión es un movimiento que va del exterior al interior: la realidad (el objeto) se imprime en la conciencia (el sujeto). La expresión es el movimiento contrario, el que va del interior al exterior: es el sujeto quien se imprime a sí mismo en el objeto. Es la posición antitética respecto de la de Cézanne que asume Van Gogh. El Impresionismo manifiesta una actitud *sensitiva* en relación con la realidad, mientras que el Expresionismo tiene

MOV.
EXT/INT
MOV.
INT/EXT





320. Henri Matisse: Paisaje en Collioure (1906); estudio preparatorio para *La alegría de vivir*; tela, 0,38 x 0,45 m. Copenhague, Statens Museum for Kunst.

320

una actitud *volitiva*, incluso a veces agresiva. Bien porque el sujeto asuma en sí mismo la realidad subjetivándola, bien porque se proyecte sobre ella, objetivándose, el encuentro entre el sujeto y el objeto (es decir, el encuentro directo lo real) sigue siendo fundamental. El Expresionismo se plantea como antítesis del Impresionismo, pero lo presupone: ambos son movimientos realistas que exigen el compromiso total del artista en el problema de la realidad, si bien el primero lo resuelve en el plano del conocimiento, y el segundo, en el de la acción. Queda, sin embargo, excluida la hipótesis simbolista de una realidad más allá de los límites de la experiencia humana, trascendente, que sólo puede entreverse en el símbolo e imaginar en el sueño. Desde este momento se establece la contraposición entre un arte comprometido, que tiende a incidir profundamente sobre la situación histórica, y un arte de evasión, que se considera extraño y superior a la historia. Sólo el primero de ellos (la tendencia expresionista) plantea el problema de la relación concreta con la sociedad y, por tanto, el de la comunicación; el segundo (la tendencia simbolista) lo excluye, asume

IMPR =
EXPR
(REALITY)

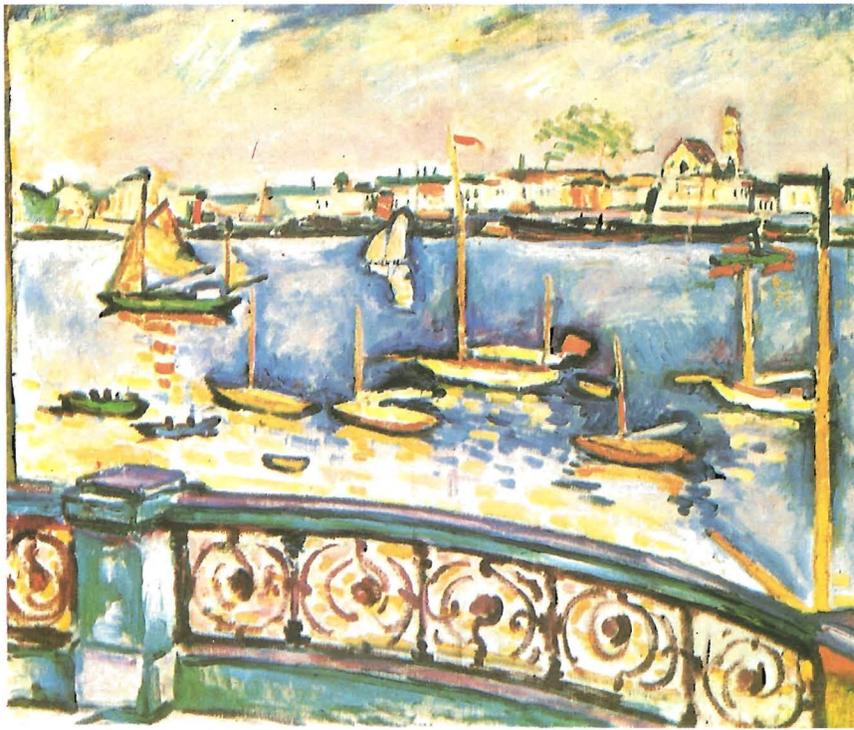
EXCLUIDA
LA REAL
SIMBOLISTA

EXPR
(HIST.)
+
SIMB
(EVASIV)

una posición *hermética* y supedita la comunicación al conocimiento de un código (precisamente el símbolo) que sólo unos pocos iniciados poseen. El Expresionismo no nace en contradicción con las corrientes modernistas, sino dentro de ellas, como superación de su eclecticismo, como discriminación de los impulsos auténticamente progresivos y tal vez subversivos respecto de la retórica progresista, como concentración de la búsqueda en torno al problema específico de la razón de ser y de la función del arte. Se quiere pasar del cosmopolitismo modernista a un internacionalismo más concreto, que ya no estará basado en la utopía del progreso universal (rechazada por el socialismo «científico»), sino en la superación dialéctica de las contradicciones históricas, empezando naturalmente por las tradiciones nacionales. La obra de Cézanne, cuya inmensa trascendencia sólo entonces se empezaba a valorar, había dado la premisa esencial: si el horizonte del arte coincide con el de la conciencia, no puede haber perspectivas históricas unívocas. Pero también la pintura de Van Gogh era un descubrimiento reciente y desconcertante, y Van Gogh

identificaba el arte con la unidad y la totalidad de la existencia, sin distinción posible entre el sentido y el intelecto, entre la materia y el espíritu. Dos de los mayores pensadores de la época, Bergson y Nietzsche, insisten sobre el tema de la existencia, y ambos ejercen una profunda influencia sobre el movimiento francés de los *fauves* y sobre el alemán de *Die Brücke*, respectivamente. En el sentido más amplio del término, para Bergson la conciencia es la vida; y no una representación inmóvil de lo real, sino una continua y animada comunicación entre el objeto y el sujeto. Un solo impulso vital, intrínsecamente creativo, determina el devenir tanto de los fenómenos como del pensamiento. Para Nietzsche, la conciencia es también la existencia; pero ésta es sentida como voluntad de existir frente a la rigidez de los esquemas lógicos, la inercia del pasado que oprime al presente, la total negatividad de la historia.

No se puede negar que los movimientos de los *fauves* y de *Die Brücke* siguen relacionados con sus respectivas tradiciones figurativas nacionales; uno aparece como un fenómeno típicamente francés, mientras que el otro es típica-



321. Georges Braque: *El puerto de Amberes* (1906); tela, 0,50 x 0,61 m. Ottawa, National Gallery of Canada.

mente alemán, pero en ambos ha de excluirse una intencionalidad nacionalista: toman conciencia de las distintas tradiciones con la voluntad concreta de superarlas, a fin de dar vida a un arte *históricamente* europeo. La corriente de los *fauves* no habría nacido si a fines de siglo, en la situación francesa, caracterizada por el interés por conocer y por la orientación fundamentalmente clásica del Impresionismo, no hubieran aparecido iniciativas de procedencia nórdica y con un marcado acento romántico: el ansia religiosa (no católica, sino protestante) de Van Gogh y el fatalismo, la idea de la predestinación, la angustia kierkegaardiana de Munch. La corriente de *Die Brücke* no habría nacido si en el curso del siglo XIX la cultura alemana no hubiese elaborado una teoría del arte en la que el Impresionismo asumía el papel que le correspondía: no el de un verismo banal, sino el de una rigurosa investigación sobre el valor de la experiencia visual como primer y esencial momento de la relación entre sujeto y objeto y como fundamento fenoménico y no metafísico de la conciencia. Tanto para el expresionismo de los *fauves* como para el de *Die Brücke*, la exi-

gencia fundamental es la solución dialéctica y conclusoria de la contradicción histórica entre clásico y romántico, entendidas como «constantes» de una (cultura latino-mediterránea) y de una (cultura germano-nórdica) respectivamente. Para Matisse, personalidad sobresaliente del grupo de los *fauves*, la solución es un clasicismo originario y mítico, universal; pero, precisamente por ello, carente de los contenidos históricos del clasicismo. Para los artistas de *Die Brücke*, es un romanticismo entendido como condición profunda, existencial, del ser humano: el ansia de poseer la realidad y la angustia de ser, por el contrario, arrastrados y poseídos por la realidad que se aborda. Ambas corrientes tienden a comprender y resolver dentro de cada una las instancias de la otra; pero superar los contenidos históricos no significa situarse fuera o por encima de la historia, sino sentir que una historia moderna no puede y ya no debe ser una historia nacional.

Excluida, si no es para superarla, la referencia a la herencia del pasado, la razón histórica común a los dos movimientos paralelos es el compromiso de afrontar resueltamente, con plena con-

ciencia, la situación histórica presente. Y es precisamente aquí donde nace la disensión con una sociedad que no quería resolver, sino exasperar, la divergencia entre la cultura latina y la cultura germánica, aunque sólo fuera para justificar con motivos ideológicos la disputa, que pronto llevaría a la guerra, por la hegemonía económica y política en Europa.

El grupo de los *fauves* no es homogéneo y carece de un programa definido; a no ser su oposición al decorativismo hedonista del *Art Nouveau* y a la inconsistencia formal, a la evasión espiritualista del Simbolismo. Junto a HENRI MATISSE (1869-1954) están: A. MARQUET (1875-1947), K. VAN DONGEN (1877-1968), R. DUFY (1877-1953), A. DRAIN (1880-1954), O. FRIESZ (1879-1949), G. BRAQUE (1882-1963), M. VLAMINCK (1876-1958). No forma parte del grupo, pero comparte su búsqueda el escultor A. MAILLOL (1861-1944), que mejor que los demás comprende que la investigación del color de Matisse es también una búsqueda plástica sobre las posibilidades constructivas del color. Aunque los *fauves* no temían la impopularidad ni el escándalo, carecían

de una bandera ideológica; su polémica social estaba implícita en su poética. Probablemente por ello quedan fuera del grupo dos pintores que, sin embargo, se movían en el terreno del Expresionismo: G. ROUAULT (1871-1958), que, partiendo del pauperismo evangélico predicado por León Bloy y uniéndose al extremismo protestatario de Daumier, denuncia como farisaica e hipócrita a la sociedad que se decía cristiana, y el joven PABLO PICASSO (1881-1973), de cuya reacción moral frente a la mixtificación social son testimonio sus cuadros de los periodos azul y rosa. Ambos prefieren la actitud cáustica y mordaz de Toulouse y la agresividad de Daumier a la violencia visual de los fauves; y será precisamente Picasso quien ponga en crisis al movimiento de los fauves y quien con el Cubismo abrirá la fase decididamente revolucionaria del arte moderno.

Aunque concibiesen el arte como un impulso vital, los fauves empiezan por abordar críticamente una serie de problemas específicamente pictóricos. Más allá de la síntesis lograda por Cézanne, sólo había una posibilidad: resolver el dualismo entre la sensación (el color) y la construcción (la forma plástica, el volumen, el espacio), potenciando la constructividad intrínseca del color. Por tanto, el principal objetivo de la búsqueda era la función plástica-constructiva del color, entendido como elemento estructural de la visión. Junto a la concepción extensiva de Cézanne estaba la concepción restrictiva de los neoimpresionistas, que reducían la visión a ciencia, abriendo así un amplio margen a la visión no óptica (onírica, simbólica, etc.), y a ésta se oponía la concepción ya no cognoscitiva, sino ética, de Van Gogh. El elemento común entre Cézanne, Signac y Van Gogh era la descomposición de la semblanza natural, o del «motivo», a fin de evidenciar el proceso de agregación, la estructura de la imagen pintada: y, en efecto, pintan con pinceladas separadas, netas, dispuestas según un cierto orden o ritmo, que dan el sentido de la materia concreta, del color y de la construcción material de la imagen. Y precisamente la búsqueda de los fauves se centra en la naturaleza de ese orden o ritmo, que para Cézanne era

el orden intelectual de la conciencia; para Signac, la ley óptica de los efectos de la luz, y para Van Gogh, el ritmo profundo de la existencia traducida a gesto.

Lo que los fauves quieren descubrir es la estructura autónoma, autosuficiente, del cuadro como realidad en sí misma: al igual que para André Gide (que es el paralelo literario de Matisse, a pesar de la incompreensión del literato hacia el pintor), la obra literaria es un sistema autónomo y cerrado cuya ley estructural no es ni la verosimilitud de lo narrado ni la coherencia psicológica de los personajes. Y, sin embargo, si los fauves tratan de combinar la descomposición analítica de Signac o la descomposición rítmica de Van Gogh, ello indica que tratan de lograr la unidad entre la estructura del objeto y la del sujeto; es decir, de establecer entre lo interior y lo exterior aquella continuidad, aquel movimiento circular que era el «impulso vital» o la «evolución creativa» de Bergson. El hecho de que esta unidad sólo pueda alcanzarse en el arte, en cuanto el arte es precisamente la realidad que se crea a partir del encuentro del hombre con el mundo, demuestra la absoluta necesidad del arte en cualquier contexto social, antiguo o moderno, habitual o exótico. Una civilización sin arte carecería de la conciencia de la continuidad entre objeto y sujeto, de la unidad fundamental de lo real.

Ése es el momento en el que aparece el problema de Gauguin. Había muerto pocos años antes (en 1903) en Tahití, adonde había ido en busca de una civilización en la que la «creación» artística no fuese ni anacrónica ni incongruente: ello quiere decir que consideraba que su propia civilización histórica era incapaz de producir y de gozar del arte. Era una opinión dura, pero estaba motivada: allí donde el devenir de la sociedad es progreso no puede existir creación, porque no se crea más que partiendo de la nada; es decir, asumiendo la condición del hombre primitivo. Era evidente que la sociedad contemporánea era una sociedad de progreso, por lo que no cabían más que dos posibilidades: seguir el ejemplo de Gauguin o bien imponer con un acto de fuerza la creación artística a la sociedad del progreso. Colocada

PICASSO

FUNCION
PLASTICO-
CONSTRUCTIVA
DEL COLOR

CEZANNE
CONCEP. GENESICA
+
VAN GOGH
CONCEP. ETICA



329. Pablo Picasso: *Pobres a la orilla del mar* (1903); tabla, 1,05 × 0,69 m. Washington, National Gallery of Art.

329

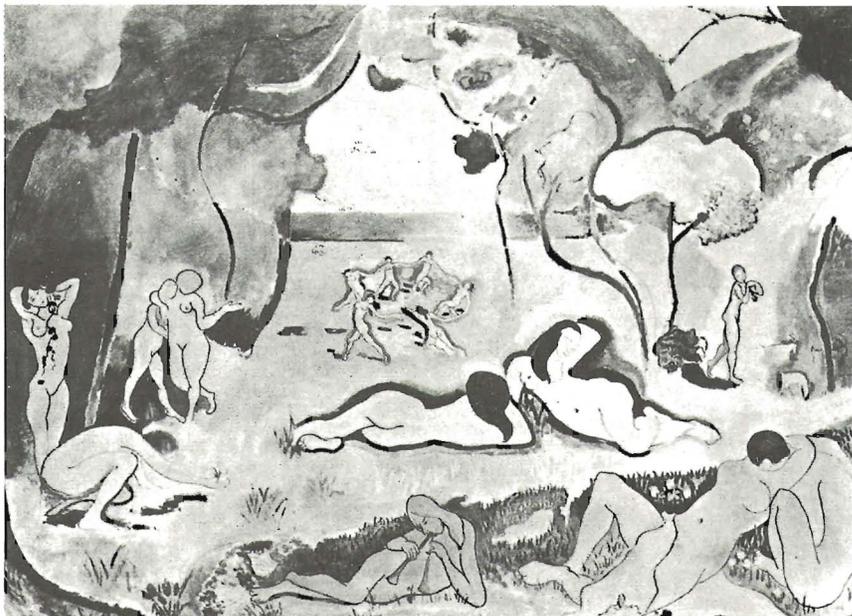
frente a la realidad autónoma, absoluta, de la obra de arte, la sociedad habría reaccionado positiva o negativamente, pero no podría evitar tenerla presente: y, teniéndola presente, reconocería que, dado que en su ámbito se puede encontrar la condición de lo primitivo y crear, la ley del progreso no es absoluta. Repatriar a Gauguin, devol-

verlo al mundo del que se había voluntariamente exiliado, y que ahora lo aclamaría como a un salvador o a un profeta, será otro de los motivos de la poética de los *fauves*.

Es evidente que la *La alegría de vivir* de Matisse (1905-1906) pretende ser una imagen mítica del mundo tal y como se desearía que fuese: una edad de oro

330. Henri Matisse: *La alegría de vivir* (1906); tela, 1,75 × 2,40 m. Merion (Estados Unidos), The Barnes Foundation.

331. Paul Cézanne: *Las grandes bañistas* (1898-1906); tela, 2,08 × 2,49 m. Filadelfia, Museum of Art.



330

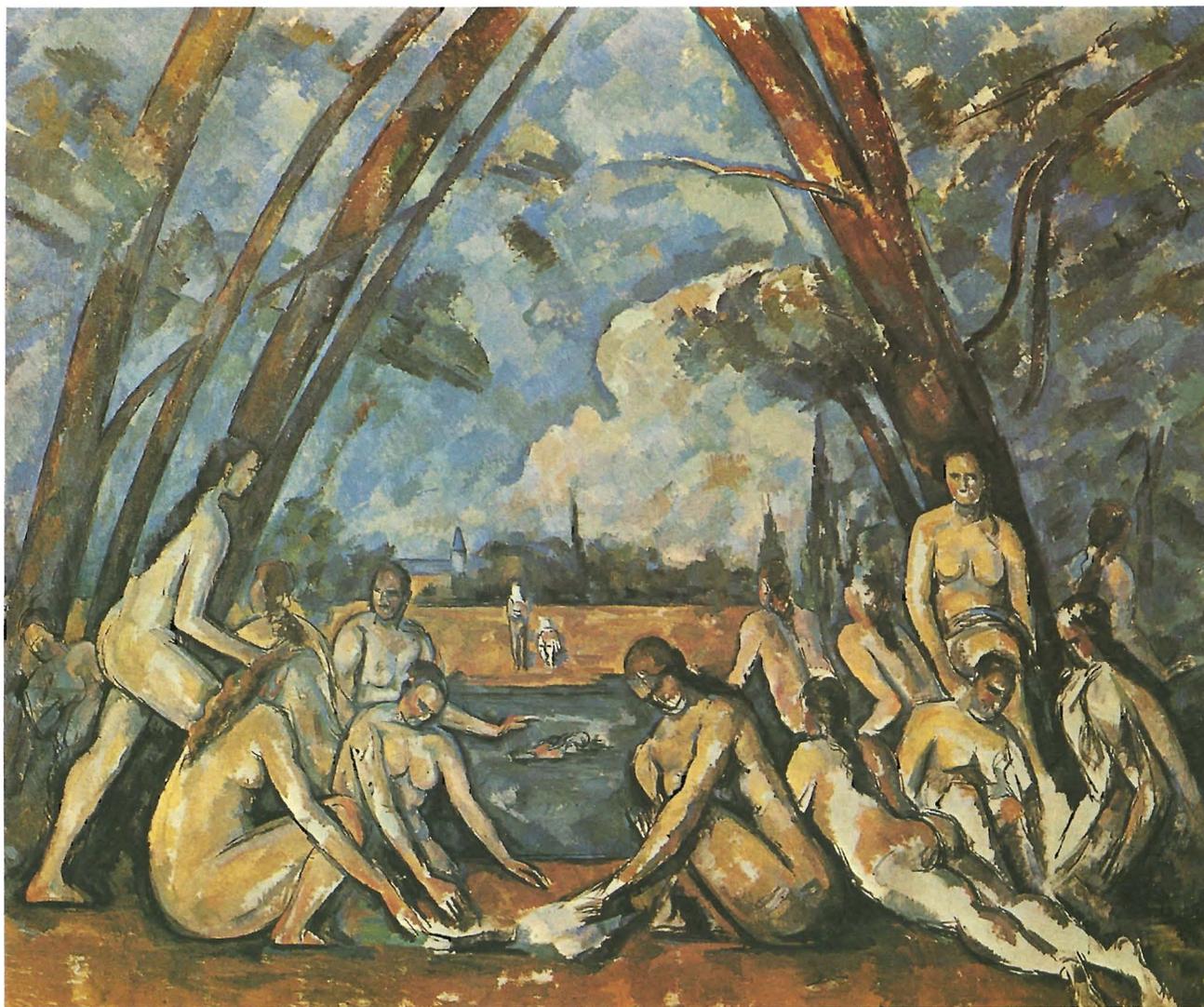
en la que no existe distinción entre los seres humanos y la naturaleza, en la que todo se comunica y se asocia, en la que las personas se mueven libremente, como si estuvieran hechas de aire; en la que la única ley es la armonía universal, el amor. Con un gesto que puede maravillar, Matisse recupera la gran decoración clasicista de Puviv de Chavannes, pero la libera del empachoso clasicismo histórico o neohumanístico, la abre a un clasicismo universal. ¿Es decoración? Evidentemente, el arte está hecho para decorar: pero no el templo, ni el palacio real o la casa señorial, sino la vida de los hombres. Pero Matisse llega a este lirismo puro a través de la crítica histórica. Retoma el tema clásico y «mediterráneo» de *Las grandes bañistas* de Cézanne y lo combina con el del mitologismo primitivo, oceánico, de Gauguin. Elimina de la visión cezanniana todo aquello que aún era profundidad de espacio, solidez plástica de los cuerpos; incluso evita la continuidad de la superficie, porque el plano es todavía una delimitación del espacio. Y más allá del propio Cézanne, reencuentra así el color terso, transparente, brillante, del Impresionismo; pero ya no está condicionado por la viveza de la sensación visual. Dado que la imagen ya no es un «reflejo» de la cosa, tiene la

misma realidad que la cosa. En el universo de las imágenes no existen las alegorías, las metáforas, los símbolos; dado que nada tiene un significado definido, no puede haber transposición de significados. Ni siquiera puede haber distinción entre bello y feo, que sólo puede aplicarse a las cosas según el dolor o el placer que causen al hombre, pero no a las imágenes, que están más allá de cualquier posibilidad de juicio. Al igual que Gide, Matisse saborea todas las *nourritures terrestres*, pues escoger implicaría renunciar.

Parece difícil conciliar la clasicidad, el impresionismo universal de Matisse con su condición de expresionista. Pero la expresión de la alegría no es menor expresión que la del dolor de vivir; y se puede expresar la alegría de vivir sin representar la vida. Matisse no lleva al cuadro el equilibrio, la simetría de la naturaleza. Su proceso es totalmente *aditivo*: cada color sostiene, empuja, acentúa a los demás en un *creciendo* sin fin. En el contexto cada color es mucho más de lo que sería aislado, como tinta pura; y el cuadro no está terminado hasta que cada color no ha alcanzado el límite de la gama y encaja con los otros al máximo de su valor. Son zonas planas, luminosas, expandidas; la frontera entre las zonas no es límite, sino reforzamiento, de

manera que cada color colorea consigo mismo todo el espacio, sumándose a los demás; las líneas no son contornos, sino arabescos coloreados que garantizan la circulación, la irrigación colorística de todo el tejido pictórico. Es un discurso sin verbos ni sustantivos, sólo de adjetivos: pero no es retórico, porque los adjetivos no elogian las cosas (que no están), sino que son efusión del espíritu. Si hay música sin palabras, ¿por qué no podría haber pintura sin cosas? Queda entonces claro que el clasicismo de la pintura de Matisse no es más que la superación de un romanticismo de fondo, el vuelco polémico de la melancolía romántica. Más allá de Cézanne, el artista de quien Matisse se siente idealmente más próximo no es Ingres, sino Delacroix: será Picasso, su gran antagonista, quien vuelva a poner sobre la mesa la cuestión Ingres. Pero Picasso, como hemos visto, es un moralista, no puede evitar el gesto autoritario del juicio; ha de distinguir y escoger entre bello y feo, entre bien y mal.

Fue la imprevista, subversiva pero indudablemente calculada irrupción de Picasso lo que en 1907 provocó la crisis de los *fauves*. Hasta aquel momento había permanecido al margen de la situación: se había limitado, con el refinamiento intelectual de su pintura, a



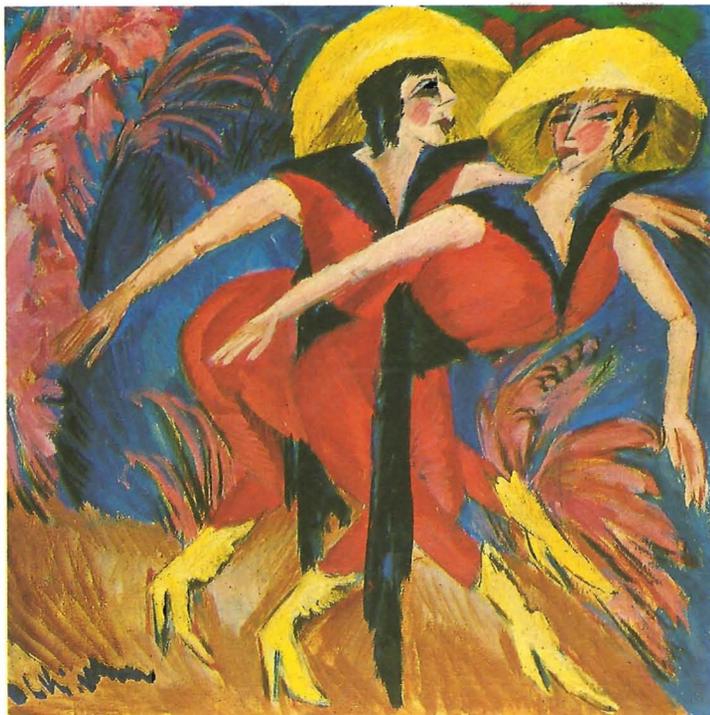
331

revelar la belleza, ambigua y ajena, incógnita, como de una dignidad exiliada, de los seres que la sociedad excluye de su orden constituido (acróbatas, arlequines, comediantes) porque desconoce o teme su natural nobleza. Ahora, con *Las señoritas de Avignon*, se aventura a contestar a la más ambiciosa de las obras de Matisse, *La alegría de vivir*, demostrando cómo un cuadro, a la par que cualquier acontecimiento o empresa humana, puede modificarse y cambiar de sentido durante el acto mismo de su realización. Si la pintura es existencia, estará expuesta a todos los riesgos, a todas las eventualidades de la existencia. Podía parecer un tardío y extremo acto de agregación al grupo de los *fauves*: por el contrario,

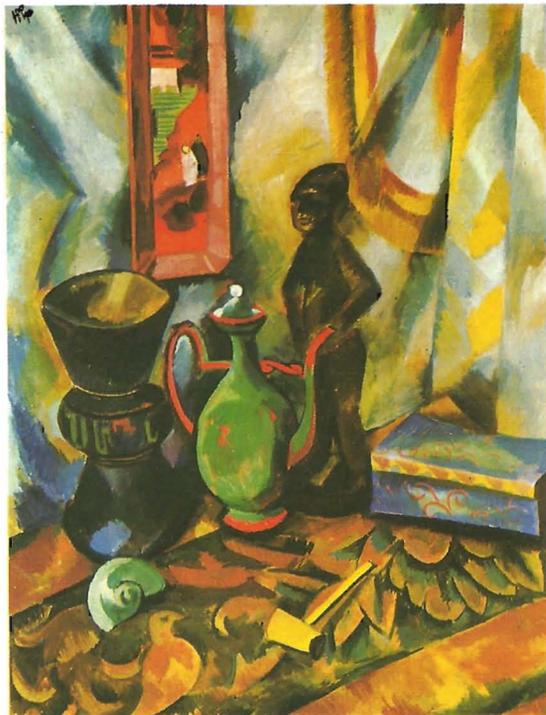
es el primer acto de esa revolución de la que Picasso será cabeza de fila, el *Cubismo*. Frente a este hecho nuevo y desconcertante, los *fauves* se ven obligados a tomar opciones decisorias, y ello significa la diáspora del grupo. Como un «condottiero» honorablemente derrotado, Matisse se retira de la lucha: hasta su muerte será el gran señor de la pintura, siempre sensible a todo lo que ocurra, pero decidido a no dejarse arrastrar por el juego de las corrientes. Casi a propósito, opone la altísima e inalterable calidad de su pintura, ya situada por encima de los acontecimientos históricos, a la agitación frenética, al transformismo estilístico de Picasso, que quiere ser a toda costa protagonista y árbitro de la historia, que está

siempre dispuesto a tomar partido, a decidir con un gesto en las situaciones difíciles.

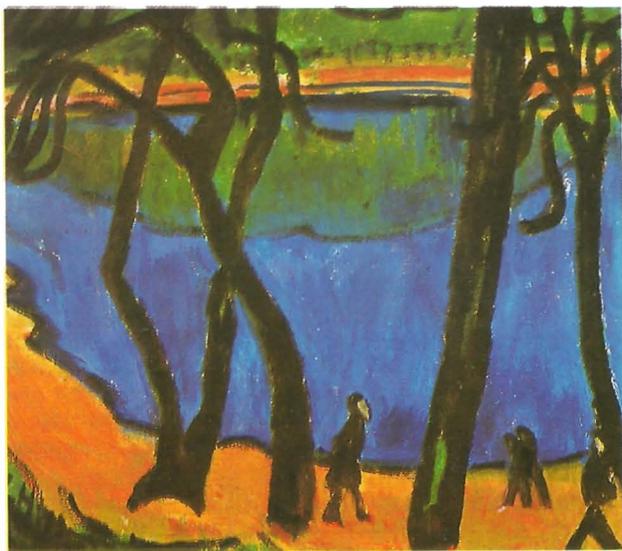
En tono menor, Dufy sigue el ejemplo de Matisse; se aparta, se dedica al canto, desahoga su talento más brillante que profundo improvisando elegantísimas variaciones sobre el tema del arabesco cromático. También Maillol, que, partiendo de Renoir, había logrado hallar el equivalente plástico del color de Matisse; se conforma con el equilibrio alcanzado entre la plenitud de la forma y la espacialidad solar de la «naturaleza mediterránea». Pero, aunque haya conseguido liberar al clasicismo escultórico de la restringida visión académica, no ha conseguido liberar la escultura de ese clasicismo y



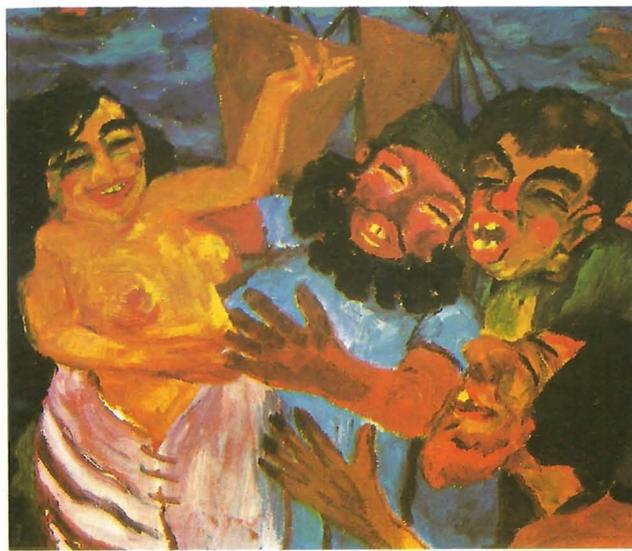
332



333



334



335

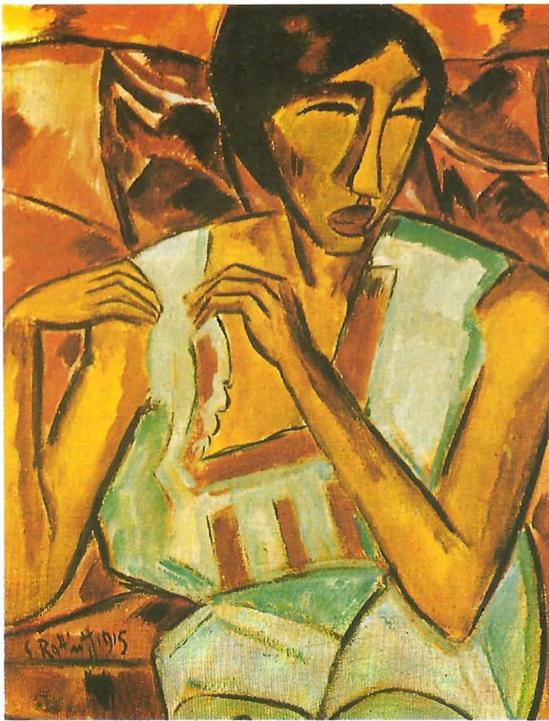
convertirla en un arte moderno. Vlamínck y Friesz, ahora que el público y el mercado busca lo «moderno», abandonan su comprometida búsqueda para lograr el éxito fácil. A través de los expresionistas alemanes, a quienes se une, Van Dongen trata de recuperar el mordiente que los *fauves* han perdido, pero lo utilizará únicamente para corregir con un punto de amargura la mundanidad de sus retratos de la «gua-

pa sociedad» parisina. Braque, que había sido el más fiel a Cézanne entre los *fauves*, entiende inmediatamente la situación: se coloca sin dudar al lado de Picasso y se sitúa con él a la cabeza del naciente movimiento revolucionario: el *Cubismo*.

Die Brücke es una formación más compacta, una auténtica comunidad de artistas que tiene un programa escrito que no difiere mucho del *Verkbund*. Sus

figuras punteras son: E. L. KIRCHNER (1880-1938), E. HECKEL (1883-1970), E. NOLDE (1867-1956), K. SCHIMDT-ROTTLUFF (1884-1976), O. MÜLLER (1874-1930) y el escultor E. BARLACH (1870-1938).

La situación alemana era confusa: más allá del plano naturalismo académico que defendía el ambiente conservador de la Alemania guillermina, los pálidos reflejos del Impresionismo francés



336

332. Ernst Ludwig Kirchner: *Bailarinas* (1914); tela, 0,95 × 0,96 m. Turín, colección privada.

333. Max Pechstein: *Naturaleza muerta* (1913); tela. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



337



338

334. Erich Heckel: *Paseo por el Grunewaldsee* (1911); tela, 0,71 × 0,80 m. Essen, Museum Folkwang.

335. Emil Nolde: *La leyenda de Santa María Egipciaca* (1912), panel de la izquierda; 0,86 × 1 m. Hamburgo, Kunsthalle.

336. Karl Schmidt-Rottluff: *Mujer haciéndose la toilette* (1915); tela, Hamburgo, Kunsthalle.

337. Erns Barlach: *El vengador* (1914); bronce, 0,88 × 0,44 m. Ratzeburg, colección Nikolaus Barlach.

338. Otto Müller: *Pareja en la playa* (1914); colores en cola, 0,87 × 1,20 m. Colonia, colección privada.

se mezclaban con las veleidades simbolistas y pre-expresionistas de la Sección monegasca. *Die Brücke* propone la unión de los «elementos revolucionarios y en fermento» para hacer un frente común contra el «Impresionismo». Ello se refiere, sobre todo, a las débiles repercusiones alemanas más que a los grandes impresionistas franceses, y entre ellos se exceptúa a Cézanne, de quien se reconoce su compromiso

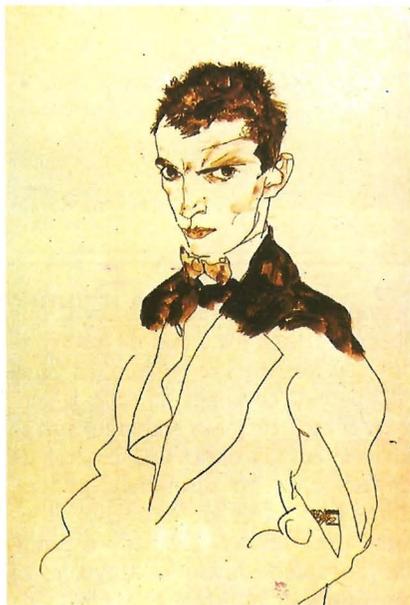
constructivo, su rigor casi filosófico. Sin embargo, la antítesis con respecto a la visión impresionista es profunda. Al realismo que *capta* se contraponen un realismo que *crea* la realidad. Para ser creación de lo real, el arte debe prescindir de todo cuanto preexiste respecto del acto del artista: hay que empezar de la nada. En su origen, la experiencia que el artista tiene del mundo no es distinta de la de cualquier otra

persona. Ésa es la materia sobre la que opera el artista: los temas de los expresionistas alemanes se refieren, en general, a la vida cotidiana (la calle, la gente en el café, etc.). Sin embargo, aún se advierte en sus obras una especie de empacho, de no disimulada rudeza, como si antes de ese momento el artista nunca hubiera dibujado o pintado. ¿Por qué rechazan los lenguajes ya constituidos?, ¿por qué se expresan de

7. E.M.S.

339. Egon Schiele: *Autoretrato* (1912); lápiz, acuarela y témpera sobre papel, 0,50 × 0,31 m. Colección privada.

340. Egon Schiele: *Mujer tumbada* (1914); lápiz y témpera, 0,48 × 0,31 m. Por concesión de la Galleria Galatea, de Turín.



339

forma deseadamente dificultosa, excesiva, sin matices? En el origen del lenguaje no hay palabras que *tengan* un significado, sino únicamente sonidos que *asumen* un significado. Y el expresionismo alemán quiere ser precisamente una búsqueda en torno a la génesis del acto artístico: sobre el artista que lo realiza y, consiguientemente, sobre la sociedad a la que el artista se dirige.

Si al principio no está el Verbo (la representación), sino la acción, el primer problema será el hacer, la técnica. Para los impresionistas, al igual que para los clásicos, la técnica era el medio con el cual se representaba una imagen. Pero si la acción ha de ser creativa, ni siquiera la imagen, bien sea óptica o mental, puede existir antes que la acción: la imagen no es, sino que se hace, y la acción que la hace implica un modo de hacer, una técnica. Es éste un punto fundamental que explica la orientación ideológica típicamente populista del movimiento. La técnica no es nada que se invente ni nada personal, es trabajo. Y siendo ante todo trabajo, el arte no está ligado a la cultura especulativa o intelectual de las clases dirigentes, sino a la cultura práctico-operativa de las clases trabajadoras. Si, además, el arte lleva a cabo la aspiración creativa del trabajo humano, con mayor motivo se diferenciará del trabajo mecánico, que depende de la racionalidad o de la lógica de la cultura intelectual; en otros términos, si el trabajo industrial responde a leyes racionales, el trabajo del artista, en cuanto momento supremo de la cultura del pueblo, es necesariamente no racional. Por tanto, nace de la experiencia de una larga praxis que ha terminado convirtiéndose en actitud moral.

Así se explica la importancia predominante que atribuyen al grafismo, y especialmente a la xilografía, incluso en relación con la pintura y la escultura: no se puede entender la estructura de la imagen pictórica o plástica de los expresionistas alemanes si no se busca su raíz en los grabados de madera. La técnica de la xilografía es arcaica, artesanal, popular; está profundamente enraizada en la tradición de la ilustración alemana. Más que una técnica en el sentido moderno de la palabra, es una forma habitual de expresar y de comu-

nicar mediante la imagen. Y esta identidad entre expresión y comunicación es importante. La expresión no es un mensaje del arcano que el artista anuncie proféticamente al mundo, sino una comunicación entre un hombre y otro. En la xilografía, la imagen se consigue horadando una materia tenaz, que resiste a la acción de la mano y del hierro; luego, cubriendo con tintas las partes relevantes; finalmente, presionando con el torno la matriz sobre el papel. Estas operaciones manuales, que implican actos de violencia sobre la materia, dejan sobre la imagen trazas de los parsimoniosos intentos del signo de la rigidez y de la angulosidad de las líneas, de los evidentes rastros de las fibras de la madera. No es una imagen liberada en la materia, sino que se imprime en ella en un acto de fuerza. Conserva este mismo carácter en la pintura, en donde se une a la pasta densa e incrustada del color al óleo o a la mancha dispersa de la acuarela y también en la ausencia de matices o procesos, en la violencia brutal de los colores y, asimismo, en la escultura, donde se une con el bloque compacto de la madera cortada con cincel o de la piedra astillada a martillazos. El color en la pintura o el bloque (casi siempre de madera) en la escultura no son un medio o un lenguaje para manifestar imágenes, sino materia que bajo la ruda acción de la técnica se convierte en imagen.

Dado que la obra materializa directamente la imagen, el pintor no está obligado a escoger los colores según un criterio de verosimilitud: puede pintar sus figuras en rojo, en azul o en amarillo, al igual que el escultor puede hacerlo en madera, en piedra o en bronce. Es un proceso de atribución de significados a través del color, un proceso análogo a aquel otro mediante el cual en la imagería popular el diablo es rojo o verde, y el ángel es blanco o azul. Este atributo implica un juicio, una actitud moral o afectiva respecto del objeto al que se aplica; y dado que el juicio se percibe conjuntamente con el objeto, aparece como deformación o distorsión del objeto. La deformación expresionista, que en algunos artistas llega a ser agresiva y ultrajante (por ejemplo, en Nolde), no es una deformación óptica, sino que está

CREAR

IDEOLOGIA POPULAR (TRABAJO)

XILOGRAFIA

DEFORMACION

determinada por factores subjetivos (el ensimismamiento de la imagen con una materia resistente o reacia). Al igual que los *fauves*, los expresionistas alemanes escogen el arte de los primitivos como punto de referencia. Sin embargo, no ven los fetiches negros como símbolos de mitos remotos o creaciones de una civilización más auténtica: descubren en ellos, en estado puro o en plena creatividad, el trabajo humano. El escultor ha tomado un tronco de árbol y, tallándolo, le ha dado un significado, lo ha convertido en un dios: cuidado, no en la imagen de un dios, sino en un dios en persona. No ha representado lo no visible mediante lo visible, ni tampoco ha revelado el significado recóndito del tronco: con la fuerza mágica de su técnica, ha obligado a la *totalidad* de lo sagrado a identificarse con un *fragmento* de la realidad. Es un proceso paradigmático, pero también ambiguo, como ambigua es toda la poética de los expresionistas alemanes; y no quieren huir de esa ambigüedad, pues consideran ambigua la propia condición existencial del hombre. La deformación expresionista no es la caricatura de la realidad: es la *belleza*, que, pasando de la dimensión de lo irreal a la de lo real, invierte su significado mismo, se convierte en *fealdad*, pero conserva el sentido de la elección hecha. Para lograr esta *belleza* casi demoniaca del color que a menudo acompaña a figuras ostentadamente *feas* (al menos según los cánones corrientes), la imagen adquiere una forma perentoria, de ultimátum, como si más allá de esa imagen no pudiera existir el pensamiento.

La poética expresionista, que a pesar de todo sigue siendo fundamentalmente idealista, es la primera poética de lo *feo*: pero lo *feo* no es más que lo *bello* caído en desgracia. Conserva su carácter *ideal*, al igual que los ángeles rebeldes conservaban, si bien con el signo negativo de lo demoniaco, su carácter sobrenatural: y precisamente para los expresionistas alemanes la condición humana es la del ángel caído. Existe, por tanto, un *doble movimiento*: *descenso* y *degradación* del principio espiritual o divino que, fenomenizándose, se *conjuga* con el principio material, de una parte, y *ascensión* y *sublimación* del principio material que se

conjuga con el espiritual. Ese conflicto en activo determina el dinamismo, la esencia *dionisiaca*, orgiástica y trágica a un tiempo, de la *imagen*, y su doble significado de *sagrado* y *demoniaco*. La polémica social de los expresionistas alemanes no termina en esa opción mediante la cual el artista renuncia a la condición de intelectual burgués para ser un trabajador, un hombre del pueblo. La *burguesía* es encausada como responsable de la inautenticidad de la existencia social, del fracaso de la *empresa humana*, de aquello que Nietzsche consideraba la *negatividad* total de la historia. Si para existir hay que querer existir, luchar para existir, ello indica que en el mundo hay fuerzas negativas que se oponen a la existencia. La existencia es autocreación; pero, dado que el mecanicismo del trabajo industrial es anticreativo, por ese hecho mismo es destructivo. Destruye la sociedad disgregándola entre clases explotadoras y clases explotadas, destruye el sentido del trabajo humano separando su ideación de su ejecución, y con las guerras terminará destruyendo a la humanidad entera. Volver a empezar desde un principio implica rehacer *ex novo* la sociedad. Se comprende así por qué los expresionistas alemanes insisten hasta la obsesión sobre el tema del *sexo*: la relación entre el hombre y la mujer es la base de la sociedad, y es precisamente esto lo que la *sociedad moderna* deforma y hace

perverso, negativo, alienante. La sociedad industrial se mueve sin límites entre la alternativa de la voluntad de poder y el complejo de frustración: por ello mismo sólo de la condena total del trabajo no creativo que se impone a la humanidad puede florecer una nueva civilización. Sólo el arte, en cuanto trabajo puramente creativo, podrá realizar el milagro: el de convertir en *bello* todo cuanto la sociedad ha pervertido en feo. De aquí nace el tema ético fundamental de la poética expresionista: el arte no es sólo disconformidad respecto del orden social constituido, sino también voluntad y compromiso de *modificarlo*. Es, por tanto, un deber social, un servicio que hay que cumplir.

Austria está dentro de la órbita cultural alemana, pero su tiempo histórico tiene un ritmo más lento: la sociedad jerárquica se deshace en el largo ocaso del imperio habsbúrgico, pero no nace el principio de una nueva sociedad. Es SCHIELE (1890-1918) quien desarrolla en sentido expresionista, con una tétrica y desesperada violencia, la melancolía de Klimt: descende a lo más profundo de la psiquis, hace una investigación sobre la muerte en la raíz misma del ser sexual; por vez primera, la crudeza carnal del sexo entra en la pintura. No es casual que un gran dibujante e ilustrador como A. KUBIN (1877-1959) explore el amplio e indeterminado terreno de sus sueños



341. Alfred Kubin: *El pez buey*; tela. Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum.



341

cuando, en esa misma Viena, Sigmund Freud planteaba su investigación psicoanalítica sobre la base de la actividad onírica.

Partiendo de Klimt, O. KOKOSCHKA (1886-1980) entra pronto en contacto con los expresionistas alemanes; pero él hace una búsqueda crítico-analítica en profundidad, sin perspectivas de recuperación «creativa». Para alcanzar el nivel de la «vida» hay que corroer los estratos formados por todo aquello que habitualmente se llama «la vida» y llegar ahí donde la existencia individual se funde en el «todo». También para Kokoschka el problema de la sociedad nace de la relación originaria entre el hombre y la mujer: pero el amor y la muerte se comunican, y también por esta vía el individuo *vuelve* a la indiferenciación del «todo» (el arte como *vuelta* al nacimiento del ser es asimismo el tema de la poética de Rilke, el gran poeta austriaco). El color-signo se rebela ante todo orden: no acepta la perspectiva y tampoco el tono; pero, imprevistamente, cede a impulsos de ternura o de cólera, de felicidad o de depresión. Para él, el impresionismo no equivale a la autenticidad de la sensación, sino a la auten-

ticidad y la libertad de la existencia. Como libertario y, en el fondo, anarquista, Kokoschka no cree en el presente ni en un futuro orden social: el mundo es una multitud de individuos, una confusión de átomos. Nada es creado, nada es destruido: nada de lo que ha sido puede no ser. La realidad es caótica; pero, precisamente porque no existe una estructura que los encuadre, los fragmentos que la forman son más vitales. Un cuadro es una interminable serie de signos coloreados, tan vivos que parecen agitarse en la tela: cada uno de ellos es un momento vivido que, sin embargo, no aparece como memoria extinguida, sino como sensación *interior* inmediata. Los retratos de este periodo están extraordinariamente caracterizados, los paisajes son «retratos» de lugares bien precisos; pero el punto en el que la realidad precisa de *esa* persona o de *ese* lugar se anima y vive es también aquel en el que se deshace y disgrega en el movimiento molecular del *todo*. Y así la pintura de Kokoschka se vincula, por una parte, con la disolución formal del Rococó austriaco, y por otra, con el Impresionismo: sólo que no existe ya distinción entre objeto y sujeto, y el mundo que



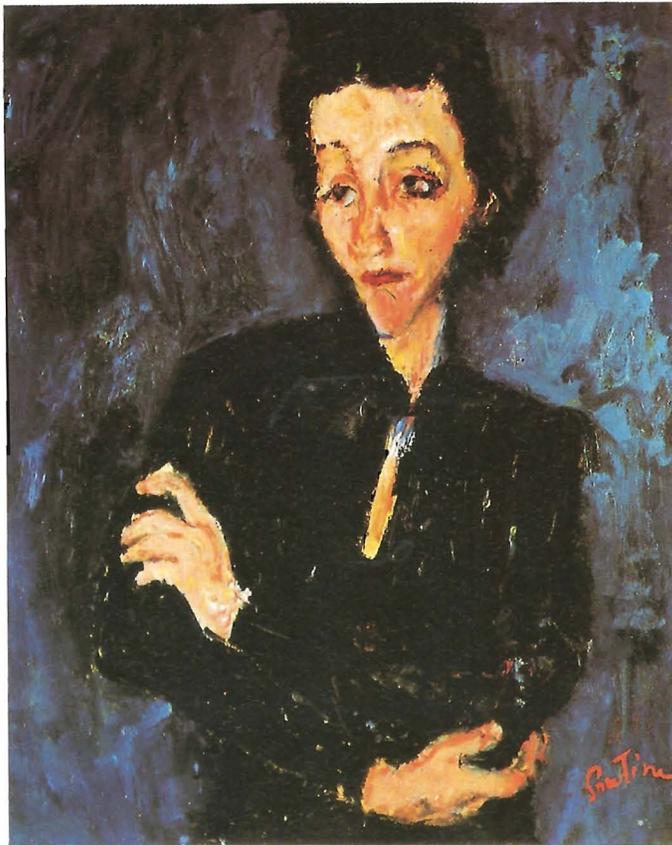
342

se ve es el mundo en el que se está y el que se mueve en torno a nosotros, en el que nosotros mismos nos movemos. Ya no existe problema de forma ni de imagen: el primer problema que Kokoschka plantea es el del *signo* en cuanto transcripción inmediata de un estado sensorial o afectivo. Este anti-clasicismo manierístico es también el límite de su dimensión pictórica, que no es la de un Greco, sino la de un Magnasco.

Dado que tendió un puente entre el Expresionismo y el Impresionismo, la pintura de Kokoschka tuvo una gran resonancia en Europa, especialmente después de la primera guerra mundial; es decir, cuando trató de representar

con un alegorismo frenético el deshacerse del mitologismo clásico en la alocada furia del mundo moderno. Por ello se prestaba a ser una nueva y persuasiva propuesta europea que, históricamente, se basaba en aquel Barroco tardío que, llevando a su extremo el deshacerse de todo lenguaje formal constituido, había establecido, si no un principio de unión, al menos una posibilidad de libre circulación entre las culturas figurativas europeas. Fue en este sentido como la interpretó C. SOUTINE (1894-1943), expresionista parisino y uno de los mayores representantes de aquella heterogénea *École* que congregó a pintores de muchos países (muchos de ellos judíos) en

342. Oskar Kokoschka: *La esposa del viento* (1914); tela, 1,81 x 2,20 m. Basilea, Kunstmuseum.



343

343. Chaim Soutine: *Retrato de María Lani* (1929); tela, 0,71 × 0,58 m. Nueva York, Museum of Modern Art.

344. George Grosz: *Funcionario del Estado para las pensiones de los mutilados de guerra* (1921); tela, 1,15 × 0,80 m. Berlín, Staatliche Museen, Nationalgalerie.



344

aquel que con derecho propio se consideró el centro irradiador de una cultura figurativa cosmopolita.

Die Brücke se disolvió en 1913, cuando el nuevo grupo *Der blaue Reiter* había iniciado su investigación en un sentido no figurativo. Casi para contraponerse a esta dirección menos comprometida en la problemática social que la derrota de la guerra había consolidado, se forma la corriente, todavía típicamente expresionista, de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad), que pretende dar una imagen atrozmente verdadera sin el velo idealizante o mixtificante de la «buena» pintura y literatura, de la sociedad alemana de la posguerra. Forma parte de ella N. BECKMANN (1884-1950), O. DIX (1891-1968), G. GROSZ (1893-1959). Beckmann es un pintor de formación clásica que gusta de las grandes y oratorias composiciones alegóricas: un Hodler de treinta años después que ya no canta el ascenso, sino la caída apocalíptica de la humanidad. Da la vuelta a esa visión: los dioses caídos (que

son el tema de la *Götterdämmerung* de Nietzsche) se convierten en monstruos, pero su fealdad conserva la grandeza y la fascinación de la belleza perdida. Para la pintura, Dix fue lo que para la narrativa fue Remarque, el autor de *Sin novedad en el frente*, el narrador lúcido, despiadado, casi fotográfico, de las miserias, de las infamias, de la macroscópica estupidez de la guerra. El proceso de desmitificación de la clase dirigente alemana es llevado hasta su profundidad por un artista explícitamente político, el dibujante y caricaturista George Grosz. De 1916 a 1932, fecha en la que la persecución nazi le obligó a refugiarse en Estados Unidos, llevó a cabo una lucha sin cuartel, atacando y denunciando con áspero sarcasmo a las clases dirigentes, militares y capitalistas, responsables y beneficiarios de la guerra y de la derrota. No necesita recurrir a la invectiva: el frío análisis de la situación es suficiente para revelar que bajo la máscara de la respetabilidad burguesa existe una perversión de los instintos, una oscura li-



345



346

345. Otto Dix: *Trinchera en las Landas* (1934-36); técnica mixta sobre tela, 2 x 2,50. Berlín, Staatliche Museen, Nationalgalerie.

346. Max Beckmann: *La noche* (1918-19); tela. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

bido de violencia y de poder. Utiliza los más modernos procesos de comunicación visual (incluido el Cubismo y el Futurismo) para sintetizar en una misma figura los aspectos contradictorios de una socialidad exterior y de una asocialidad de fondo. Él es el primero que descubre en el autoritarismo político, en la avidez de poder, en la carrera por la riqueza, los síntomas de la neurosis, de una peligrosa y tal vez moral locura, de un embrutecimiento consciente del mundo. Su obra necesitaba la indignación y la furia contra la burguesía ávida y cruel que luego degeneraría en el nazismo. Pero, sin el estímulo de esa revuelta política, su inspiración se acaba en Norteamérica.)

La arquitectura expresionista se desarrolló en el agitado clima alemán de la posguerra. Era preciso reconstruir una sociedad deshecha: las fuerzas democráticas querían una economía de paz y de cooperación internacional, mientras que las fuerzas reaccionarias querían una economía que preparara un nuevo esfuerzo bélico, la revancha. Los arquitectos se dan cuenta de que representan el espíritu «constructivo» de la nueva Alemania democrática, y toman conciencia de la importancia política de su condición de técnicos responsables. Se agrupan, se organizan, se integran en el proceso revolucionario que estaba desarrollándose en el país (y que será descabezado por el nazismo). Es decir, siguen el ejemplo de la «vanguardia» artística rusa, que había ligado el proceso de renovación del arte al proceso revolucionario de la sociedad. Se crea un *Consejo de Trabajo para el Arte*, se forma el *Grupo de Noviembre* (*Novembergruppe*), un núcleo de investigación y experimentación en el tema de la construcción de viviendas y, al mismo tiempo, un instrumento de presión para conseguir que el estado apoyara las nuevas experiencias a fin de crear un nuevo urbanismo que respondiera a las exigencias de vida y de trabajo del pueblo y que dejara de estar subordinado al beneficio de los especuladores. El alma del grupo es BRUNO TAUT (1880-1938): pero, en la práctica, en el movimiento participan todos los arquitectos «modernos», desde los más viejos, como Poelzig y Behrens, a los más jóvenes, como E. MEN-

*Obra gráfica
del Expresionismo*

355. Edvard Munch: *Melancolía* (1896);
litografía.

356. Otto Müller: *Tres cabezas de muchacha*
(1921); litografía.

357. Emil Nolde: *Los Reyes Magos* (c. 1913),
litografía a colores.



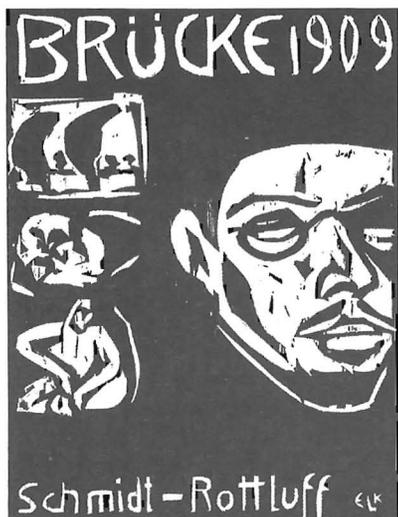
355



356



357



358



359



360



361



362



363



364

358. Ernst Ludwig Kirchner: *Portada de «Die Brücke» con retrato de Schmidt-Rottluff (1909); xilografía.*

359. Max Pechstein: *Autorretrato con pipa (1920); xilografía. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.*

360. Heinrich Campendonck: *Interior con dos desnudos (1918); xilografía.*

361. Karl Schmidt-Rottluff: *Gatos (1914); xilografía.*

362. Erich Heckel: *Dos mujeres (1910); xilografía.*

363. Max Beckmann: *Los desilusionados II (1922); litografía (de la carpeta Berliner Reiser).*

364. Christian Rohlf: *Regreso del hijo pródigo (1916), detalle; xilografía.*