

EL EXPRESIONISMO ALEMÁN Y SUS DOS MOVIMIENTOS

Texto e imágenes de la conferencia de JOSÉ RAYA TÉLLEZ el 21/11/2020 en el ATENEO

“LA GRANDEZA DEL HOMBRE ESTÁ EN QUE ES UN PUENTE Y NO UN FIN”.
NIETZSCHE, ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA.

El impresionismo se quedaba en la piel de las cosas y los expresionistas, no conformes con ese acercamiento superficial, buscaron pasar al lienzo o al papel sus vivencias personales, sus sensaciones, sus sentimientos e incluso aquello que no podían controlar conscientemente. Los expresionistas se implicaron, primero de manera individual y después de manera social, en las realidades que les tocó vivir. Esas realidades no eran agradables y ellos se negaron a verlas como tales. Rechazaron todo lo que oliera a Belleza, Armonía, a Ideal, para centrarse en lo que veían: pasión, sufrimiento, injusticia, violencia. Rechazaron la composición, la perspectiva y el colorido tradicionales, para buscar una expresión personal que se materializó en colores discordantes y formas distorsionadas.

Históricamente las deformaciones expresivas habían sido utilizadas en la caricatura. Lo que no se había dado hasta entonces era el paso siguiente, que dieron los expresionistas: utilizar esa deformación expresiva no solo para las ilustraciones –un *arte menor*–, sino en el gran arte, la Pintura, y para expresar con ellas, angustia, temor o pasión. Eso parecía intolerable, que la fealdad campara por sus fueros y que se acentuara en lugar de disimularla.

No se trata de un estilo artístico, como el cubismo, ni de una escuela, sino de una postura ante la creación artística en todas sus manifestaciones – literatura, música, pintura, cine...-y en muchos casos también ante la vida: los pintores de *El Puente* rechazaron desde el primer momento instalarse a trabajar en los barrios burgueses de la ciudad de Dresde –los que les correspondían por nacimiento y educación- y eligieron los proletarios, entre vías de tren y fábricas. Tampoco el expresionismo tiene un jefe de fila, ni un manifiesto común, ni un solo foco; surge en diferentes ciudades de Alemania, se extiende a otros países y pasa por diversos momentos que, en ocasiones, tienen muy poco que ver unos con otros.

Por este término tan ambiguo se entienden cosas muy diferentes: desde una tendencia general y supuestamente innata en los países germánicos hacia la exacerbación de las manifestaciones desgarradas de los sentimientos, especialmente en momentos de crisis, hasta un *ismo* que abarca gran parte del primer tercio del siglo, desde 1905 –por poner una fecha emblemática hasta finales de los años treinta.

Por oposición al sistema de enseñanza académica, sus miembros proponen una vuelta al oficio, casi a la artesanía, actitud que en gran parte había surgido a raíz de su admiración por artistas como Grünewald, El Bosco y Durero. Aspiran a vivir en comunidad, a compartir experiencias y poder avanzar juntos.

El gran reto del expresionista es que recoge experiencias de su mundo interior y debe armonizarlas –en la obra de arte- con las impresiones que recibe del exterior, de la naturaleza. Precisamente por ello la forma de un objeto no es el problema esencial, sino su espíritu: es más, se empieza a hablar entonces de una “poética de la evasión”, que los lleva a concentrarse solo en su arte alejándoles del resto de la sociedad.

Otro de los puntos de partida de este movimiento es su rechazo de la burguesía triunfante, clase que creía aún en el progreso industrial como llave de la felicidad. En una visión optimista que culminaba en las múltiples ediciones de la Exposiciones Universales celebradas durante esas décadas. Frente a ese positivismo miope, los expresionistas recogen algunas enseñanzas del Romanticismo germánico, con el que comparten numerosos puntos, como la búsqueda de lo espiritual en la Naturaleza –sin duda el hilo argumental de todo el movimiento, o la recuperación de la edad Media como período de pureza y de esplendor cultural.

Son artistas que rechazan el presente que les iba correspondiendo, que se enfrentan a él mediante la admiración por otras épocas y otras culturas. Así, no dudan en acudir a las raíces populares y nacionales del pueblo germánico para oponerse a la herencia clásica de Grecia y Roma, que aún seguía vigente en las academias de toda Europa. También el arte primitivo desempeñó un papel relevante en el nuevo lenguaje, como estaba sucediendo de forma simultánea en el Fauvismo y el Cubismo.

DIE BRÜCKE

“Por supuesto que nos planteamos cómo podríamos presentarnos ante la opinión pública. Una noche, de camino a casa, volvimos a hablar de ello. Schmidt-Rottluff dijo que nos podríamos llamar Brücke, palabra muy polisémica, que no implicaba ningún programa, pero que, en cierto modo, nos conduciría de una orilla a la otra. Teníamos claro de qué nos queríamos alejar, pero lo que ya no estaba tan claro era a dónde llegaríamos”.

ERICH HECKEL.

Fundado en 1905 por 4 jóvenes de Dresde. El origen del nombre no está claro pero en 1906 un texto publicado con motivo de una exposición en Seifert dice lo siguiente: *“Con fe en el progreso y en una nueva generación de creadores y disfrutadores, convocamos a toda la juventud. Como jóvenes que somos, llevamos en nosotros el futuro y queremos inventar libertad de vida y movimiento, frente a las viejas fuerzas establecidas. Todo aquel que comunique con franqueza y autenticidad lo que le impulsa a la creación, es de los nuestros”.*

Iban en contra de la gente mayor bien acomodada, contra la burguesía como categoría moral, autosatisfecha y conservadora que, en la era Guillermina, tenía como objetivo prioritario enriquecerse mucho y rápido, bajo una apariencia de altos ideales. Por eso compartían intereses que no estaban bien vistos en los medios oficiales, dominados por un postimpresionismo internacional, amable, elegante y de buen gusto, muy apropiado para decorar los salones de las casas guillerminas. Sus intereses iban hacia la violencia expresiva de Van Gogh y sus colores arbitrarios pero emotivos; la angustia de Munch, atormentado por todas las variantes del sufrimiento; la limpieza e inmediatez de las artes populares y las culturas primitivas plasmadas en las esculturas negras y oceánicas. Compartían la conciencia de haber perdido el Paraíso y en esos objetos primitivos veían una manifestación de él y una identidad con lo que ellos mismos hacían y con el modo de vida que querían llevar. La sociedad y el arte no europeos tenían una expresión sin contaminar y cargada con la fuerza de los impulsos humanos básicos.

El desnudo entre ellos tenía un protagonismo decisivo. Y tanto las modelos que no eran profesionales como los artistas permanecían un cuarto de hora en una postura, y pasado ese tiempo, cambiaban. No se trataba de estudiar el modelo que se desnuda al modo de las academias, sino el cuerpo moviéndose en libertad. En realidad, los temas de la pintura eran banales y solo les interesaban como campo de experimentación plástica. Lo que querían era hacer un arte emocional y violento, que tradujera sin intermediarios sus imágenes del mundo y sus sentimientos más profundos.

Junto al desnudo era la naturaleza, la comunión con la madre naturaleza, lo que les unía. Y salían a buscarla en cuanto el tiempo se lo permitía, huyendo de una vida urbana conformista y represora, sin libertad y sin espontaneidad. Las islas salvajes del Mar del Norte y del Báltico, les daban la posibilidad de *volver al paraíso*. Con frecuencia iban a los lagos de Moritzburg, cerca de Dresde. Así vivían en total armonía, pintando y bañándose, desnudas sus modelos y desnudos ellos, alegremente fundidos con la naturaleza, como los pueblos primitivos, realizando plenamente sus aspiraciones.

“Conocíamos el paisaje desde hacía tiempo y sabíamos que allí podríamos dibujar desnudos en plena naturaleza sin que nadie nos molestara. (...) Solo teníamos que encontrar a dos o tres personas que no fueran modelos profesionales y que, por tanto, nos permitieran desplazarnos sin las limitaciones del estudio”.

“Tuvimos suerte con el tiempo: no llovía mucho (...) así que bien de mañana los pintores salíamos con nuestros pesados pertrechos a cuestas, seguidos de las modelos con bolsas llenas de manduca y bebidas. Vivíamos en absoluta armonía, trabajábamos y nos bañábamos”.

MAX PECHSTEIN

La armonía con el paisaje quedó de manifiesto en los cuadros que, en este tiempo, no aspiraban a la impresión de la naturaleza, sino a la expresión de los sentimientos, según sus propias palabras, porque la naturaleza es un estímulo, no algo a imitar. Proyectan sobre los elementos que componen su obra las propiedades subjetivas de estados primitivos de la vida psíquica. Y aquí hay algo que los diferencia radicalmente de sus contemporáneos franceses, los fauves que también andaban por los mismos años empeñados en búsquedas de renovación y basaban y basaban gran parte de su investigación en el color. Pero

los franceses, quizás más deudores de la tradición clásica y de buen gusto, no van tan lejos como los alemanes. Deforman e intensifican el color, pero en busca de una nueva armonía, distinta de la anterior, pero armonía, mientras que los alemanes están preocupados por una nueva expresión de sentimientos y emociones, de estados de ánimo, y la armonía no les interesa. Es más, la rechazan, como rechazan todo aquello que huelga a Belleza, Orden y otras palabras con mayúscula.

Pintan con colores fuertes, formas duras, angulosas y quebradas, grandes planos de color bien contrastados y delimitados por contornos poderosos, como si fueran xilografías coloreadas. Asocian los colores con estados anímicos

Estaban interesados en el trabajo en grupo y gran parte de las xilografías que conservamos son trabajos hechos por uno de ellos sobre un cuadro pintado por otro. Convencidos de la necesidad de crear un arte específicamente alemán veían en el grabado una posibilidad olvidada. Por eso su aportación fundamental fue la xilografía. El resultado es una sensación de torpeza, de rudeza y de primitivismo, alejada del buen gusto. La xilografía era su principal medio de difusión y su fuente de ingresos. Con este medio hacían el almanaque anual, catálogos de exposiciones, invitaciones, carnets de miembros pasivos, relaciones de actividades, carteles e incluso libros. Esto supone una apertura del lenguaje vanguardista a un público amplio, con la reducción de los precios de la obra de arte y la posibilidad de adquisición y conocimiento por parte de ese público. El Puente intenta llevar a cabo el viejo deseo de la vanguardia de acercar el arte y la vida.

Pero en 1910 queda claro que Dresde les venía pequeño. Y poco a poco se trasladan a Berlín. Berlín era una ciudad grande y desde allí podían conocer las novedades artísticas y literarias, la vanguardia internacional. Fue en Berlín donde acabó aquel estilo común a todos y donde cada uno encontró una caligrafía personal, aunque compartieran la inquietud y la melancolía. Vivir en Berlín era más duro que vivir en Dresde y esto lo acusaron todos en sus obras. La melancolía, la soledad, la locura o el encierro aparecen como nuevos temas en la pintura. Los payasos, las prostitutas, los músicos o los acróbatas son los nuevos protagonistas de sus cuadros. Al mismo tiempo las paletas de todos se oscurecen y las figuras, de miradas obsesivas, encerradas en sí mismas y encerradas en

espacios opresivos, deformados, y resueltas con colores que carecen voluntariamente de armonía.

Desde Baudelaire y, aún más desde los impresionistas, la ciudad es el escenario de la vida moderna: Dice Kirchner: “La luz moderna de las ciudades, el movimiento en la calle; esos son mis estímulos. Una nueva belleza cubre la tierra...La observación del movimiento excita mi pulsión vital, fuente de creación”. Lo importante es el estallido, el movimiento de la ciudad. En el caso de Meidner, la ciudad sin espacios libres, con paredes angulosas, como en los decorados de cine expresionista, que se curvan comprimiéndolo y destruyéndolo todo. Calles llenas de gente que las ocupan por completo tranvías y ventanas que solo dejan ver angustia, soledad y opresión, es espacio primitivo, de pesadilla.

DER BLAUE REITER

“El nombre de “El jinete azul” lo inventamos mientras tomábamos café en el cenador de Sindelsdorf; a los dos nos encantaba el azul; a Marc los caballos y a mí los jinetes. De ese modo, el nombre surgió por sí solo. Y el maravilloso café de María Marc sabía incluso mejor”.

VASSILY KANDINSKY

El *Jinete azul* nace en 1911 en Munich, una ciudad con fuerte tradición cultural. En una ciudad donde algunos artistas tenían inquietudes parecidas a las de *El puente*: mover la anquilosada situación artística alemana y atraer a todos los elementos renovadores, por un lado, y por otro, hacer del arte la expresión de una necesidad interior. Dicen en un catálogo: “Partíamos de la idea de que el artista está constantemente empeñado en recoger experiencias de su mundo interior, además de las impresiones que recibe del mundo externo, de la naturaleza”. Los fundadores fueron Vassily Kandinsky, Alexey von Jawlensky y Adolf Erbslöh. A diferencia de *El puente*, formado en parte por autodidactas plásticos y provincianos, los artistas del *Jinete azul* tenían una formación más profunda y sabían lo que pasaba en Europa. No era ni un movimiento unitario ni una escuela; un encuentro breve de artistas que compartían las mismas preocupaciones artísticas, que pueden resumirse en la búsqueda de un arte no imitativo sino espiritual y expresivo, y en un cierto panteísmo. La filiación de los términos es clara: el simbolismo fin de siglo y también el romanticismo, en ideas

como la nobleza –el caballero- e incluso la santidad –San Jorge-, lo espiritual. El azul. Además, el caballero en Kandinsky y el caballo en Marc son presencias constantes. Pero sus presupuestos son muy distintos a los de Dresde.

Aquellos se sentían llenos de ganas de vivir; estos crean *por necesidad*, buscando la verdad interior, una realidad que se sitúa más allá, no aquí en la fusión gozosa de los cuerpos con el agua y la tierra. Aquellos se presentaban como salvajes, plasmaban sus instintos en el lienzo o en la madera y escapaban de su mundo para ir en busca de otro primitivo donde reside puro el corazón de la naturaleza; éstos adoptan actitudes más elitistas y piensan que lo único que se puede hacer con los instintos es purificarlos, y dejar salir lo espiritual de la naturaleza, liberándolo de las capas de materialidad.

“Los impíos seres humanos que me rodean no suscitan en mí emociones auténticas, mientras el sentimiento inherente por la vida de los animales hizo que todo lo bueno en mí saliera a flote”.

“Azul es el principio fundamental, austero y espiritual. Amarillo es el principio femenino, amable, alegre y espiritual. El rojo es material, brutal y duro y siempre el color se opone y supera a los otros dos”

FRANZ MARC

Pero, aunque las diferencias son muchas, también hay rasgos comunes a los dos: su actitud inconformista contra la sociedad de su tiempo, su oposición declarada al impresionismo como modo superficial de ver la realidad y al positivismo como base de la actitud vital, el interés por *llevar sus propios negocios* (almanaques, socios, grabados...), su apertura a todo tipo de arte –de cualquier época y lugar- y su interés por otras disciplinas artísticas, como la poesía o la música.

El Almanaque de El Jinete Azul nació de la doble paternidad de Kandinsky y Marc. Ya en 1910 éste estaba preocupado por las relaciones entre el arte de otras épocas con el de sus días y pensaba publicar algo que las hiciera explícitas. Parece que barajaba el título de *Las hojas azules*, Die Blaue Blätter. Algo semejante tramaba Kandinsky, quien, en 1912, hablaba de un almanaque que acabara con los límites entre arte antiguo y arte moderno, entre artistas y otros creadores, como los niños o los primitivos, uniendo, además -y ésta era una de sus ideas básicas- a pintores y músicos. "Tengo un nuevo proyecto -escribía Kandinsky a Marc en junio de 1911-. El editor será Piper y nosotros dos los

redactores. Una especie de almanaque con reproducciones, artículos... y una crónica. Es decir, críticas de exposiciones hechas únicamente por artistas... Un lazo con el pasado y una luz que ilumine el futuro deben dar vida a este espejo. Pondremos una obra egipcia al lado de un pequeño Zeh, nombre de un niño que dibuja bien, una obra china al lado de Rousseau el Aduanero, un dibujo popular al lado de un Picasso y así sucesivamente. Poco a poca atraeremos a escritores y músicos...". Los dos querían demostrar al público que sus tentativas de vanguardia no nacían de la nada, sino que hundían sus raíces en la tradición y que tenían en común con ella los deseos de no copiar la naturaleza y de innovación. Desde ese punto de vista todo cabe en El Almanaque y de todo hay, sin fronteras geográficas o cronológicas: pintura china, xilografías góticas, máscaras africanas, dibujos infantiles, esculturas precolombinas, pinturas bávaras sobre vidrio, telas, miniaturas medievales, Picasso, Van Gogh, Rousseau, Cézanne, Gauguin, y ensayos sobre música y pintura, forma y color. Pretendían dar a conocer al público el arte nuevo, guiarle en medio de unas obras que, seguramente, no entendería. Pensaban que esa tarea la debían realizar los propios artistas y no los críticos. Así los textos de El Almanaque son guías para entender las exposiciones de El Jinete Azul y el nuevo arte que se hacía por esos años.

Abiertos, internacionales y eclécticos -en el mejor sentido de la palabra-, no defendían un estilo determinado: "Hemos explicado en el catálogo de nuestra exposición que el objetivo no era preconizar una tendencia concreta, sino que tenía por principio la diversidad de expresiones artísticas. El frente tenía un ala izquierda (primero calificada de abstracta) y un ala derecha (perfectamente realista). Esta síntesis de principio era entonces una novedad y lo es todavía ahora", escribía Kandinsky. El Almanaque, sin ser manifiesto, es un indicio de su concepción abierta y espiritual de la obra de arte: no importa el nombre o la fama o la época del creador, y tampoco los parecidos físicos, sólo las relaciones internas, espirituales. De reunir los materiales para El Almanaque, y de confeccionarlos, se encargaron Marc y Kandinsky a lo largo de 1911, mientras Macke se ocupó de la documentación etnográfica y Kandinsky del arte popular ruso. Kubin colaboró con ellos. En el nombre se unieron las ideas de los dos: Die Blaue Blätter, de Marc y Der Blaue Reiter, título de un cuadro de Kandinsky de 1903. "Encontramos el nombre de *El Jinete Azul* tomando café...; a los dos nos

gustaba el azul, a Marc le gustaban los caballos, a mí los jinetes. El nombre vino sólo", escribía Kandinsky, planteándolo como una conjunción perfecta de las ideas de ambos. Pero la filiación de los términos es clara: el simbolismo fin de siglo y también el romanticismo, en ideas como la nobleza -el caballero- e incluso la santidad -San Jorge-, lo espiritual -el azul-. Además, el caballero en Kandinsky y el caballo en Marc son presencias constantes.

El Almanaque se publicó en 1912 y la guerra tuvo la culpa de que no apareciera un segundo número, pero su importancia fue crucial y constituye uno de los textos decisivos del pensamiento artístico de nuestro siglo. De hecho, la primera exposición del grupo se anunció como *Primera exposición de la redacción de El Jinete Azul*; ellos se sentían redactores de El Jinete Azul, antes que grupo de pintores.

Regresó a su estudio una noche y le costó reconocer una de sus pinturas que estaba colocada al revés, viendo en ella un cuadro "de extraordinaria belleza que brillaba con un fulgor interior. En esos momentos supe con certeza que el tema perjudicaba a mis obras".

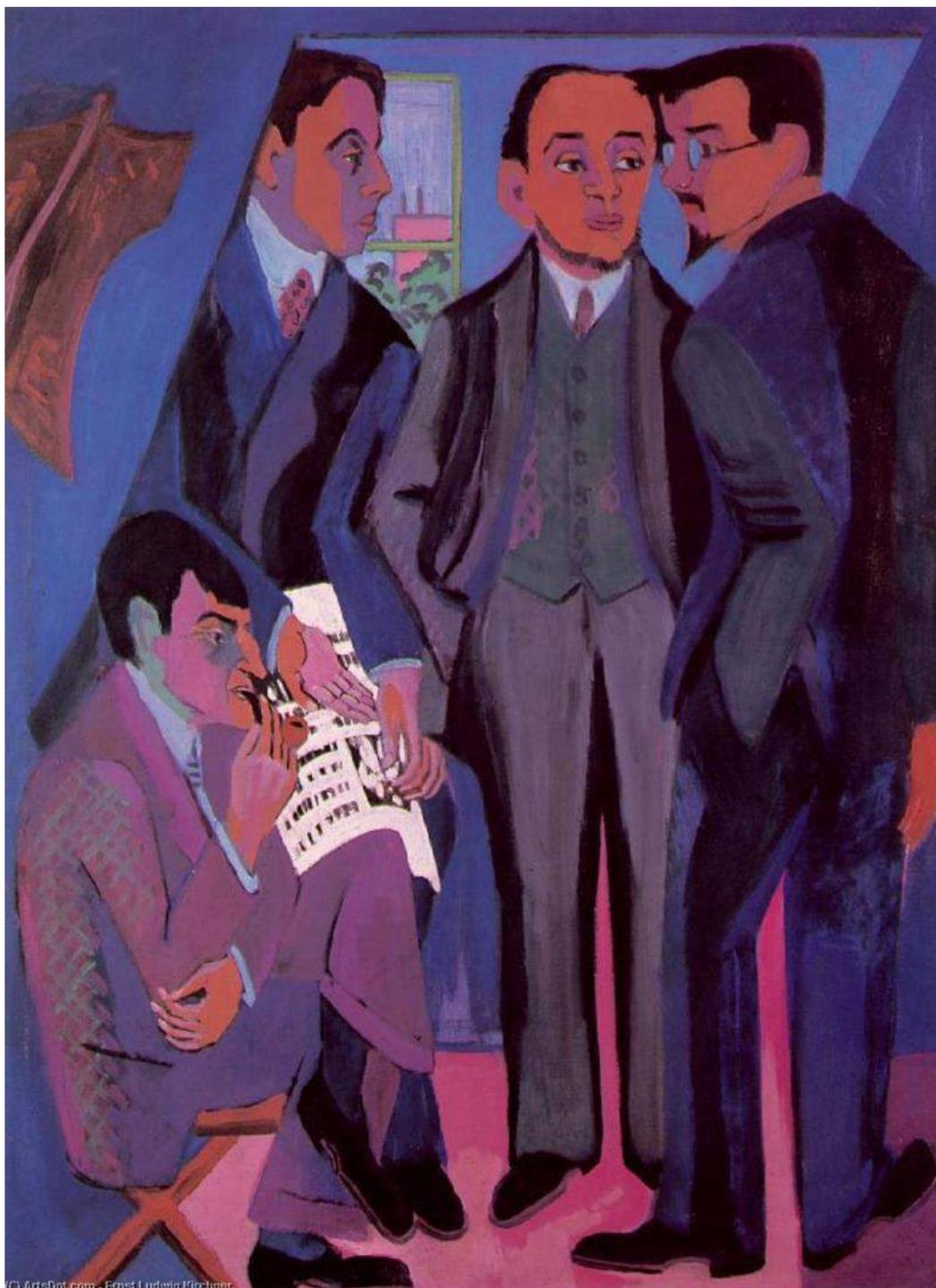
"Tuve la impresión de que el tema de la pintura era, en cierto sentido, la propia pintura, y me pregunto si no sería posible avanzar mucho más por ese camino".

W. KANDINSKY, 1896

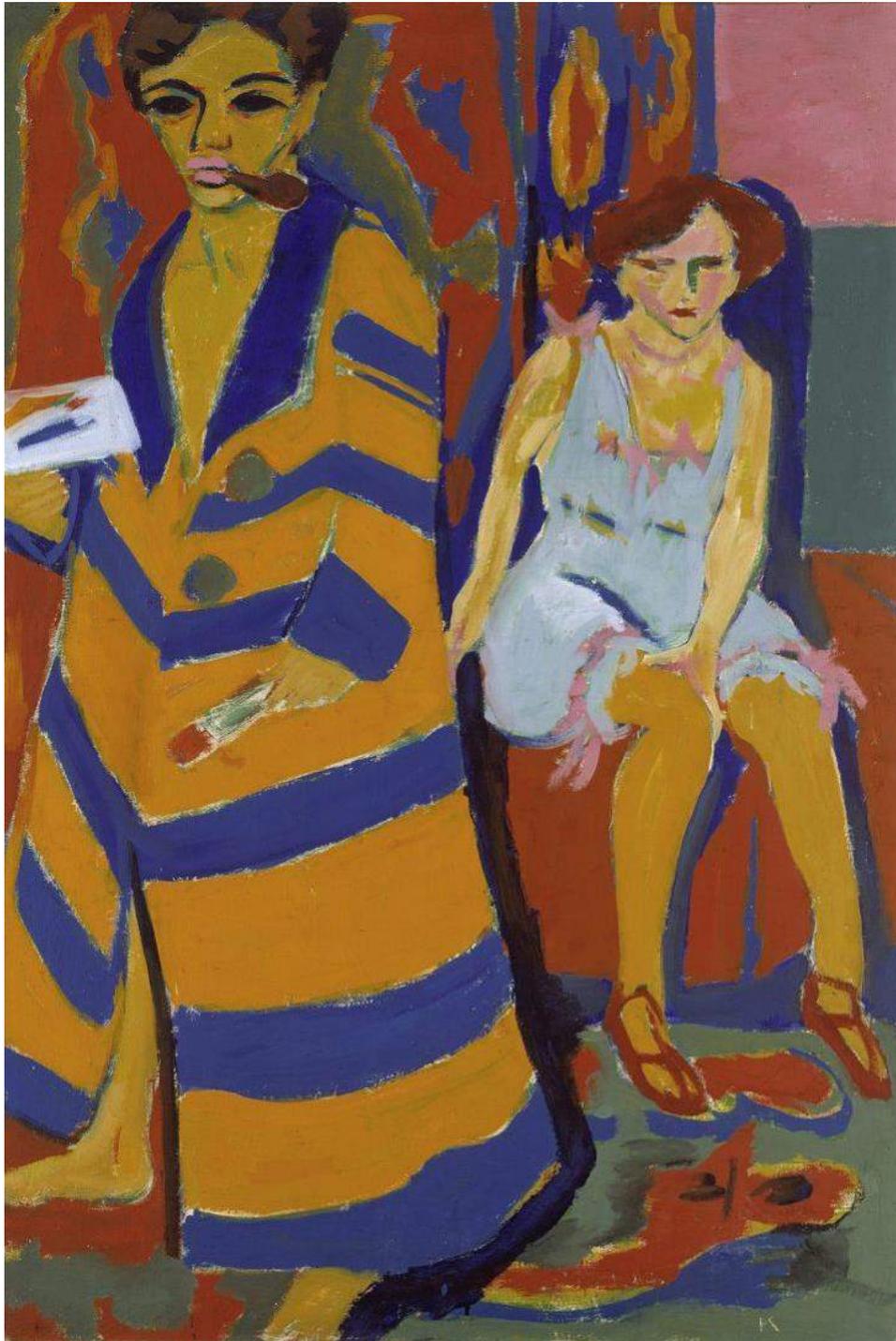
IMÁGENES

EL PUENTE

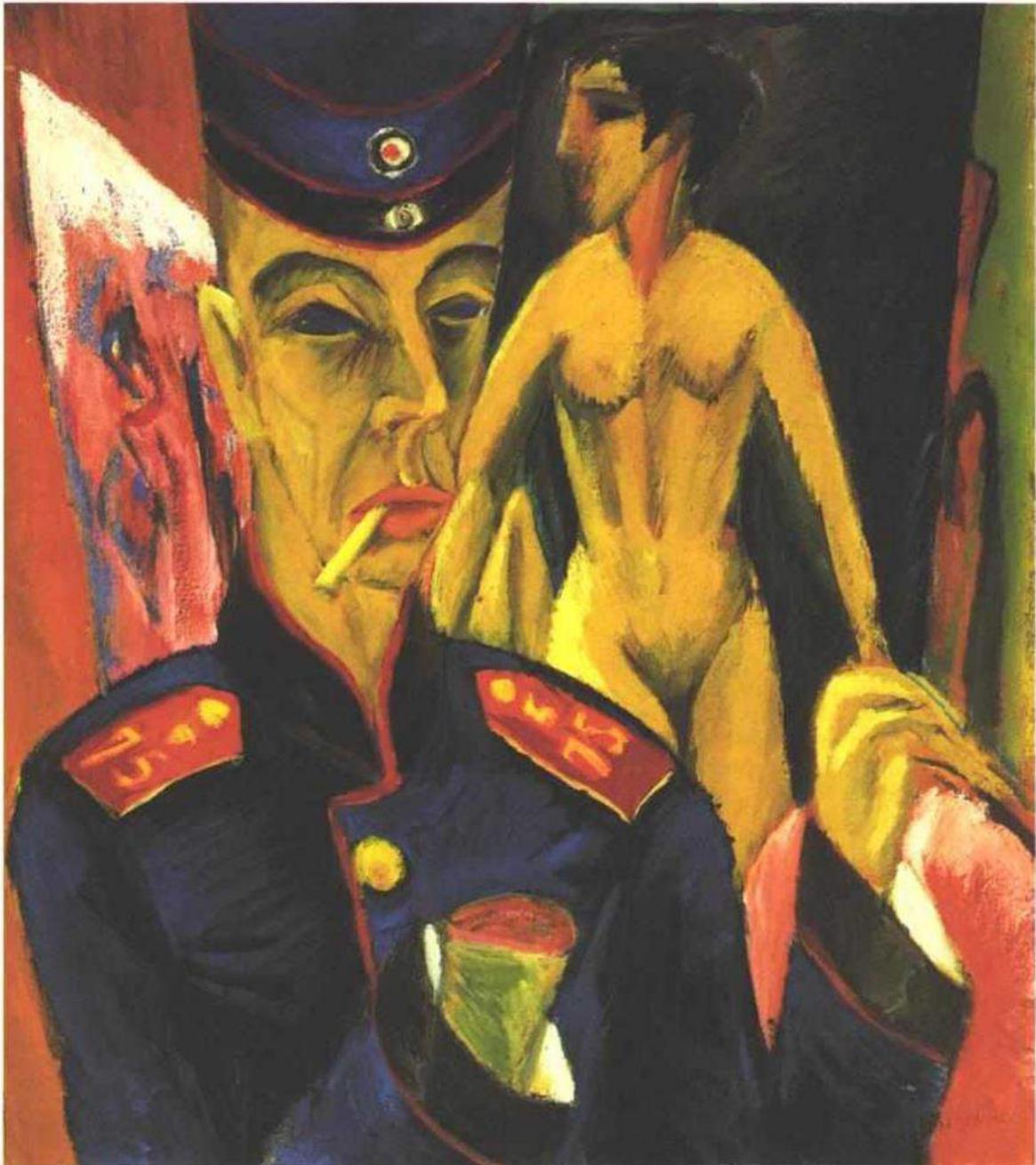
ERNST LUDWIG KIRCHNER



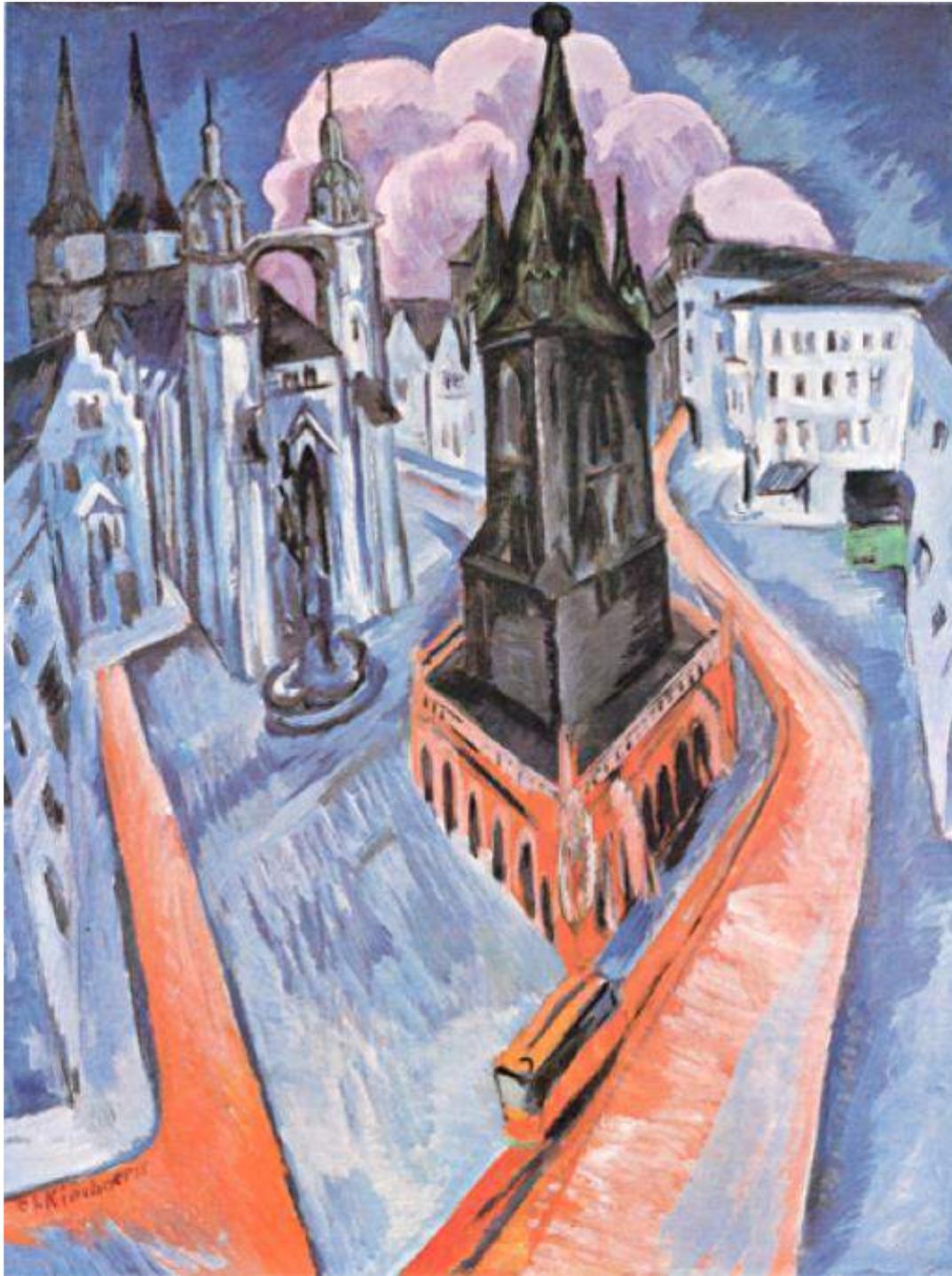
GRUPO DE ARTISTAS (OTTO MUELLER, KIRCHNER, HECKEL, SCHMIDT ROTTLUFF), 1927



AUTORRETRATO CON UNA MODELO (1910)



AUTORRETRATO COMO SOLDADO (1915)



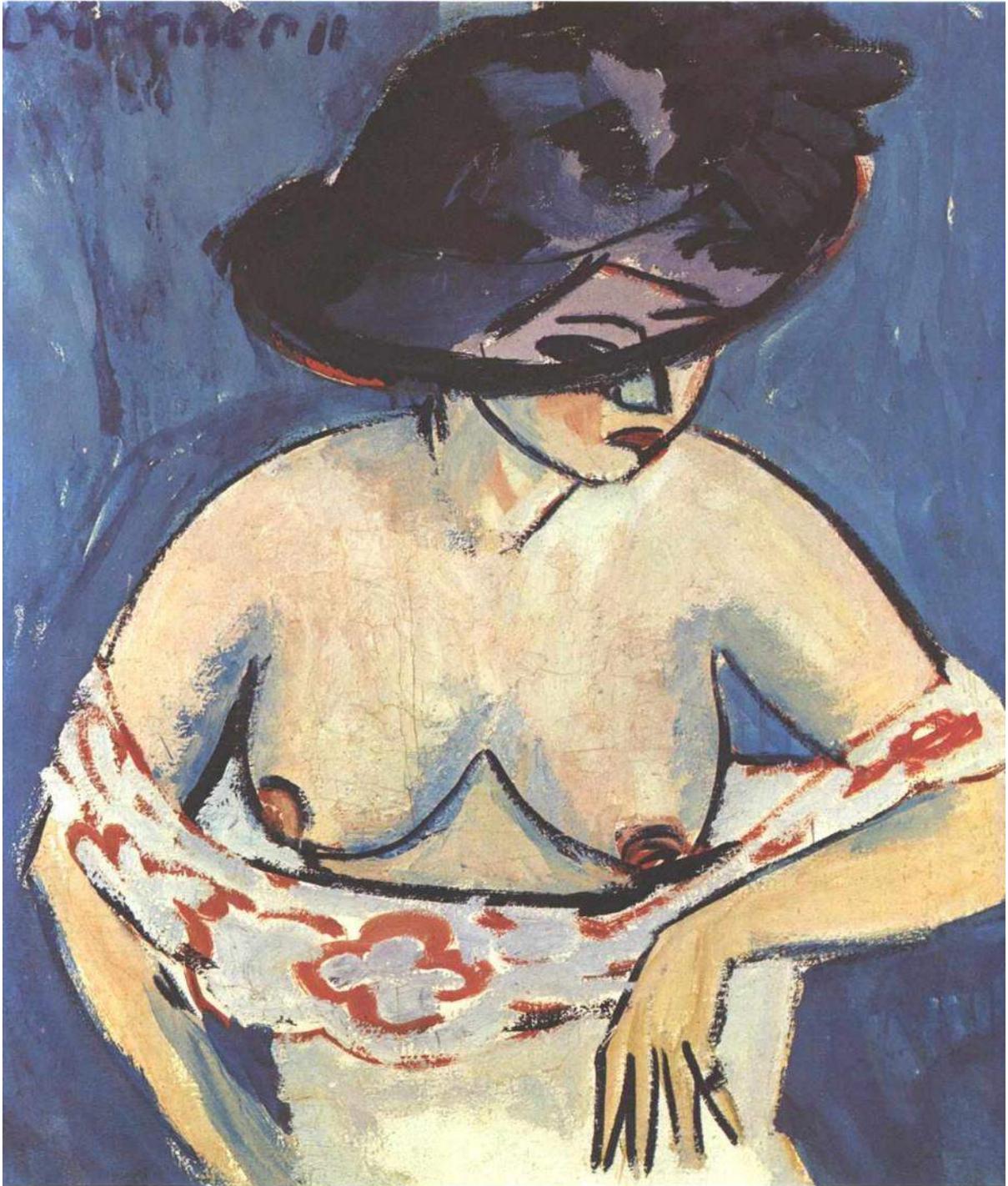
LA TORRE ROJA DE HALLE (1915)



ENTRANDO EN EL MAR (1912)



ESCENA DE UNA CALLE DE BERLÍN (1913)



DESNUDO FEMENINO CON SOMBRERO (DODÓ), 1911

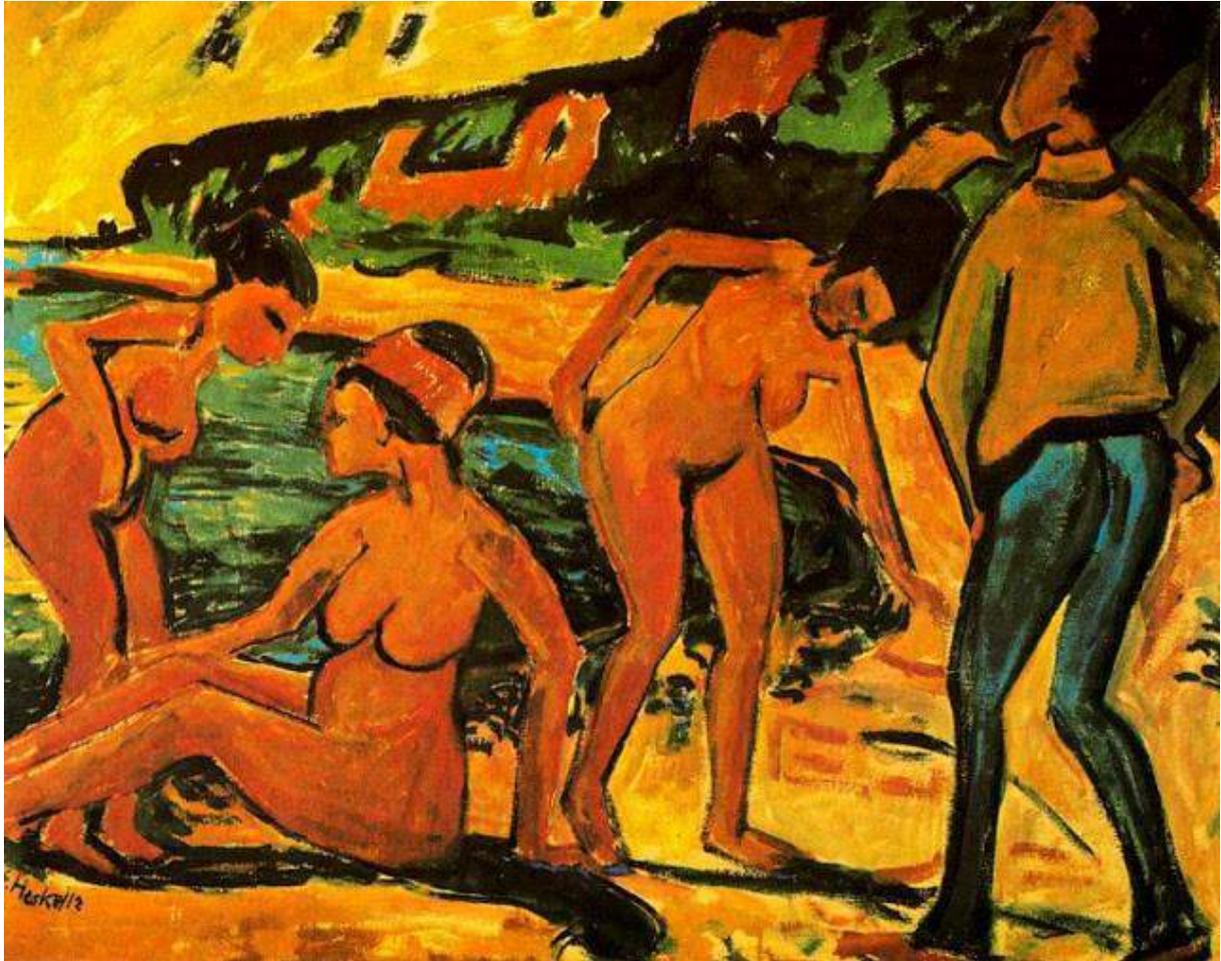


DANZA DE NEGROS (1911)

ERICH HECKEL



EL DÍA CRISTALINO (1913)



BAÑISTAS EN EL JUNCAL (1909)

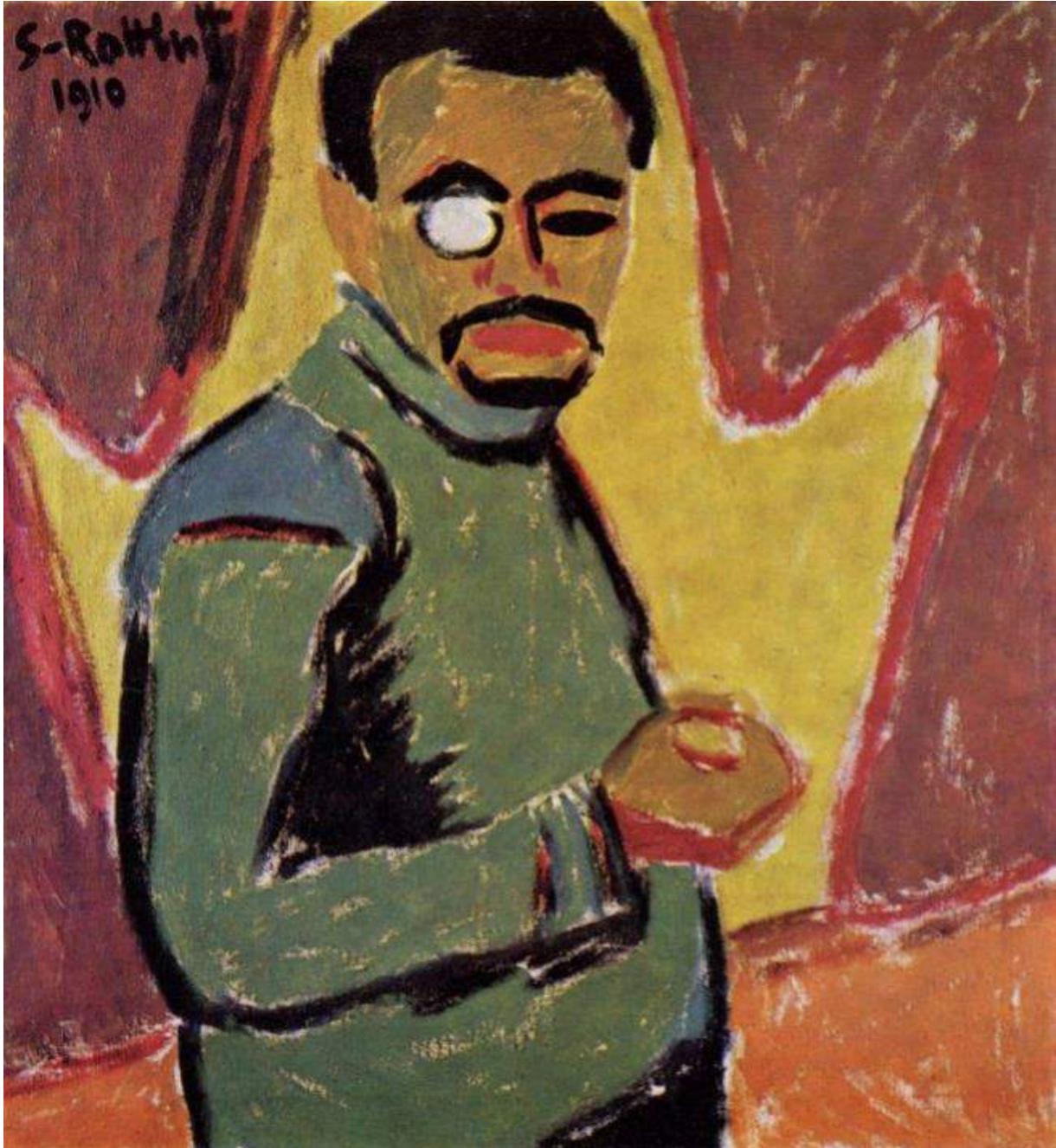


MOLINO DE VIENTO EN DANGAST (1909)

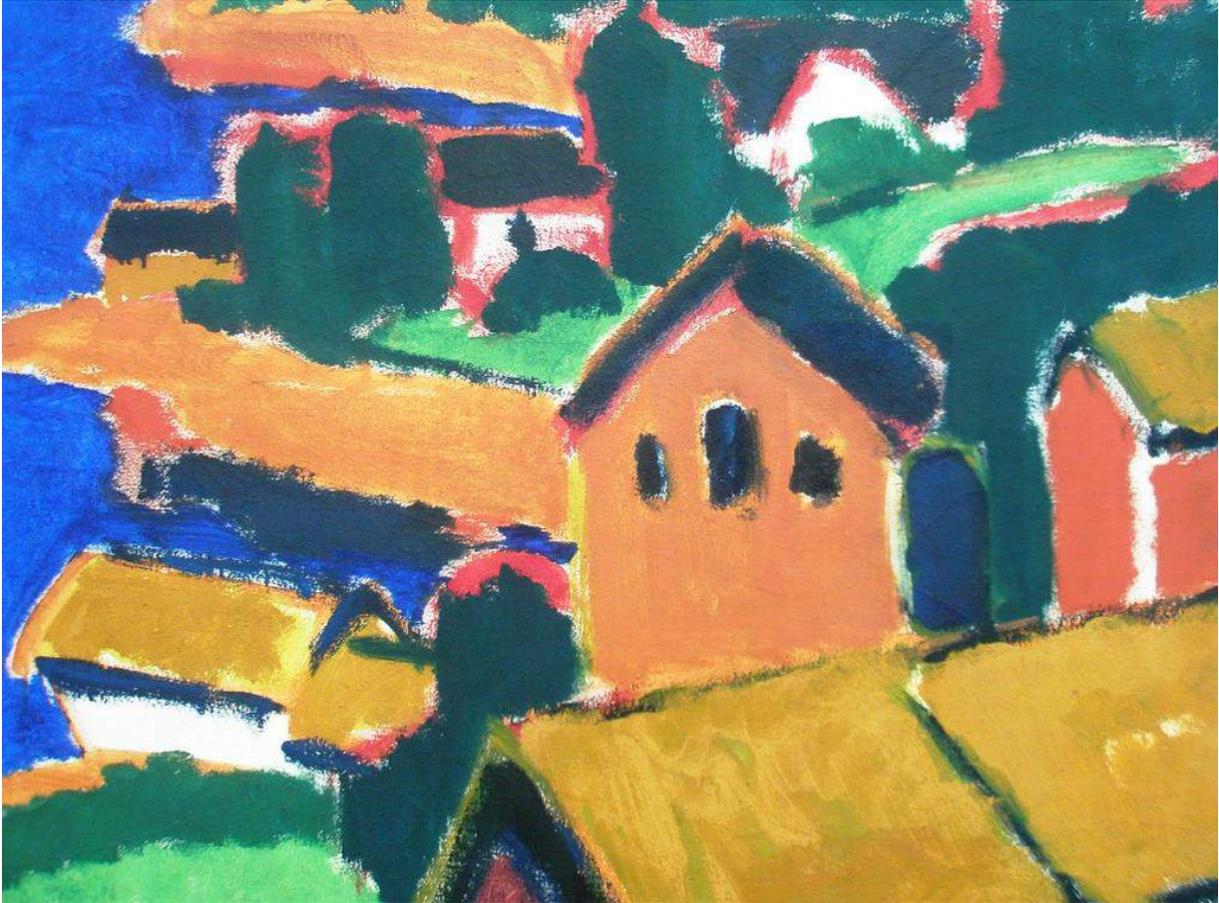


EL MANICOMIO (EL LOCO), 1914

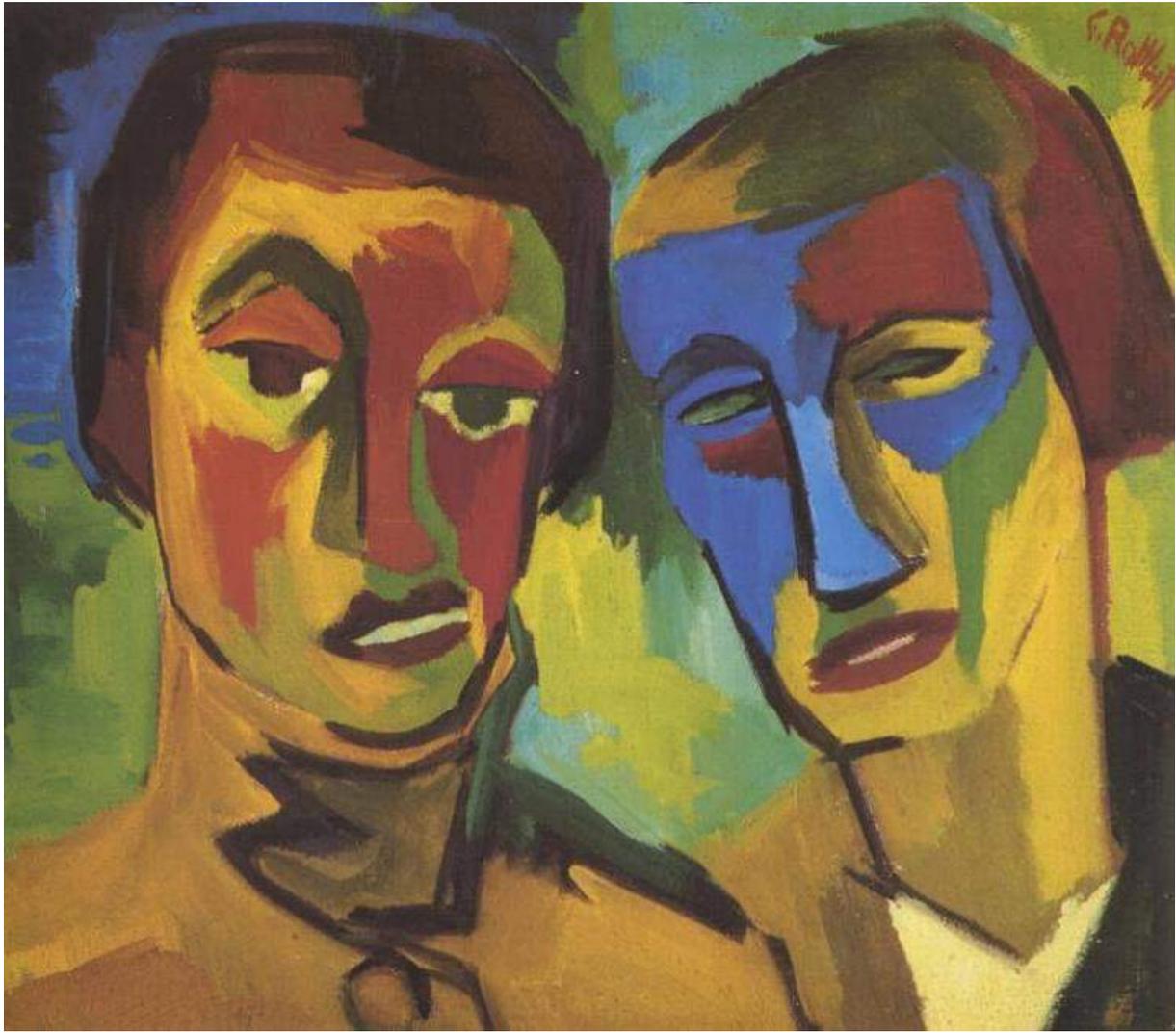
KARL SCHMIDT-ROTTLUFF



AUTORRETRATO CON MONOCULO (1910)



LOFTHUS (1911)



RETRATO DOBLE (1917)

MAX PECHSTEIN



MUCHACHA DE ROJO CON PARASOL (1909)



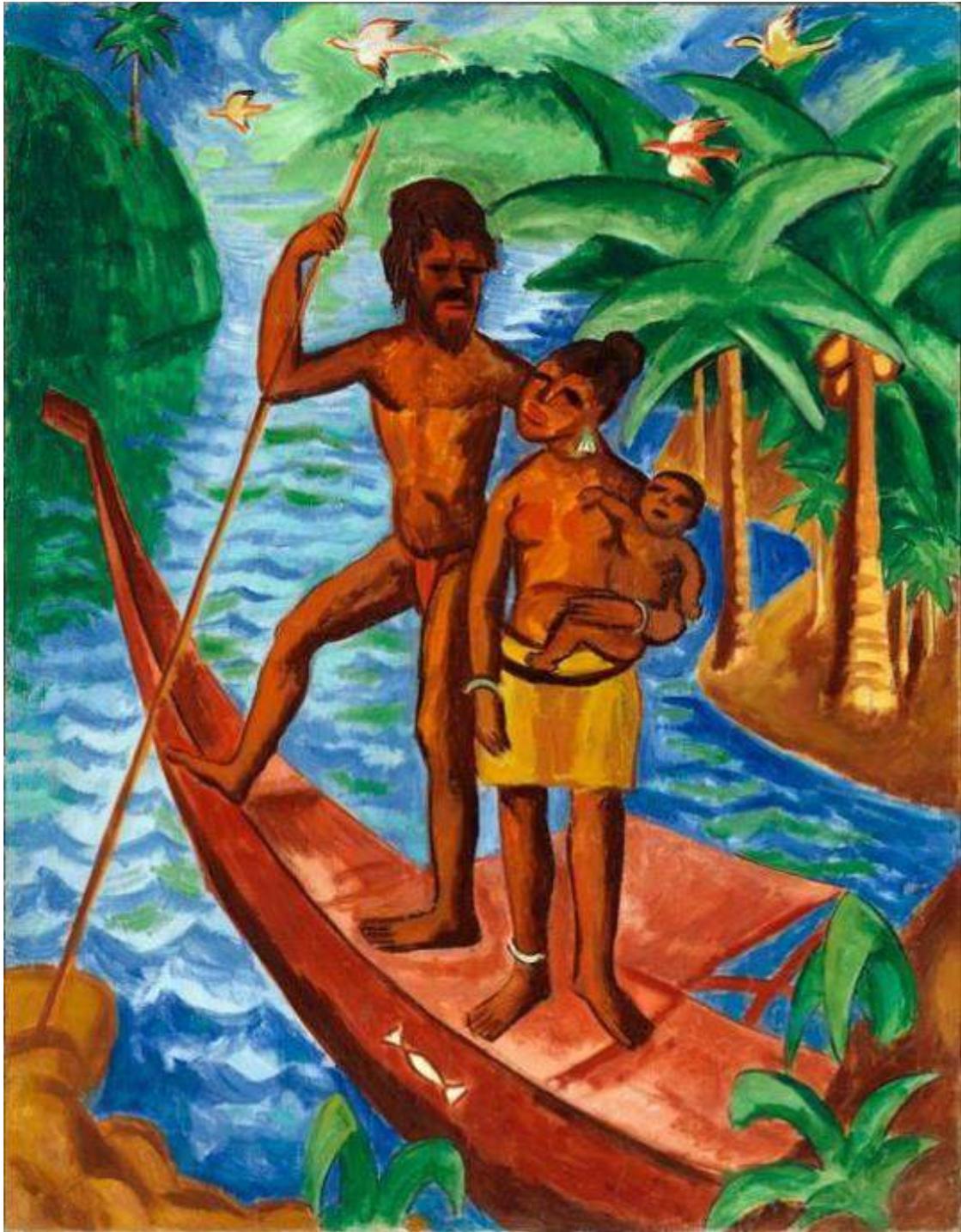
EL VESTIDO DE PUNTO AMARILLO Y NEGRO (1909)



TRÍPTICO DE PALAU (1917)



TRÍPTICO DE PALAU (1917). Detalle

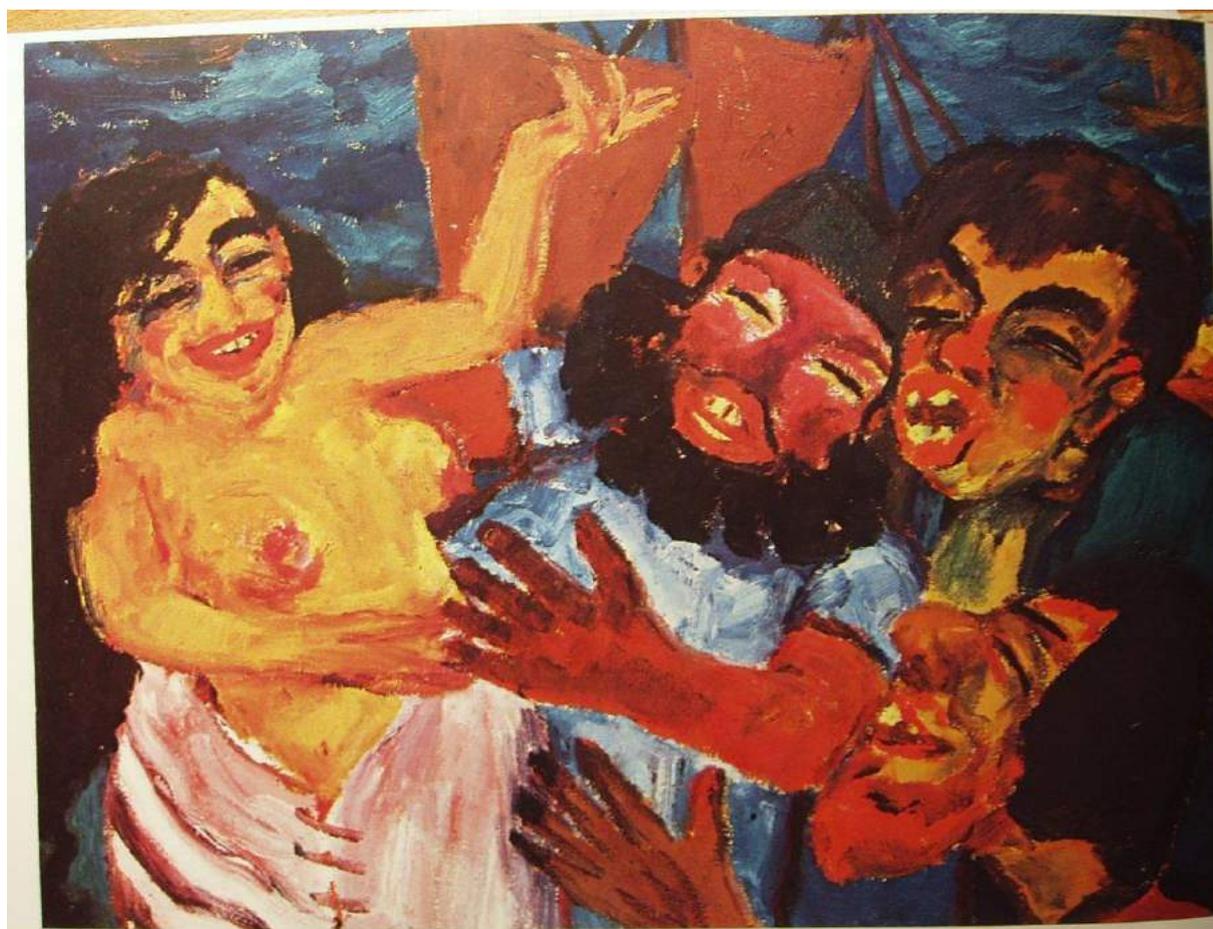


TRÍPTICO DE PALAU (1917). Detalle

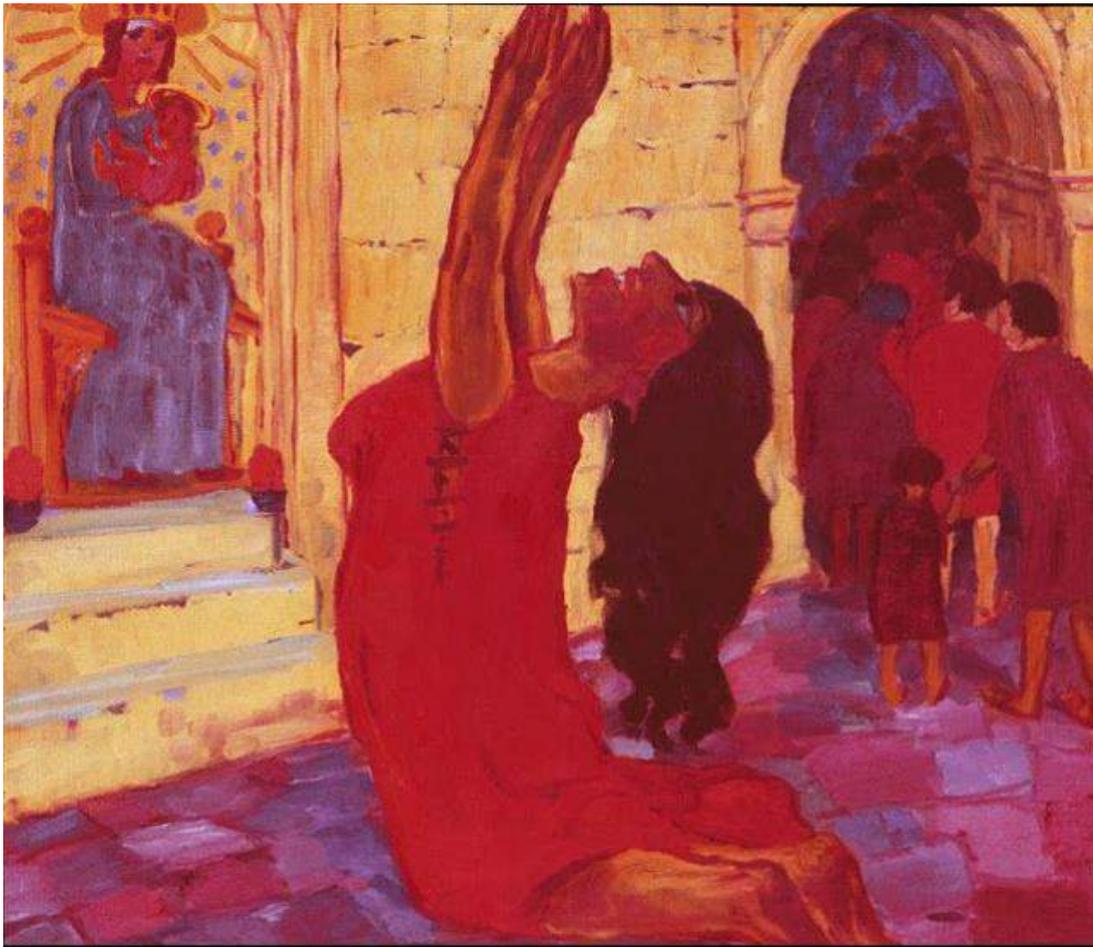
EMIL NOLDE



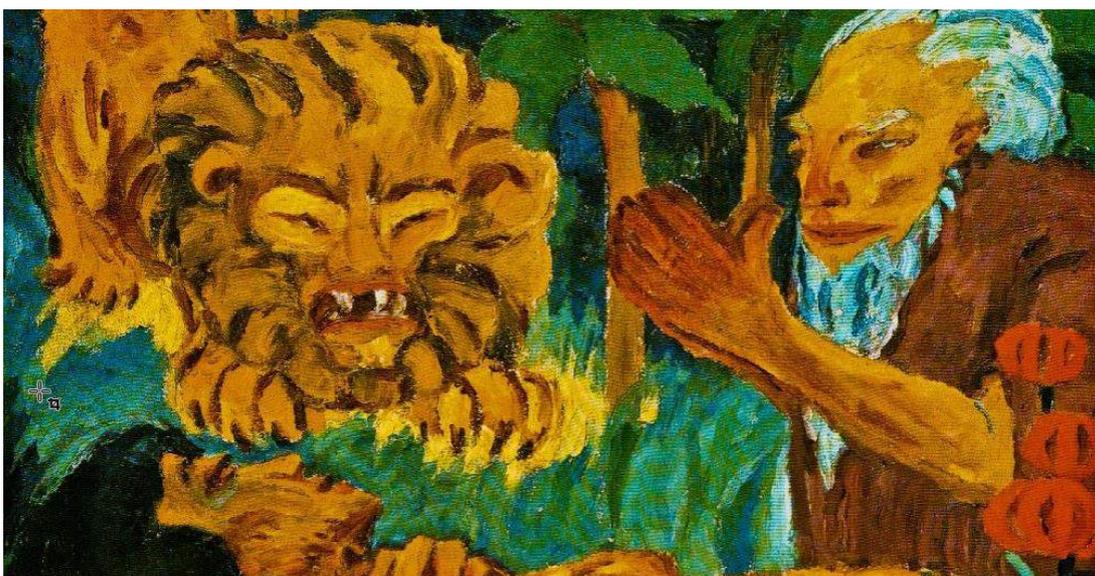
TRÍPTICO DE SANTA MARÍA EGIPCÍACA (1912)



TRÍPTICO DE SANTA MARÍA EGIPCÍACA (1912). Detalle

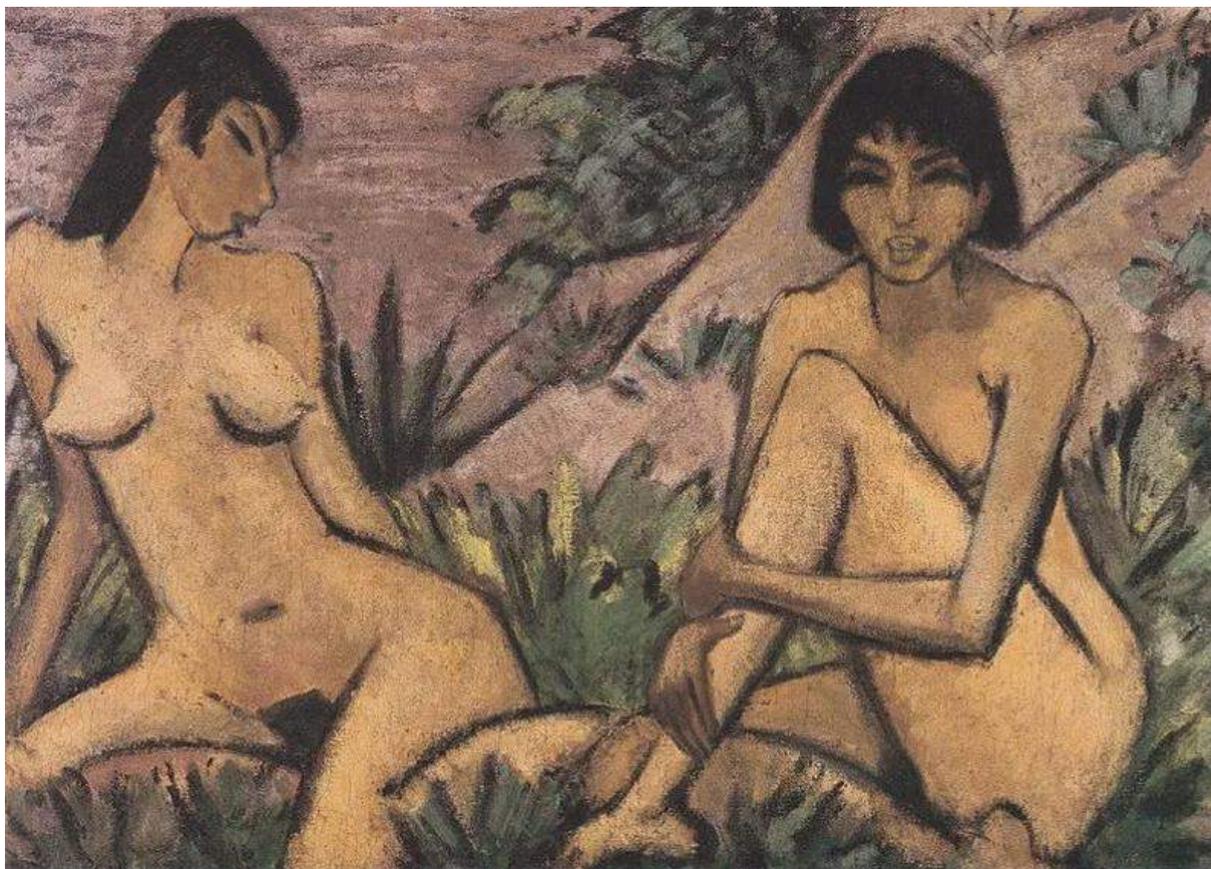


TRÍPTICO DE SANTA MARÍA EGIPCÍACA (1912). Detalle



TRÍPTICO DE SANTA MARÍA EGIPCÍACA (1912). Detalle

OTTO MUELLER



DOS DESNUDOS FEMENINOS EN UN PAISAJE (1926)



GITANOS CON GIRASOLES (1927)

EL JINETE AZUL

WASSILY KANDINSKY



MURNAU, VISTA CON FERROCARRIL Y CASTILLO (1909)



GRÜINGASSE EN MURNAU (1909)

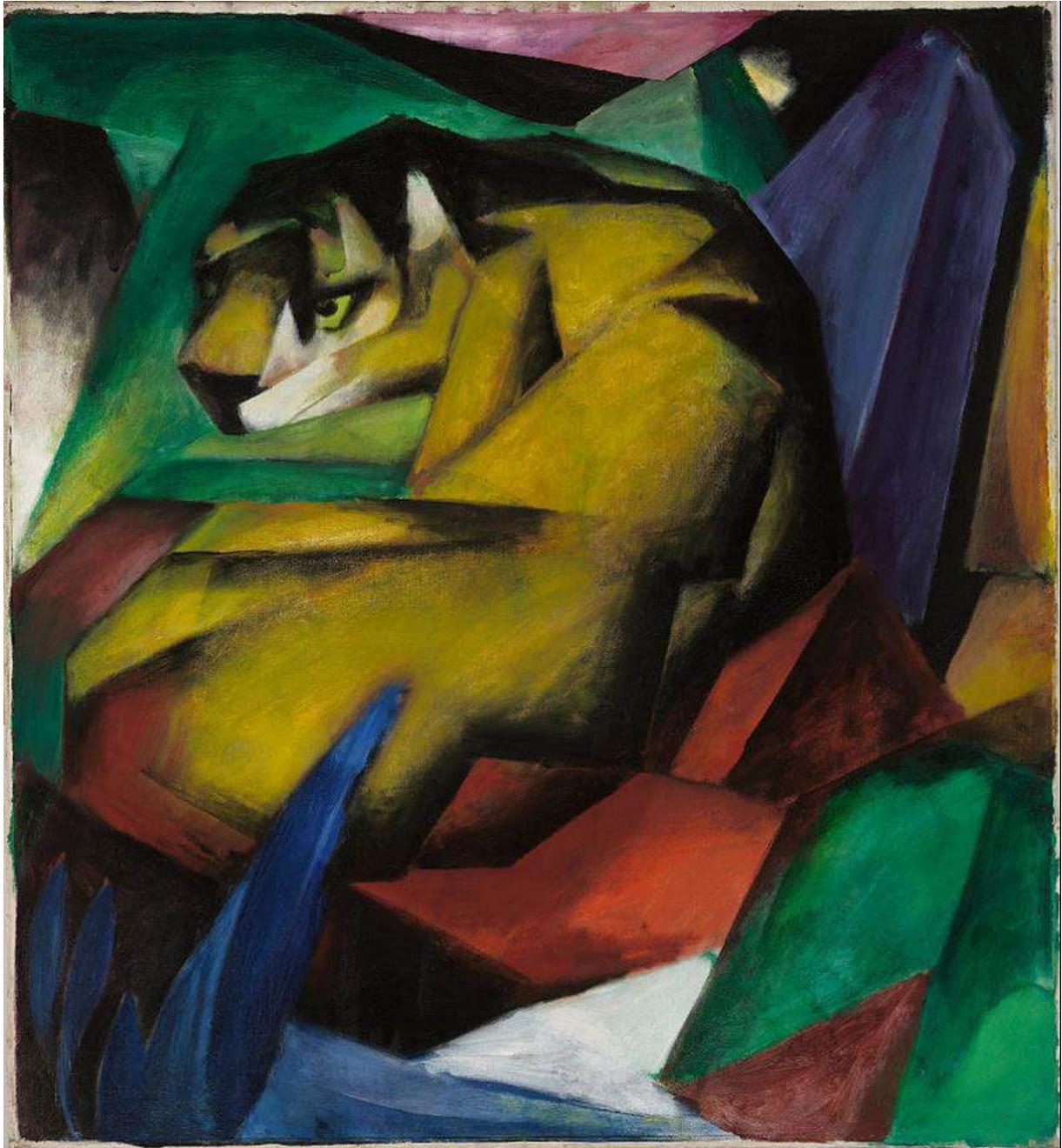


PAISAJE CON IGLESIA (1913)



PRIMERA ACUARELA ABSTRACTA (1910-1913)

FRANZ MARC



TIGRE (1912)



CABALLO EN UN PAISAJE (1910)

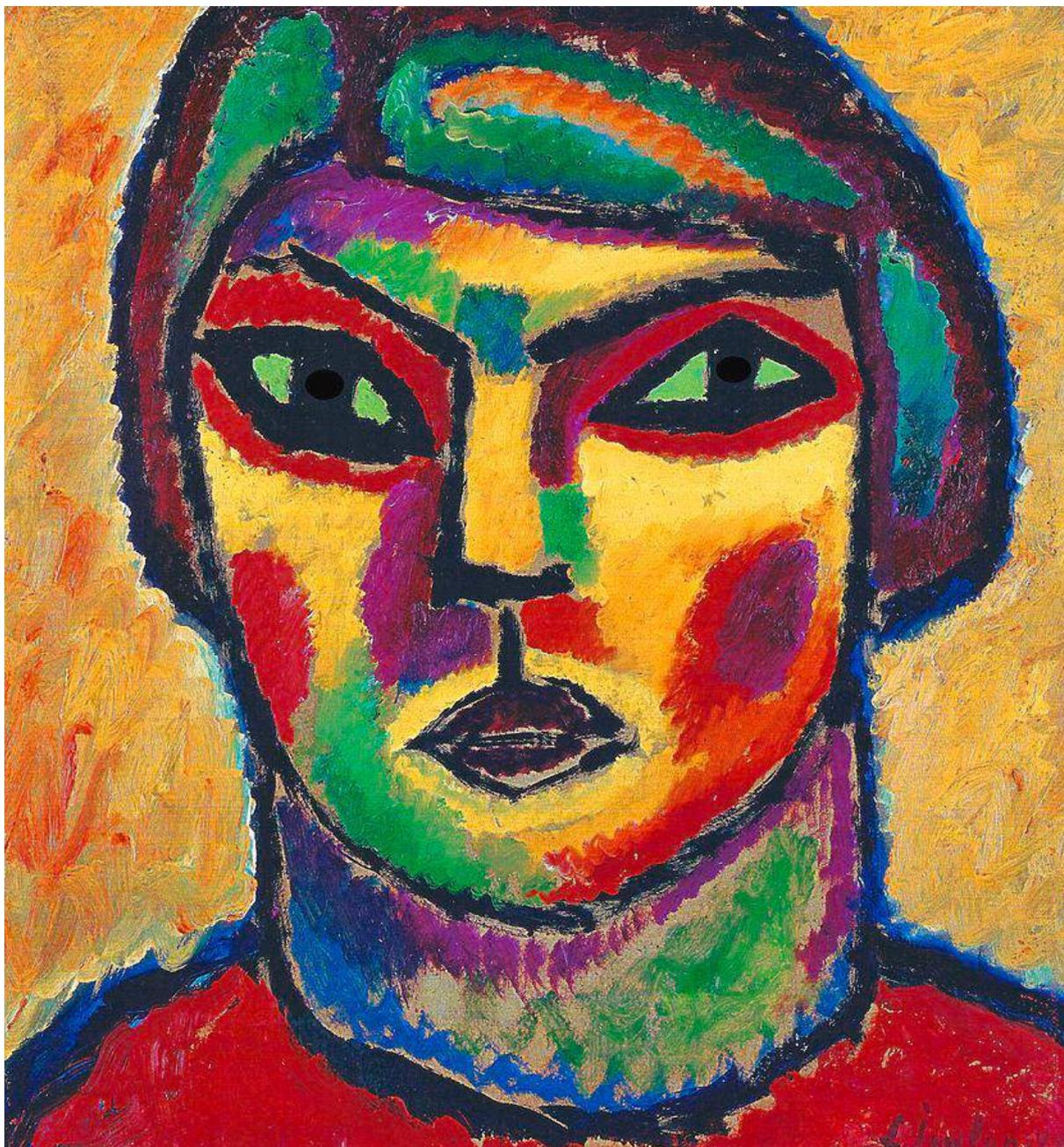


ESTABLOS (1913-1914)



LA VACA AMARILLA (1911)

ALEXEJ VON JAWLENSKY



MADUREZ (1912)



RETRATO DEL BAILARÍN SACHAROFF (1909)



SOLEDAD (1912)

GABRIELLE MÜNTER



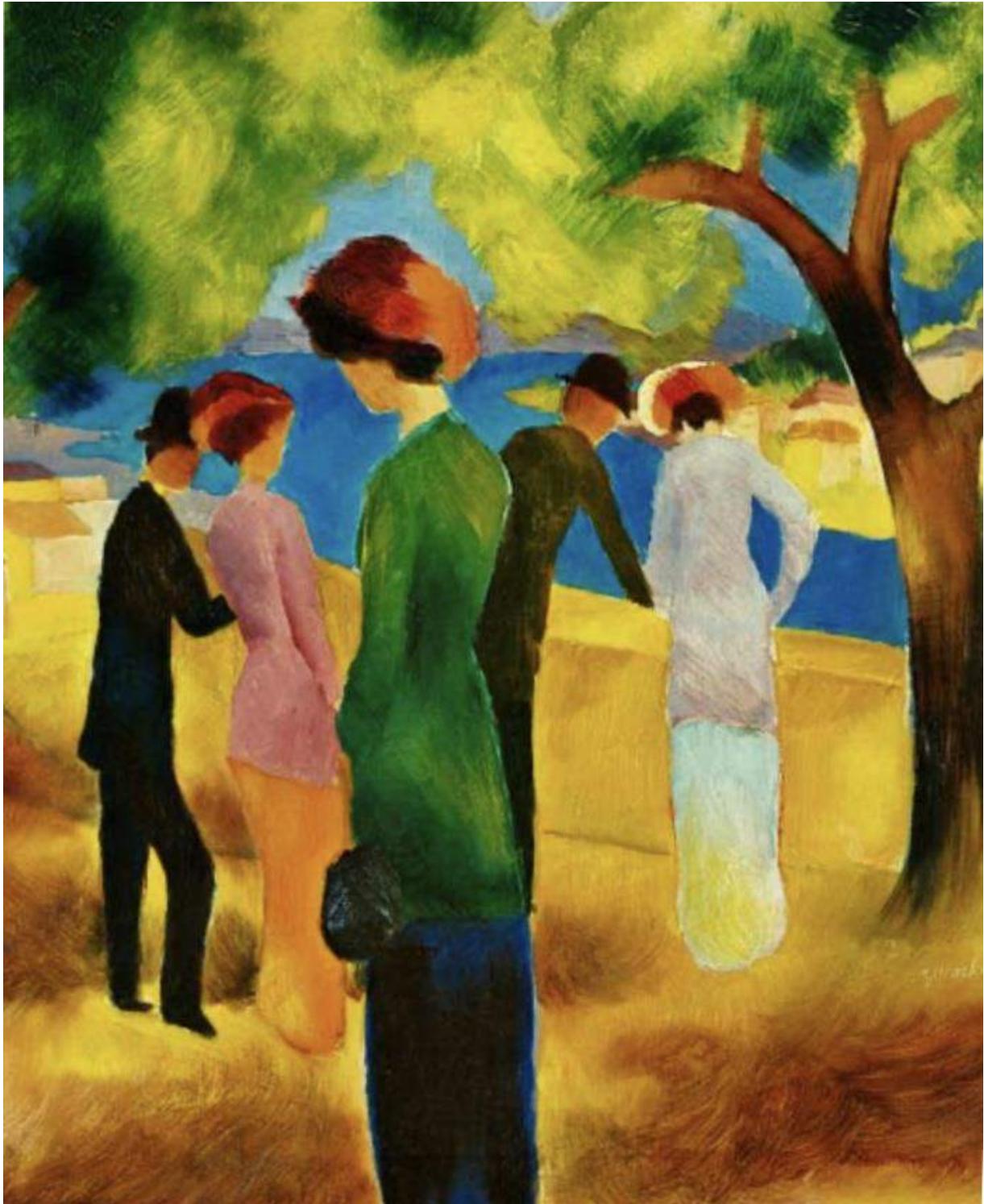
JAWLENSKY Y WEREFKIN (1909)

MARIANNE VON WEREFKIN



AUTORRETRATO (1910)

AUGUST MACKE



DAMA CON CHAQUETA VERDE (1913)



GRAN JARDÍN ZOOLOGICO (1913)

CONFERENCIA DESARROLLADA POR JOSÉ RAYA TÉLLEZ

EN EL ATENEO DE MAIRENA DEL ALJARAFE

EL SÁBADO 21 DE NOVIEMBRE DE 2.020 a las 12.

No se incluyen los comentarios de las imágenes.



