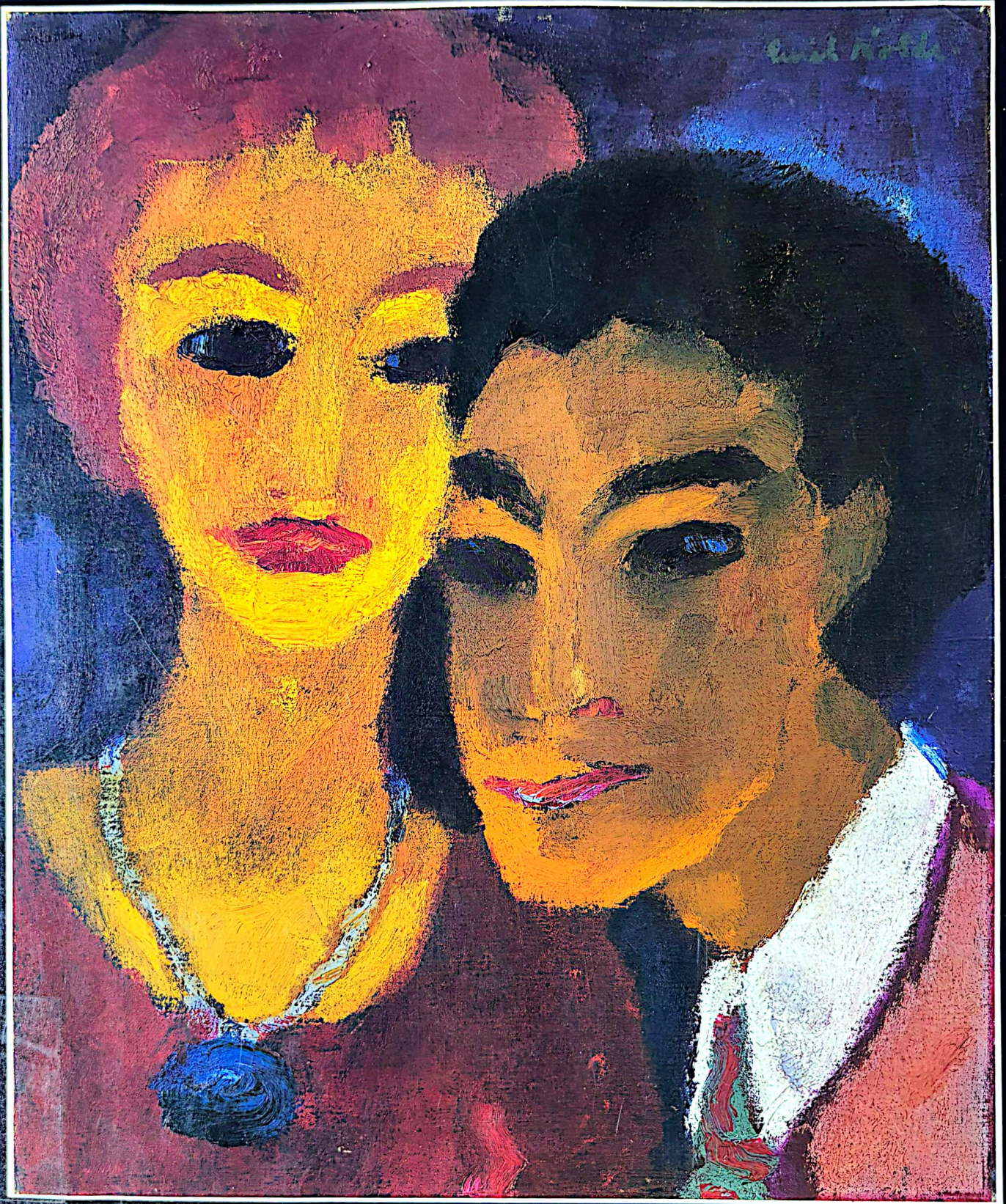


FRANK
WHITFORD

Retratos expresionistas



EDICIONES DESTINO

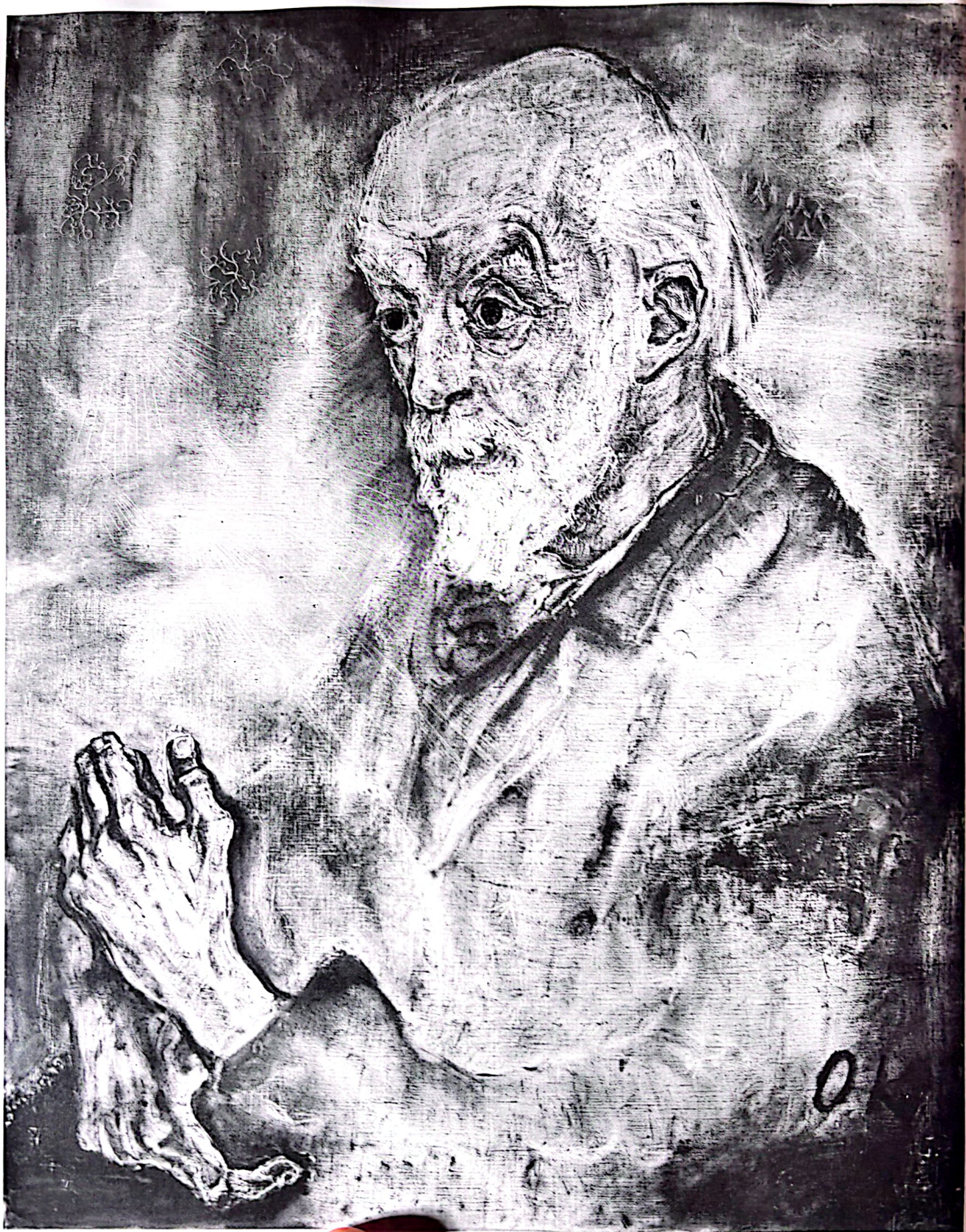
162 ilustraciones, 43 en color

Retratos expresionistas

FRANK WHITFORD

Índice

Introducción	7
Láminas y comentarios	
1. El Autorretrato	32
2. El artista y su mundo	104
Referencias en el texto	194
Lecturas adicionales	195
Lista de ilustraciones	196
Índice de nombres	200



Introducción

Cuando en 1909 el arquitecto Adolf Loos se ofreció para ayudar al joven pintor vienes Oskar Kokoschka a iniciar su carrera, trazó un plan destinado a conseguir para su protegido, como mínimo, lo que él estaba ganando entonces gracias a la creación de postales y otros materiales ilustrados. El plan era tan optimista como sencillo: Loos persuadiría a sus clientes y amigos más acaudalados para que primero posaran ante Kokoschka y después compraran sus retratos pintados por él.

Aunque Kokoschka ganaba muy poco cuando Loos le conoció, la promesa del arquitecto de mejorar su situación financiera con la ayuda del retrato fue arriesgada. Hasta entonces, Kokoschka había producido muy pocos retratos, ninguno de ellos por encargo, que poca confianza inspiraban en cuanto a su capacidad para conseguir una semblanza convincente y no daban pie a creer que con el tiempo aprendería a lograr la clase de imagen que pudiera agrandar a quien posara para él.

No obstante, Loos logró persuadir a numerosas personas de cierta celebridad y distinción para que posaran ante un artista inexperto que, aunque por insistencia de Loos vestía con gran elegancia, andaba muy escaso de gracias sociales. Loos esperaba que aquellos modelos se sintieran inclinados a adquirir las pinturas una vez terminadas, pero esta esperanza resultó vana.

Esto no debe sorprender a nadie. El célebre científico Auguste Forel, al que Kokoschka pintó en 1910, no quedó complacido por una imagen cuya que sugiere toda clase de achaques físicos. En su autobiografía se quejó de que Kokoschka, «que me miraba sobre todo por detrás y desde el lado, no se preocupaba en absoluto por la semejanza, sino tan sólo por la expresión de los estados de ánimo». Significativamente, Forel se refiere también a otras pinturas que Kokoschka le mostró entonces y que «debían de haber sido contempladas desde el punto de vista del psiquiatra, más que como obras de arte».

Sin embargo, que se sepa, ninguno de los modelos reaccionó tan violentamente, más que como obras de arte».

lentamente ante los retratos de Kokoschka como algunos de los periodistas vieneses que, en 1911, vieron la exposición en la que se mostraban unas cuantas de estas pinturas. Según el crítico Arthur Roessler, Kokoschka «elabora sus pinturas a partir de ponzoñosas putrefacciones, de los jugos fermentados de la enfermedad; rielan en ellas el amarillo de la bilis, el verde de la fiebre, el azul de la congelación y el rojo de la tisis, y las sustancias que las ligan parecen ser un penetrante yodoformo, el ácido fénico y la asafétida. Las aplica como un unguento y las deja convertir en ampollas de sarna, en cicatrices. Pinta los semblantes de personas que se marchitan en el aire rancio de las oficinas, que codician el dinero, que se mecen a la espera de la felicidad y que se divierten groseramente. Pinta su piel sarnosa, su carne supurante y cocida por el calor interno, ablandada por la disipación y acosada por la enfermedad. Posiblemente, la torpe representación de la repugnante impureza de unos cuerpos enfermos, esponjosos y porosos, correosos y fofos, manchados y moteados, no es sino la expresión desesperada de un alma en atormentada desintegración que contempla el mundo a través de unos ojos petrificados. La depravación es el atractivo de estas pinturas. Tienen cierta importancia como manifestaciones de una época decadente; juzgadas artísticamente, son masacres».

Cualquiera que fuese la opinión de los contemporáneos acerca de estos cuadros, para las generaciones posteriores es, precisamente, su significado como «manifestaciones de una época decadente» lo que les confiere su fuerza. La tensión psicológica, las intimaciones de trastornos mentales y físicos, la sensación de alienación y crisis, todo ello conjurado por extraños colores, una labor exagerada de pincel y un gesto retórico, crean en los retratos de Kokoschka, pertenecientes a este período, un carácter que, con el beneficio de la visión retrospectiva, caracteriza una época en la que el fin del mundo parecía ser inminente, no sin cierta justificación.

Varios de los modelos de Kokoschka se mostraron, ante sus retratos, más impasibles que ofendidos. Uno de ellos, Peter Scher, recordó por escrito años más tarde que, al ver por primera vez lo que había hecho el artista, pensó que el retrato le daba el aspecto de un presidiario: «Y allí, una vez más, “el ojo de Dios” se reveló, pues él no sabía que años antes... yo había pasado veinte meses en la cárcel tejiendo esteras de paja».

«El ojo de Dios», la capacidad sobrenatural para ver en el futuro o directamente a través de la máscara en el alma de otra persona, fue citado a menudo como explicación de la misteriosa precisión psicológica de los retratos de Kokoschka. Algunos de sus modelos sintieron que, cada año que pasaba, habían llegado a parecerse más a sus retratos. Uno de ellos, una mujer, se trasladó a un pueblo con una iglesia cuyo campanario era casi idéntico al que Kokoschka había pintado como fondo de su retrato años antes. Tal vez Kokoschka, que aseguraba poseer el don de la clarividencia, tuviera algún poder más allá del alcance de los mortales. Lo que sí es cierto es que poseía una sensibilidad nada común para conocer el talante de los demás y la habilidad de sospechar biogra-

fías completas en las líneas de un rostro y el perfil de unos hombros.

Intuición, percepción y trascendencia eran los hitos de una generación de pintores y escritores para los que la finalidad del arte consistía en poner de manifiesto una nueva realidad, transfigurada, superior. Así era el expresionismo. Sus principios esenciales fueron memorablemente formulados por el escritor Kasimir Edschmid (1890-1966), miembro de la misma generación que Kokoschka:

«Nadie tiene la menor duda de que la realidad superficial que percibimos no puede ser la verdad.

»La realidad ha de ser creada por nosotros. Hay que arrancar al objeto su verdadero significado. No debemos darnos por satisfechos con los hechos aceptados, supuestos y registrados; la imagen del mundo ha de ser reflejada con sinceridad, sin falsificación. Pero esta imagen sólo está en nosotros mismos.

»Así, todo el mundo del artista expresionista se convierte en visionario. Él no mira, ve. Él no representa, experimenta. Él no copia, forma. Él no toma, busca. Ahora, ya no hay una serie de realidades: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos y hambre. Ahora sólo hay la visión de todo ello.

»La realidad sólo tiene significado cuando la mano del artista se adentra en ella para agarrar lo que hay detrás».

A diferencia del científico, el pintor no tenía a su disposición el microscopio ni la cámara de rayos X para ayudarse en su búsqueda de un nivel de realidad más allá de la percepción común. Sin embargo, tenía sus sentimientos y su intuición, y llegó a creer que el camino hacia la verdad superior comenzaba, como sugería Edschmid, dentro de uno mismo, con su respuesta subjetiva a la experiencia. No era la topografía de un paisaje en particular lo que ahora él deseaba pintar, sino más bien las reacciones provocadas en él por la visión del paisaje. Las exageraciones resultantes en color y forma son el registro sismográfico de intensos acontecimientos emocionales.

Puesto que se trata de una manifestación acerca del propio artista, toda obra lograda del arte expresionista es, por consiguiente, una especie de autorretrato. No es sorprendente que el autorretrato fuese uno de los temas preferidos de los expresionistas, y esto lo demostró su creador en una postura dramática, histriónica, expresiva de algún momento de viva emoción o de revelación visionaria. «El centro del mundo – anotó otro escritor expresionista, Theodor Däubler– se encuentra en cada yo.»

No se sabe con certeza cuándo y en qué lenguaje se acuñó el término «expresionista», pero su primera aplicación registrada en relación con el arte contemporáneo parece ser que tuvo lugar en 1911 y en Alemania. En la vigesimosegunda exposición de la Secesión de Berlín, se presentaron modernas obras francesas debidas a artistas como Braque, Derain, Dufy, Picasso y Vlaeminck. Fueron descritas como «expresionistas», probablemente por la simple razón de que, manifiestamente, no eran impresionistas. La palabra fue rápidamente adoptada por los periodistas y



Theodor Däubler

Theodor Däubler

LUDWIG MEIDNER
Poeta Theodor Däubler, c. 1910

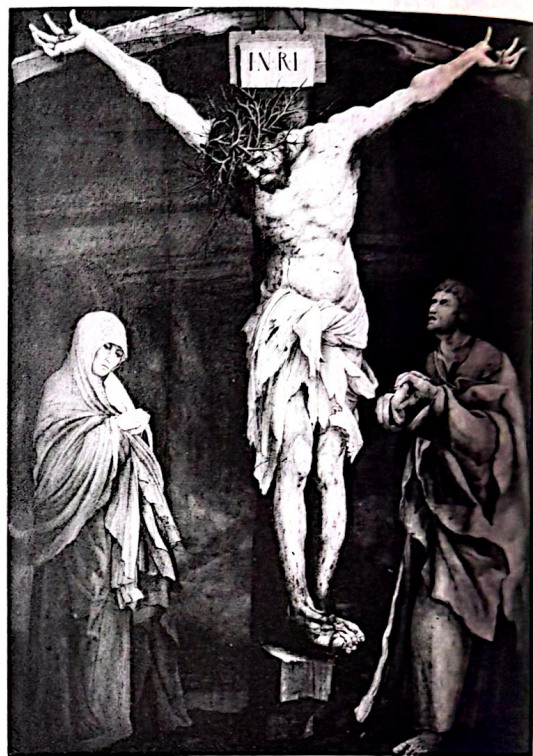
consiguió una difusión general como sinónimo de todo el arte moderno, francés, alemán u otros. Poco después fue empleada también en poesía, teatro y música, y más tarde en arquitectura y cinematografía.

Inicialmente, por tanto, el significado de «expresionismo» fue muy impreciso. Su vaguedad fue explotada por críticos poco brillantes que lo utilizaron como etiqueta para ocultar los huecos en sus propios conocimientos, y por un marchante como mínimo, el berlinés Herwarth Walden, que comprendió que era más fácil vender el nuevo arte si se envolvía con un eslogan, y por tanto describió como expresionista todo lo que había en sus obras. Cuando se le exigió una definición, Walden contestó, sin excesiva convicción, que el expresionismo era una forma de vida («Expressionismus, das ist eine Weltanschauung!»).

Durante algún tiempo, la implicación negativa de la palabra «expresionismo» (como descripción de todo lo que era moderno pero no impresionista) fue más clara que todo sentido positivo de un arte preocupado por la *expresión* de sentimientos o ideas. Gradualmente, sin embargo, la noción de expresión llegó a predominar, al igual que la creencia de que el arte expresivo de las emociones era la contribución peculiarmente alemana, no sólo al arte moderno, sino también a la historia del arte en general. Así Grünewald y Altdorfer fueron expresionistas, al igual que lo fueron artistas contemporáneos como Ernst Ludwig Kirchner y Emil Nolde, que, como se dijo, habían resucitado una tradición auténticamente alemana al dar a sus obras un sello profundamente espiritual y urgentemente expresivo. En 1914, la mayoría de los escritores alemanes estaban utilizando en este sentido la palabra *Expressionismus*.

Esta variación en el significado no fue totalmente feliz, puesto que incluso los artistas contemporáneos a cuya obra se aplicaba entonces el término distaban de ser un grupo homogéneo. Con una amplia distribución geográfica, muy pocos de ellos se sintieron satisfechos con la etiqueta que se les aplicaba. No obstante, todos se hubieran reconocido a sí mismos en la definición de Edschmid. Todos estaban convencidos de que sólo la apasionada intensidad podía abrir la puerta entre la realidad común y la verdad superior. Todos creían que el color, realzado de modo poco natural o con sus efectos dramatizados de otras maneras, era el medio mejor para reflejar esta intensidad, y que, junto con unas formas exageradas y una aplicación suelta pero enérgica, había de permitirles revelar algo acerca de sus propias vidas internas, espirituales.

A pesar de numerosas convicciones compartidas, sería mejor no hablar de un solo expresionismo, sino de varios expresionismos íntimamente relacionados. Uno de estos expresionismos es el de tipo visionario, ejemplificado por los primeros retratos de Kokoschka y en parte definido antes por Edschmid. Fue también el tema de un fragmento en un ensayo notable, *La confesión de un expresionista*, escrito por el poeta Gottfried Benn en 1933, cuando todavía se sentía persuadido por las ideas del Partido Nacionalsocialista. Sus observaciones acerca del expresionismo visionario no son menos válidas por ello.



MATTHIAS GRÜNEWALD
Cristo en la cruz entre la Virgen y San Juan

«Dije que en Europa, entre 1910 y 1925, apenas había otro estilo excepto un estilo antinaturalista; tampoco había realidad, como máximo tan sólo fragmentos de realidad. "Realidad" era un concepto capitalista, el de "Realidad", que significaba bienes inmuebles, productos industriales, hipotecas, todo aquello a lo que pudieran dar un precio los comerciantes y los intermediarios. "Realidad" era darwinismo, carreras internacionales de obstáculos y todo lo que estuviera reservado a las clases privilegiadas. "Realidad" era guerra, hambre, humillaciones históricas, ilegalidad y poder al desnudo. El espíritu no tenía realidad. Éste se volvía hacia su propia realidad interior, su propia existencia... El método utilizado para experimentar esto, para poseer esto, consistía en intensificar el poder creativo del espíritu, como algo procedente de la India; era un éxtasis, una manera particular de intoxicación espiritual.»

Las afinidades entre antinaturalismo e intoxicación espiritual fueron percibidas por varios comentaristas contemporáneos, con cuya ayuda podemos distinguir otra clase de expresionismo. En un ensayo, publicado por primera vez en 1918, sobre «La conciencia religiosa del expresionismo», Eckart von Sydow sostuvo:

«La revolución espiritual en la Europa central que recibe el nombre de "expresionismo" parece también querer revivir, una vez más, tendencias religiosas. Desde luego, esto representa una sorpresa extraordinaria, ya que ¿acaso no prestó Nietzsche su mayor servicio al destruir a Dios? Y ahora... unas inclinaciones religiosas "atávicas" empiezan a mostrarse de una manera inequívoca. Así, Franz Marc ha descrito el problema de su generación como la "construcción mística hacia el interior" y, de acuerdo con ello, ha declarado que el objetivo de los actuales modernos... "la creación de símbolos de su tiempo que pertenecen a los altares de la próxima religión espiritual y detrás de los cuales desaparece el artista". Kandinsky habla incluso del "lenguaje divino" que necesita la humanidad para que un hombre se dirija a otro.»

Los pintores Franz Marc y Wassily Kandinsky estaban, desde luego, profundamente sumidos en creencias religiosas del tipo más esotérico. Aunque aparentemente miembro devoto de la comunión ortodoxa rusa, Kandinsky también se sentía atraído hacia Rudolf Steiner y la antroposofía. Su primer libro importante, con el significativo título de *Sobre lo espiritual en el arte (Über das Geistige in der Kunst)*, incluye ideas milenaristas, y algunas de sus primeras pinturas abstractas se basaron en temas tan apocalípticos como el Diluvio y el Juicio Final.

Más sencillas tal vez, pero no menos fervientes, fueron las creencias religiosas de Emil Nolde, que, aunque nominalmente cristianas, no se distinguen en ciertos puntos del panteísmo. En 1909 empezó a dedicar gran parte de sus energías a temas religiosos, y en un párrafo de su autobiografía revela las estrechas afinidades existentes en el expresionismo entre el éxtasis creativo y la fe:

«Suplicando en momentos difíciles, alzando mis brazos en una súplica desesperada de ayuda llena de intensos anhelos, o con las manos exten-

didadas y sosteniendo una santa dicha... así se hicieron mis cuadros *Leyenda de Santa María Egipcíaca* y *Noche Santa*. Y en estas dos mujeres, llenas de divinidad, experimenté mi ser más interno.»

El objeto de los anhelos milenaristas de Kandinsky era la Edad de Oro (la revolución espiritual, según la acertada frase de Sydow), cuya llegada inminente la anticipaba el nuevo lenguaje artístico que él estaba creando. Las descripciones de Kandinsky sobre su Edad de Oro son muy vagas, pero revelan una insatisfacción profunda ante el orden social existente y ante la predominante interpretación materialista de la realidad.

Una insatisfacción de similar profundidad pero articulada con mayor precisión, constituye la raíz de otro tipo de expresionismo, la creación de artistas y escritores convencidos de que el nuevo arte hacía algo más que reflejar un deseo de una nueva sociedad, ya que en realidad ayudaba a crearla. El foco principal, aunque no el único ni mucho menos, para estas opiniones era el semanario *Die Aktion*, que dio su nombre a este tipo de



EMIL NOLDE
Los tres Reyes Magos, 1913



MAX PECHSTEIN
Viñeta para folleto de propaganda, 1919

expresionismo: el activismo. Uno de los activistas, Ludwig Rubiner, afirmó, en su epílogo para una antología de versos políticos, que «el proletario libera al mundo del pasado económico del capitalismo; el poeta lo libera del pasado emocional del capitalismo». Fue también Rubiner quien distinguiendo con claridad entre el activismo y aquellas clases de expresionismo principalmente manifestadas en la innovación formal, describió «Nuestro grito en pro del futuro en todos los países» como «la exigencia de *L'homme pour l'homme*, en vez del anterior *l'art pour l'art*».

Estas «esperanzas», «exigencias» y «gritos» (palabras todas ellas primordiales en el vocabulario expresionista, y todas ellas declamadas, como aquí, al estilo estridente del expresionismo) se oyeron con mayor claridad durante la Primera Guerra Mundial y el subsiguiente período revolucionario, en el que se impuso el expresionismo socialmente radical. Los pintores Max Pechstein y Ludwig Meidner fueron miembros influyentes de dos organizaciones: el *Novembergruppe* (Grupo de Noviembre) y el *Arbeitsrat für Kunst* (Soviet de trabajadores del arte), fundados para coordinar las actividades de artistas e intelectuales izquierdistas, mientras que Conrad Felixmüller trataba de lograr la pertenencia obligatoria al Partido Comunista para todos los asociados con el «Grupo Sección 1919» expresionista, que él fundó en Dresde.

En 1919, Kurt Hiller escribió que «El Activista es enemigo a la vez del pasivismo y del *passatismo*. De la historia sólo aprende una cosa: que fue creada por individuos que no se preocupaban por la historia. El activista es un futurista». El término *passatismo* fue acuñado en realidad por F.T. Marinetti, el fundador del movimiento futurista italiano, para describir el arte y la cultura del pasado, todo lo cual había de ser destruido si los artistas querían hacer justicia a su propia era maquinista. También el futurismo tenía su dimensión política, ya que en 1916 los futuristas, entregados a la violencia verbal y física, así como a una estruendosa campaña en favor de la intervención de Italia en la Primera Guerra Mundial, a menudo representaron el papel de unos protofascistas. En 1912, esto no hubiera resultado nada claro para aquellos alemanes que se sintieron intoxicados por la pintura futurista cuando ésta fue exhibida por primera vez en Berlín, en la galería Sturm, y por los textos futuristas cuando los oyeron declamar por Marinetti en la misma época.

El futurismo dejó su marca en la literatura expresionista (en especial, la poesía jaculatoria de August Stramm – toda ella sustantivos y verbos – y la primera prosa de Alfred Döblin) y también en la pintura. Las composiciones angulares y dinámicas, así como la temática de las pinturas berlinenses de Kirchner, que abarcan toda una gama de experiencia urbana, están obviamente relacionadas con el futurismo, y el artista cuya obra comparte más estos temas con la de pintores como Umberto Boccioni y Carlo Carrà es Ludwig Meidner, cuyos escritos, así como su pintura, ilustran la vida urbana. Pero el expresionista, ya fuese o no activista, nunca fue por completo un futurista. Lejos de querer eliminar el pasado, reverenciaba ciertos momentos de éste – entre ellos la Edad Media – y se





UMBERTO BOCCIONI
La calle entra en la casa, 1911

sentía fascinado por todo lo que fuera «primitivo». Así mismo, en muchos aspectos el expresionista volvía su mirada hacia el romanticismo, con su culto a la originalidad y su fascinación ante lo grotesco, lo inconsciente y lo maligno. Estaba enamorado de la gran ciudad —un tema futurista—, pero también la veía como una trampa. Así, las plazas públicas en los paisajes urbanos de Kirchner están pobladas exclusivamente por prostitutas y sus clientes, y en la obra de Meidner la ciudad es el foco de desastres apocalípticos.

La importancia para todos los expresionistas de fuertes sentimientos comunicados con intensidad, y su búsqueda de la autenticidad en todo lo que hacían les movió a una apreciación de diversas clases del arte primitivo o primitivista, arte al que juzgaban incorrupto de acuerdo con unas pautas extraordinariamente refinadas y cultivadas, y sobre todo educadas, de cuño europeo. Kirchner y los demás artistas de Dresde que en 1905 fundaron el grupo *Die Brücke* (El Puente) se sintieron inspirados por el ejemplo de Gauguin, estudiaron el arte y los artefactos de Oceanía en el museo etnográfico local, realizaron tallas en madera para emularlos, y decoraron sus estudios con la intención de insinuar el ambiente de un estilo de vida primitivo. Emil Nolde, por poco tiempo miembro de *Die Brücke*, incluso participó en una expedición etnográfica en 1913-1914 que

le llevó a través de China y de lo que es hoy Indonesia hasta Nueva Guinea, y regresó pintando y estudiando mientras viajaba. Max Pechstein, otro miembro de *Die Brücke*, fue también a los Mares del Sur y vivió durante casi un año en las islas Palaos. La vida comunitaria del grupo *Die Brücke*, sus condiciones de trabajo apiñadas y casi incestuosas y su intento de disolver el individualismo en una identidad de grupo reflejaban el deseo de una «comunidad» y de una «hermandad» primitivas en un microorganismo de sociedad ideal.

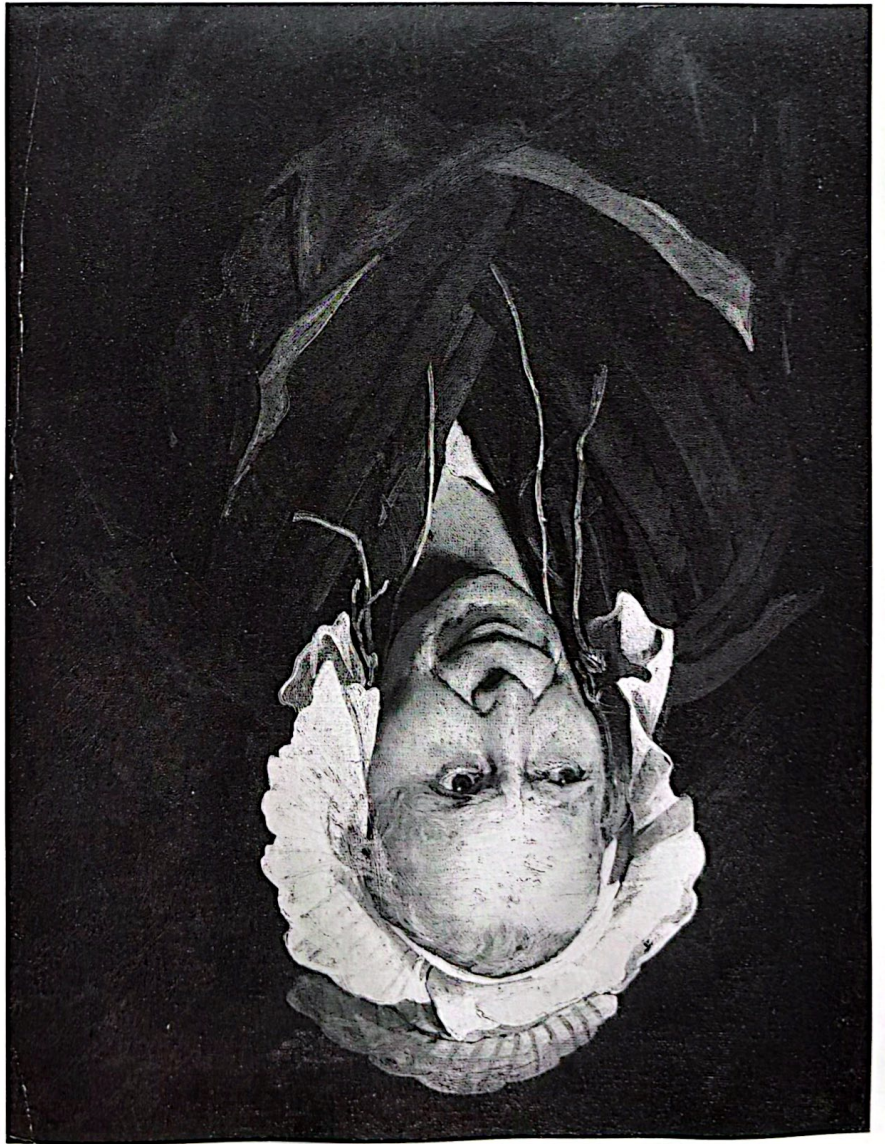
Kandinsky, un ruso establecido en el sur de Alemania, se interesó por un primitivismo de otra clase: el arte popular, en especial la pintura sobre vidrio extensamente practicada en la región alemana de Baviera y utilizada mayormente para la elaboración de pinturas votivas relacionadas con los calvarios situados al borde de los caminos. También el arte infantil fue admirado por los expresionistas, algunos de los cuales se sintieron igualmente fascinados por los dibujos de los dementes que, según ellos creían, expresaban la vida interior con una fuerza y una inmediatez de las que el artista adiestrado, sofisticado, se mostraba trágicamente incapaz. La razón principal de la admiración que a Kandinsky le inspiraban las pinturas de Arnold Schönberg era que las poderosas emociones del compositor parecían aflorar con mayor intensidad a través de una técnica poco refinada y más bien torpe, en comparación con lo que hubieran



WASSILY KANDINSKY
San Jorge I, 1911

Después de Géricault el retrato cambió en otros aspectos. La invención de la fotografía transformó (y hasta cierto punto eliminó) su mercado por este para definir su identidad.

El pintor retratista dejó de ser servidor del modelo, empleado al público. Géricault desplazó la importancia dedicada a la persona para trasladarla a su categoría social o de sus logros, sino debido a sus peculiaridades, anormalidad. Al optar por pintar a personas interesantes, no a causa de personas sin ninguna distinción y cuyo único interés lo aporta su propia anuncio el comienzo de una nueva aproximación al arte. Se trata de fondos. Los retratos de Géricault sobre el tema de los enfermos mentales En el siglo XIX, el retrato había pasado por una serie de cambios pro-representado de haber sido Schönberg un artista técnicamente experto.



THEODORE GÉRICAUT
La loca, 1821-1824

tradicional. Sin embargo, en manos de los artistas académicos, conservó su antiquísima función como aserción de la existencia, identidad y posición social del sujeto, pero los impresionistas y sus seguidores encontraron para él nuevos usos artísticos. Los retratos de Manet son, con frecuencia, una excusa para una descripción minuciosa de la indumentaria. Su retrato de Zola es tan impreciso en su tratamiento del rostro y está tan ligado a los detalles que rodean la figura – todos ellos más relevantes para los intereses del pintor que para los del escritor – que incluso se ha sugerido que Manet no retrató a Zola sino a sí mismo. El famoso retrato de su madre, por Whistler, se titula en realidad *Arrangement in Grey and Black N.º 1* (*Composición en gris y negro N.º 1*), con lo que se destaca que el verdadero tema del cuadro es más bien un estudio de contrastes tonales que una semejanza con una persona determinada.

Aunque los impresionistas produjeron numerosas imágenes de personas tanto solas como en grupo, pocas de ellas pueden ser consideradas como retratos en un sentido significativo. La gente que pinta Monet no es ni más ni menos importante que los árboles, las nubes o cualquier otra parte del entorno que habitan. Incluso un Renoir ejecutado largo tiempo después del período impresionista, y que pretendía aparecer como una semejanza formal, se muestra parco en la información que aporta acerca

Abajo, izquierda:
EDOUARD MANET
Émile Zola, 1867-1868

Abajo, derecha:
JAMES ABBOTT McNEILL WHISTLER
Composición en gris y negro n.º 1
Retrato de la madre del artista, 1872





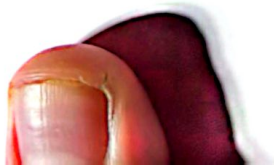
de la personalidad y los intereses del modelo. Podemos interpretar que Ambroise Vollard era un *connoisseur* a partir de la pequeña escultura de Maillol que sostiene; podemos ver también que llevaba barba y estaba bastante calvo, pero esto es todo. A juzgar por todo lo que nos dice acerca del hombre que era el marchante de Renoir y que dominaba el mercado artístico de París a fines de siglo, bien podría tratarse de un bodegón.

Esta observación resulta todavía más apropiada para otro retrato del mismo personaje, ejecutado por otro artista en los catálogos de Vollard, Paul Cézanne, que pintó al marchante en 1899. El resultado facilita menos información incluso acerca de la personalidad de Vollard, que el Renoir. Aquí, como en la mayoría de sus retratos, Cézanne se muestra más preocupado por encontrar la posición exacta de la rodilla, por relacionar la forma de la cabeza respecto a los hombros, y por otros problemas puramente pictóricos y formales, que por sugerir el aspecto de las facciones del hombre al que está describiendo, y mucho menos por revelar cómo ve el artista el carácter y la personalidad de su modelo.

Los precursores directos del retrato expresionista pertenecían a la generación que siguió a los impresionistas: Gauguin y Van Gogh, Munch y Ensor. Las ideas del simbolismo flotaban en el aire, con su énfasis

Arriba, izquierda:
AUGUSTE RENOIR
Ambroise Vollard, 1908

Arriba, derecha:
PAUL CÉZANNE
Ambroise Vollard, 1899



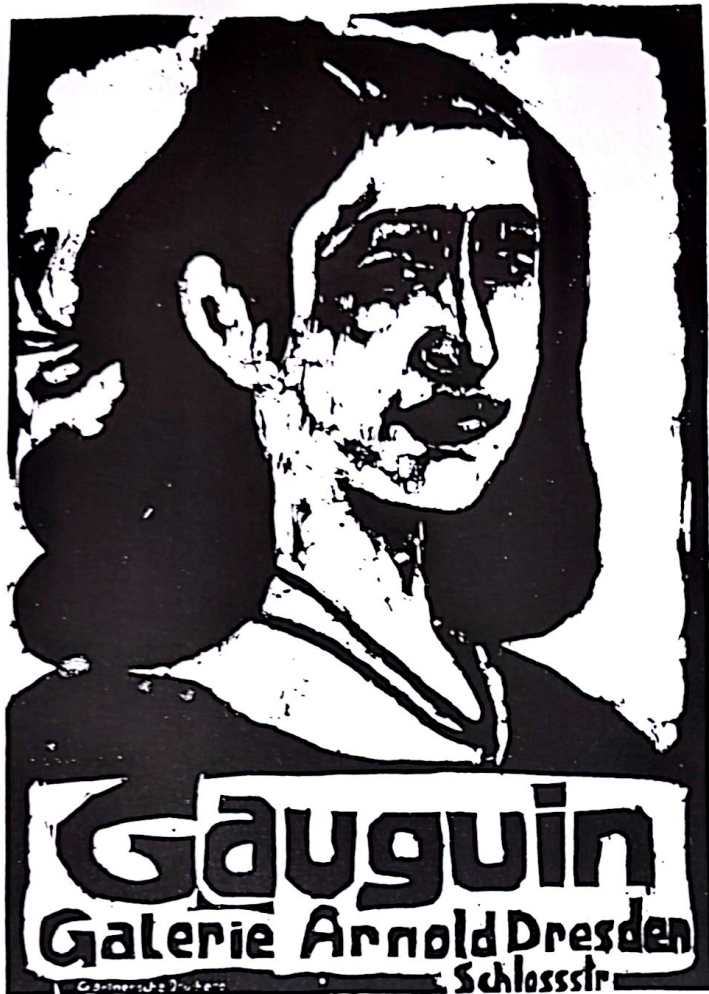
sobrenatural en lo incomunicable y lo inescrutable, pero Van Gogh hizo hincapié en la intensidad directa y expresiva al escribir en 1890:

«Lo que más me excita en mi profesión, muchísimo más que cualquier otra cosa, es el retrato, el retrato moderno. Procuro hacerlo a través del color... Ya lo ves, me *gustaría*... pintar retratos que dentro de cien años les parezcan a la gente de aquella época como unas apariciones. Por lo tanto, no pretendo conseguir tal cosa a través de una semblanza fotográfica, sino mediante nuestros aspectos apasionados, utilizando nuestra ciencia y nuestro gusto moderno por el color como un medio de expresión y de exaltación del carácter.»

En su retrato de su amigo, el doctor Gachet, del que existen dos versiones, el modelo parece padecer una depresión incapacitante («tan enfermo y trastornado como tú o yo», le dijo Vincent a su hermano), apariencia creada en su mayor parte, aunque ni mucho menos por completo,



VINCENT VAN GOGH
El doctor Paul Gachet, 1890



Izquierda:
ERNST LUDWIG KIRCHNER
Cartel para la exposición de Gauguin en Dresde, 1910

Abajo:
ERNST LUDWIG KIRCHNER
Viñeta titular para la exposición *Die Brücke*
en Hannover, 1912

Página siguiente:
PAUL GAUGUIN
Autorretrato, 1889



mediante el color –una combinación de amarillo de Nápoles, ocre agua del Nilo y ocre amarillo en la cara, azul ultramar marino y azul cerúleo en el cuerpo y en el fondo, y verde cromo y verde escarlata en el mantel de la mesa. Casi tan importante para traducir el talante, sin embargo, es el inquieto manejo del pincel y la acusada inclinación del cuerpo hacia la izquierda, que crea un desequilibrio expresivo no tanto del desequilibrio espiritual que Van Gogh apreciaba en su modelo como del propio y precario estado mental del artista. Es un retrato de Gachet, pero es también, lo que resulta más importante, un retrato del propio pintor.

Gauguin, el amigo de Van Gogh, sirvió de modelo a los expresionistas por diversas razones. Él había descubierto las cualidades del arte primitivo. Era un bohemio declarado, enemigo de toda convención. Los gruesos contornos y las generosas zonas con un solo y brillante color, que son los rasgos predominantes del estilo decorativo que él llamó sintetismo, reaparecen en formas diversamente modificadas en la obra de varios artistas





JAMES ENSOR
Intriga, 1890

alemanes. Así mismo, la revitalización, gracias a Gauguin, del arte ya moribundo del grabado en madera tuvo una enorme influencia, especialmente en los miembros de *Die Brücke*, que produjeron parte de sus mejores obras sobre este medio gráfico y revelador.

Ensor, el excéntrico recluso de Ostende, debió su lugar en el panteón expresionista a su capacidad para sugerir lo sobrenatural y lo siniestro en medio de lo mundano, así como a la inquietante perversidad de su imaginación. Sus pinturas con personas ocultas por máscaras carnalescas, o con calaveras en vez de caras, son unas veces atemorizadoras y otras divertidas. Para Ensor, al igual que para Van Gogh y Gauguin, el color era el medio expresivo más importante.

Edvard Munch, cuya reputación fue inicialmente mucho mayor en Alemania que en su Noruega natal, fue casi tan importante para los expresionistas como Van Gogh, por sus pinturas y a la vez por sus grabados. Las primeras obras de Kirchner delatan la magnitud de su deuda con el escandinavo, que fue también uno de los poquísimos artistas modernos a los que Kokoschka expresó públicamente su admiración. La

influencia de los grabados de Munch puede advertirse con gran claridad en los grabados sobre madera y las litografías de Emil Nolde. El arte de Munch es algo más que un espejo de su inquieta vida interior; es también la prueba de sus intentos para llegar a una avenencia con ella. Cualquiera que sea el tema patente de una pintura de Munch –un retrato, un paisaje o una composición de figura– el verdadero tema suele ser el interior: la melancolía, la sensación de soledad y la alienación evocada por la contemplación de la persona o la escena. «La naturaleza –escribió Munch poco antes de su crisis nerviosa en 1908– no es tan sólo lo visible para el ojo, sino que también muestra las imágenes interiores del alma, las imágenes situadas detrás de los ojos.»

Ésta es una declaración que hubiera podido hacer Van Gogh o cual-



EDVARD MUNCH
Autorretrato con cigarrillo, 1895

quiera de los expresionistas alemanes. Sin embargo, Munch difería de Van Gogh en los métodos que empleó para pintar «las imágenes interiores del alma», como muestra un autorretrato de 1895. Hay en él una evocación del humor y de la tensión mental tan auténtica como en el retrato de Cachet de Van Gogh, pero el color desempeña un papel mucho menos importante que el extremo contraste de tonos. La textura de la pintura es débil y escasa, en tanto que en el Van Gogh es rica y cremosa. Las distorsiones formales son también mínimas en el autorretrato. Gran parte del efecto dramático se crea mediante la extraordinaria colocación de la fuente luminosa que, según se dice, pretendía sugerir un fuego infernal, un truco literario muy usual en la obra de Munch y un rasgo que delata los vínculos entre el expresionismo y el simbolismo. La imagen parece tan insustancial que no sugiere una carne sólida, sino una manifestación fantasmagórica conjurada a partir del humo del cigarrillo.

Para todos estos artistas, el retrato tenía un significado especial. Ninguno de ellos era un retratista en el sentido tradicional, adiestrado para captar una semejanza y ganándose la vida gracias a los encargos. Cada uno de ellos quería pintar a alguien tan sólo porque se sentía inclinado a hacerlo, porque se sentía fascinado por una personalidad particular y creía poder entenderla mejor si trataba de fijarla sobre la tela. Todos estos artistas también se pintaron y dibujaron a sí mismos repetidamente, no sólo por ser ellos sus modelos más baratos y más disponibles, sino también porque querían descubrir algo más acerca de su propia identidad.

Fue en Alemania y en Austria donde el nuevo tipo de retrato, introducido por Cézanne y modificado por Van Gogh y Munch en el siglo XIX, se introdujo en el siglo XX. En ningún otro lugar de Europa el retrato era tratado con tanta seriedad como en los países de habla germana, o por tantos artistas de primera línea. ¿Por qué fue precisamente allí donde floreció el nuevo estilo de retrato? ¿Es una coincidencia que Viena, la ciudad en la que Sigmund Freud redefinió la naturaleza de la psique humana y Arthur Schnitzler introdujo el monólogo interior en la literatura, produjera también los retratos de Richard Gerstl y Oskar Kokoschka, que apuntan hacia una nueva comprensión de la personalidad y del carácter? ¿Es también casualidad que el retrato se convirtiera en una fuerza vital en Alemania, un país cuyas estructuras sociales eran paternalistas y autoritarias, y por consiguiente hostiles al individualismo?

Kokoschka no consiguió sus principales éxitos en su Austria natal, sino en Alemania, donde existía un público más amplio y menos concentrado geográficamente para el arte experimental y difícil. En 1910, cuando Kokoschka visitó Alemania por primera vez, había también allí, mucho más que en Austria, artistas que trabajaban siguiendo caminos no convencionales. No todos estos alemanes modernistas se concentraban en una ciudad, y no todos ellos trabajaban según métodos obviamente similares. Ninguno de ellos se dedicaba exclusivamente al retrato ni a cualquier otro tema. Sin embargo, Kokoschka vio lo suficiente de la obra de estos alemanes para comprender perfectamente que él tenía algo en común con ellos.

Sin embargo, en Alemania y en Austria, la mayoría de aquellos artistas son retratos en un sentido significativo.

Estas pinturas son totalmente expresionistas en intención, pero no frances, y después como la base de una larga serie de graves abstracciones con colores brillantes y un pincel dinámico inspirados en el fauvismo tanta atención al rostro humano como al paisaje, tratándolo inicialmente Alexei Jawlensky (como Kandinsky, un ruso) fue el único que prestó pocos y sólo al principio de su carrera. Entre los modernistas de Munich, Kandinsky no realizó ninguno digno de mención, y Marc ejecutó muy ya al umbral de la madurez artística se sentían interesados por el retrato. No todos los alemanes, ni mucho menos, que en 1910 habían llegado animales para producir imágenes abstractas.

Marc no daría el paso lógico, pero audaz, de abandonar los temas descriptivos derivan del orfismo de Delaunay. Hasta el último año de su vida una serie de pinturas de animales cuyas formas angulares y colores no dad auténtica más allá de la escoria de la materia sólida. El resultado fue los animales, criaturas cuya total inocencia les permitía percibir la realidad, trataba de pintar el mundo tal como él imaginaba que debían de verlo, el lenguaje artístico del futuro, el único vehículo apropiado para la expresión de los sentimientos más profundos, Franz Marc, su más íntimo amigo, mientras que Kandinsky creía que la abstracción era mentalidad internacional y eran amantes de las teorías, cuanto más esotéricas tanto mejor. Los artistas de Munich que en 1911 presentaron su obra en una exposición románticamente titulada *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) tenían una «objetiva».

Los artistas de Munich que en 1911 presentaron su obra en una exposición tan sólo con colores y formas, cosa que él describía como su manera «no to de expulsar de su obra todo tema-materia identificable a fin de trabajar de manera aventurera y a la vez individual. Kandinsky estaba a pun- experimentos de Robert Delaunay sobre el color y por su cuenta trabaja- respecto a la estructura de la pintura. En 1910 estaban al corriente de los y Signac, más bien por el uso del color primario que por su trío enfoque fluencias extranjeras, sobre todo el neopresionismo francés de Seurat había vivido en Alemania desde 1896), todavía estaban asimilando in- En 1905, los modernistas de Munich, encabezados por Kandinsky (que según un estilo totalmente expresionista.

impresionismo de los últimos tiempos. Hasta 1909, Nolde no trabajaría tes y los íntimos temas domésticos que delataban su deuda con el preminente brillantez de su paleta, todavía empleaba los gruesos empas- pues sería admirado por los jóvenes pintores de *Die Brücke* por la sor- principales del expresionismo. En 1905, Emil Nolde, aunque poco des- colores y las formas distorsionadas que constituyen las características abandonar su perspectiva local e introducir los brillantes y llamativos modernistas de Alemania, necesitaron como mínimo dos años para cuando se fundó *Die Brücke* en Dresde, pero sus miembros, los primeros ningún signo de cambio fundamental en el arte alemán. Fue en 1905 De haber estado Kokoschka en Berlín cinco años antes, no habría visto

FRANZ MARC
El hado de los animales, 1913





ALEXEI JAWLENSKY
Muchacha con peonias, 1909

a los que en 1911 se les describía como expresionistas dedicaron al menos parte de sus energías al retrato. Para Kirchner, Heckel y los otros pintores de *Die Brücke*, el retrato no era sino uno más de toda una gama de temas. Y lo mismo era para Nolde. Aunque tanto Kokoschka como Meidner pintaron otros temas (los paisajes apocalípticos de Meidner se cuentan entre las obras más extraordinarias de todo el arte moderno), el retrato era su principal preocupación. Es en su obra donde el retrato expresionista puede verse en su forma temprana más característica, donde la percepción psicológica y la descripción del carácter se combinan para crear algo que es esencialmente nuevo en la historia del retrato.

Entre los retratos expresionistas, predominan los de pintores, escrito-

res, personajes del mundo artístico, músicos y actores. El período fue notable para la cohesión y riqueza de la vida cultural alemana. En Berlín y en Viena, especialmente, vínculos de amistad, cooperación y mutua inspiración unían a personas que eran creativas en todos los aspectos imaginables. Pintores como Kokoschka escribieron obras de teatro, y compositores como Schönberg pintaron. El retrato «oficial» como tal era incompatible con el nuevo estilo, y escritores, músicos, arquitectos y pintores eran los modelos naturales del pintor expresionista, y los retratos de éste un reflejo de su mundo social.

Se dice a menudo que el expresionismo no sobrevivió a la Primera Guerra Mundial. Algunos de sus principales talentos fueron víctimas de aquella matanza, pues si no murieron en ella (como murió Franz Marc)



ALEXEI JAWLENSKY
Acombro, 1919

quedaron profundamente afectados por lo que vieron, sintiendo que el poder de su visión había disminuido. Muchos pintores, entre ellos Meidner, Heckel y Schmidt-Rottluff, nunca consiguieron aproximarse en su obra de posguerra a lo que habían conseguido antes de 1914, y cabe afirmar también que poco de la pintura de Kokoschka de fines de los años veinte alcanza la calidad de lo que éste produjo en el breve período 1909-1915. El espíritu de lucha parecía haber abandonado el expresionismo, ahuyentado de él tal vez por la propia guerra, que, con sus excesos, debió de parecerles a muchos una especie de pesadilla expresionista.

A muchos artistas más jóvenes, sin embargo, el expresionismo en sí, con su acusada subjetividad y su culto a la personalidad, les parecía un símbolo de la enfermedad cultural que, según ellos creían, había causado la Primera Guerra Mundial. Lo que se necesitaba no era un arte que rehuera el mundo exterior y buscara refugio en el propio yo, sino un arte que afrontara problemas reales, es decir, un arte que no buscara la realidad en un plano metafísico, sino bajo sus narices, en las calles, en todos los aspectos de la vida, por mundano que fuera. Los dadaístas, cuyo nihilismo artístico era fruto de la experiencia de la guerra, preguntaban:

«¿Ha satisfecho el expresionismo nuestras expectativas acerca de un arte que escrute nuestras preocupaciones más vitales?

»¡NO! ¡NO! ¡NO!

»¿Han satisfecho los expresionistas nuestras expectativas acerca de un arte que marque la esencia de la vida en nuestra propia carne?

»¡NO! ¡NO! ¡NO!»

Al principio, sin embargo, los debates políticos de los años de la posguerra otorgaron al expresionismo una cierta renovación. Pechstein y Meidner fueron meramente los más conocidos entre docenas de artistas que creían que el expresionismo anterior a la guerra, con su énfasis en la fraternidad, la comunidad y el hombre nuevo, había allanado el camino para una nueva Alemania hecha posible por la derrota militar.

Cuando en 1920 un grupo de manifestantes políticos armados se reunieron ante el Zwinger, en Dresde (donde se guarda una de las más importantes colecciones mundiales de pinturas de los antiguos maestros), se disparó por error un fusil y la bala dañó una tela de Rubens. Kokoschka (que era entonces profesor) escribió una carta abierta a los habitantes de Dresde, pidiéndoles que se abstuvieran de tales acciones, puesto que el arte, a diferencia de las disputas políticas, es eterno. Esto provocó una reacción instantánea entre miembros de la joven generación, que vieron en Kokoschka el ejemplo vivo de un artista, en otro tiempo vanguardista, castrado por el éxito y por el *establishment*.

Los más bulliciosos de estos jóvenes artistas eran dos comunistas y dadaístas de Berlín, George Grosz y John Heartfield, que publicaron un planfleto que atacaba a Kokoschka, titulado *Der Kunstlump* (El artista granuja). En él se expresaba, con términos vibrantes, la opinión de que Kokoschka, como el expresionismo en general, era un ser irrelevante, parte de un pasado que, si no borrado, al menos debía ser olvidado.

Grosz, cuya obra había pasado por una fase expresionista durante la guerra, estuvo representado en una exposición montada en Mannheim en 1925 y denominada *Die Neue Sachlichkeit*, la Nueva Objetividad. Para muchos, incluido G. F. Hartlaub, su organizador, esta exposición señaló la muerte del expresionismo. De hecho, el subtítulo de la exposición era el de «La pintura alemana desde el expresionismo», y el objetivo declarado por su organizador era el de reunir «obras de aquellos artistas que durante los diez últimos años no hayan sido ni impresionistamente vagos ni expresionistamente abstractos, ni sensualmente superficiales ni constructivamente introvertidos. Quiero presentar a aquellos artistas que han permanecido –o que han vuelto a ser– declaradamente fieles a una realidad positiva, tangible».

Pudo ser ésta la intención de Hartlaub, pero basta con la mirada más superficial al contenido de la exposición para suscitar dudas con respecto a la validez de su título. Ciertamente que algunos de los que contribuyeron a ella trabajaban con un estilo que trataba con sobriedad y sin emoción hechos visuales, a menudo triviales, sacados de un mundo familiar, pero otros, a pesar de su atención respecto al detalle y a una técnica asiduamente cultivada, introducían claramente, en su obra, elementos subjetivos que delataban su deuda con un movimiento que, aunque muy cambiado, decididamente no había muerto.

Unos años antes de la exposición *Neue Sachlichkeit*, Grosz había escrito un ensayo sobre sus «nuevas» pinturas, en el que criticaba la «anarquía del expresionismo» y describía su intento de «ofrecer una imagen absolutamente realista del mundo», pero lo que él entendía como realidad era una visión del mundo tan subjetiva como cualquier expresionismo. Todavía dependía de trucos expresionistas para aportar la «visión» de hechos, como la distorsión, la caricatura y el color realzado.

Otro que suscribió la idea del *Neue Sachlichkeit*, en virtud de su participación en la exposición de 1925, fue Max Beckmann, que ya antes de la guerra había atacado al expresionismo en general y a las teorías metafísicas de Marc y Kandinsky en particular. Como consecuencia del trastorno mental que le causaron las experiencias sufridas durante la guerra, la actitud de Beckmann había cambiado, y también su estilo. Aunque decididamente no expresionista en la atención prestada al detalle y al acabado, la pintura de Beckmann de principios de los años veinte emplea distorsiones «góticas» y temas emotivos mucho más próximos al expresionismo que a su propia obra anterior. Aunque ataque al «misticismo falso, sentimental y desmayado» en el *Credo creativo* que publicó en 1920, Beckmann también subraya la importancia de la vida urbana, la realidad trascendental y el papel del arte en una nueva religión.

Otto Dix, que había sido miembro del grupo expresionista de Felixmüller en Dresde, en 1919, también expuso en la *Neue Sachlichkeit*. Aunque los rasgos formales en la obra temprana de Dix, altamente expresionistas, se convirtieron subsiguientemente en un estilo esmerado derivado de los antiguos maestros, sus retratos siguieron revelando personali-

dad y carácter a través del gesto exagerado, la caricatura y el color dramatizado de una manera que es totalmente expresionista.

El expresionismo ha tenido una curiosa historia. Más bien una aspiración inalcanzable que un estilo propiamente dicho, vivió en Alemania en los dos movimientos sucesores que con mayor vehemencia lo denunciaron como reliquia ya desgastada. Los seguidores del dadaísmo y de la *Neue Sachlichkeit* eran, en su gran mayoría, antiguos expresionistas. El dadá es impensable sin el anhelo expresionista de un barrido a fondo, sin su odio claustrofóbico contra el mundo burgués anterior a la guerra. Y en cuanto a la *Neue Sachlichkeit*, las obras de Grosz, Beckmann y Dix que aparecen en este libro revelan hasta qué punto puede desorientar a veces hablar de su «objetividad» o de su «realidad práctica». El expresionismo puede ser considerado hoy como la principal contribución alemana y austríaca al arte del siglo XX, y es también el responsable de la supervivencia del retrato en la pintura moderna.



ERNST LUDWIG KIRCHNER
Autorretrato, 1921

Láminas y comentarios

Paula Modersohn-Becker

Autorretrato con collar de ámbar, 1906

1 El Autorretrato

El 9 de abril de 1906, Paula Modersohn-Becker escribió a su marido, Otto, desde París: «Cuánto te he amado... *No puedo volver a tu lado ahora, no puedo hacerlo. Tampoco quiero encontrarme contigo en ningún otro lugar. Muchas cosas en mí eran tuyas, pero ahora esta parte de mí me ha abandonado. Tengo que esperar y ver si vuelve o si alguna otra cosa ocupa su lugar.*»

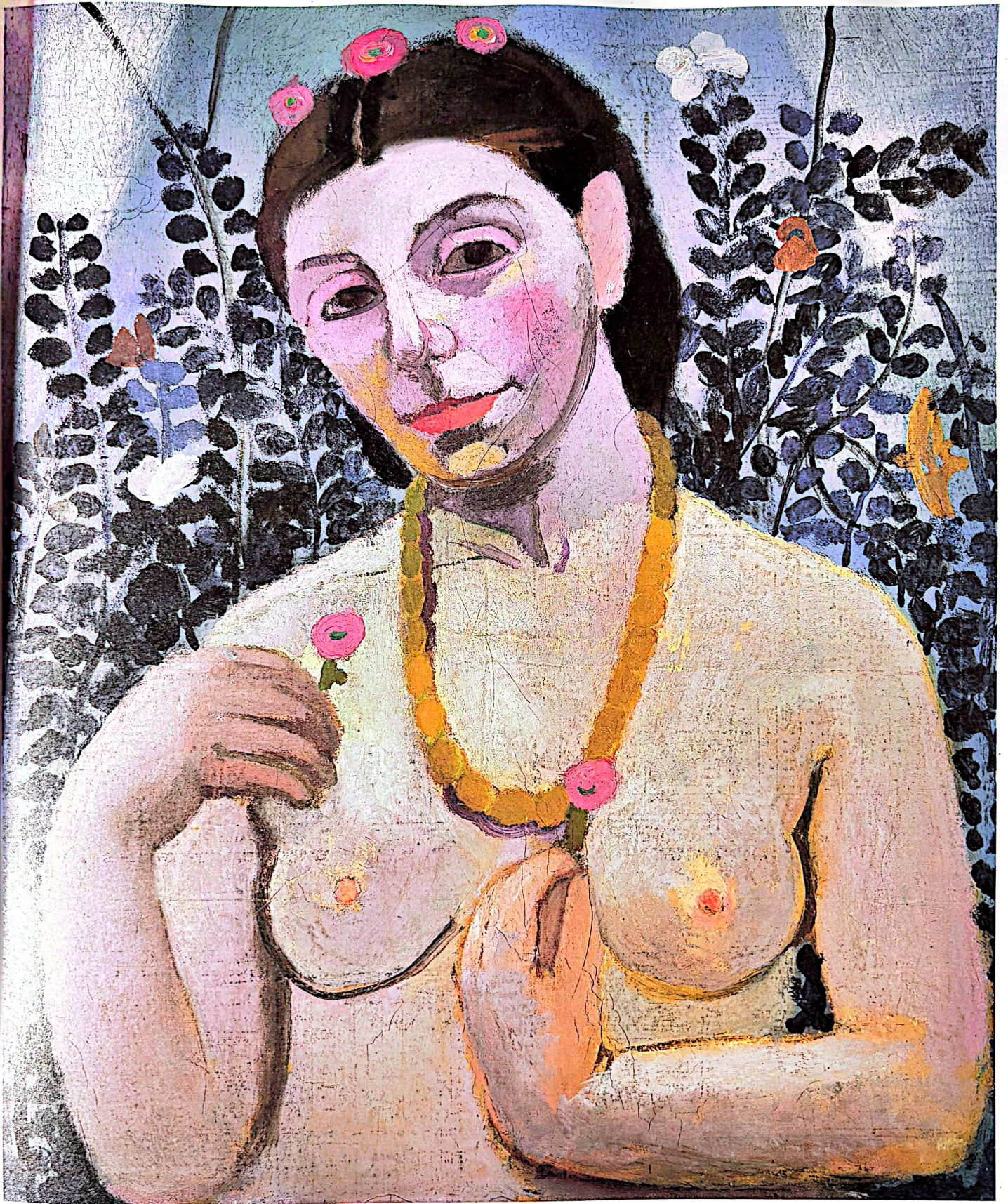
Esta carta desesperada es la de una mujer desgarrada entre el deseo de una autoexpresión artística y un agudo sentido de la responsabilidad respecto a su marido. Él era un pintor provinciano que vivía en una colonia de artistas en Alemania. Ella había descubierto París y el modernismo.

Paula Becker (1876-1907) había nacido en Dresde, estudiado primero en la escuela de arte para mujeres en Berlín y después, en privado, con Fritz Mackensen en Worpswede, un pueblo del norte de Alemania, donde en 1889 su profesor y otros tres habían fundado una colonia de artistas entregados a la búsqueda del naturalismo poético. Al continuar sus estudios en París, en 1900, Paula Becker descubrió la obra de Cézanne en la galería de Vollard, y la influencia de Cézanne y la de otros artistas franceses vivos empezó gradualmente a afectar a su estilo y su temática. Fue la primera pintora alemana que comprendió plenamente la importancia de la pintura francesa desde la década de 1880, y que implantó en su obra los brillantes colores, los cremosos empastes de pintura y el primitivismo abierto (lindante con la ingenuidad) de la obra de artistas tales como Gauguin y los nabis.

El arte avanzado poco significaba para el hombre con el que se casó en 1901, el pintor Otto Modersohn (1865-1943), miembro fundador de la colonia Worpswede, del que Paula fue la segunda esposa. Aunque difícil, su relación se vio protegida por un intenso afecto mutuo. Repetidas veces, ella quiso marcharse, sobre todo a París, no porque la sofocara la mayor reputación de su marido, sino porque deseaba abrirse su propio camino. Finalmente, regresó para dar una hija a Modersohn, pero Paula falleció antes de un mes después del parto.

Paula Modersohn-Becker ha sido descrita a menudo como una expresionista temprana. Con su comprensión del arte francés, se anticipó a los expresionistas y los influenció, pero carecía de la característica autoobsesión de éstos, no se sentía movida a dramatizar su propia imagen, y producía unas pinturas tranquilas y sosegadas, en vez de febriles e inquietas. En su autorretrato hay una digna confianza, una afirmación de su naturaleza como mujer, y una veracidad tan honesta que desarma a cualquiera.

En 1909, dos años después de su trágica muerte, su obra fue expuesta (junto con la de Émile Bernard, el que fue amigo de Gauguin) en la galería Arnold de Dresde y en la galería Paul Cassirer de Berlín. Para entonces, su notoriedad ya no ofrecía duda, no sólo para los artistas sino también para el público en general, para el que sigue siendo una de las figuras más populares de la pintura alemana del siglo xx.



Richard Gerstl

Autorretrato riendo, 1908

Esta imagen desconcertante fue una de las últimas pinturas de Gerstl. En su breve existencia, Gerstl (1883-1908) pintó paisajes y retratos que se anticipan en varios aspectos importantes a la obra de Schiele, de Kokoschka e incluso de Soutine, sobre todo en el uso de un color realzado, unos efectos dramáticos de luz y una especial libertad para transmitir emociones extremas y atmósferas sumamente recargadas.

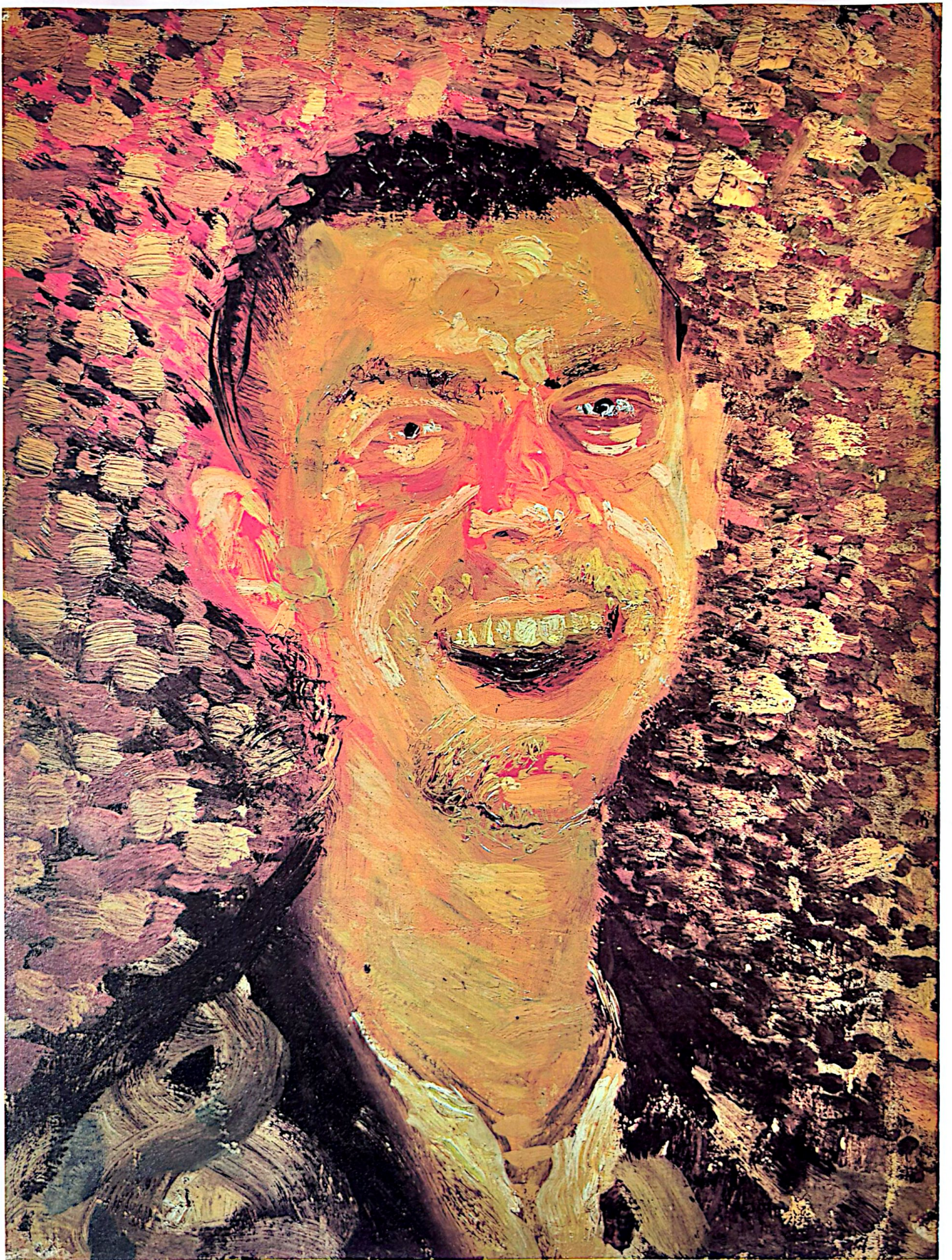
La vida de Gerstl es el mundo de la ópera, la forma artística que él amó más apasionadamente, tal vez más incluso que la pintura. Dotado de un talento tan voluntarioso como original, Gerstl rehuía la compañía de otros artistas. Amigo de músicos, estaba especialmente vinculado a los compositores Zemlinsky y Schönberg; vivía con él segundo e incluso es posible que le enseñara a pintar. Lo cierto es que tuvo amoríos con la esposa de Schönberg y, cuando ella les puso fin, él fue a su estudio, destruyó todos los cuadros que había allí, se clavó en el pecho un cuchillo de carnicero y después, con las fuerzas que le quedaban, se ahorcó. Todo esto lo hizo ante el espejo que había utilizado para pintar este autorretrato y todos los demás.

Queda lo suficiente de la obra de Gerstl para demostrar que no fue meramente el primero de los expresionistas vieneses, sino también el más original, aunque nadie lo advirtiera hasta transcurridos veintitrés años después de su muerte. Mientras vivió, rechazó las escasas oportunidades que para exponer sus obras se le presentaron, y su obra no fue exhibida públicamente hasta 1931. Todavía hoy, poco de ella puede verse en colecciones públicas y, en comparación con Kokoschka y Schiele, es un virtual desconocido.

Se dice que, cuando estudiaba en la Academia de Arte de Viena, Gerstl estuvo brevemente influenciado por la pintura decorativa de Gustav Klimt. Sin embargo, poco tardó en ser él mismo y en crear su estilo maduro, al parecer a partir de la nada. Los últimos artistas por los que expresó alguna admiración fueron los antiguos maestros holandeses y españoles, así como Van Gogh, que sólo recientemente se había dado a conocer en Viena.

Gerstl estaba convencido de tener genio, y también creía que la ausencia de un público reconocimiento aportaba una prueba al respecto. Para Gerstl, una pintura que resultara placentera nada podía tener de bueno, lo que explica que en cierta ocasión destruyera un cuadro que un visitante había alabado. Para él, como para el joven Egon Schiele, su propia imagen y lo que ésta delataba acerca de su vida interior constituían el tema más importante. Ninguno de los autorretratos de Gerstl, ni siquiera el que le muestra de cuerpo entero y desnudo, es tan inquietante como esta pintura en la que aparece a la vez maníaco y vulnerable, burlón y dolido. Es fácil admitir que poco después de realizarla se suicidara.





Ernst Ludwig Kirchner

Autorretrato con modelo, 1910/1926

El bebedor, autorretrato, 1915

El pintor, autorretrato, 1919-1920

Estos tres autorretratos señalan inconfundiblemente tres etapas de la inquieta vida de Kirchner: confianza juvenil rebosante de la alegría de vivir y de pintar, una desesperación abyecta e incapacitadora y la consecución de un precario equilibrio antes del descenso final al abismo.

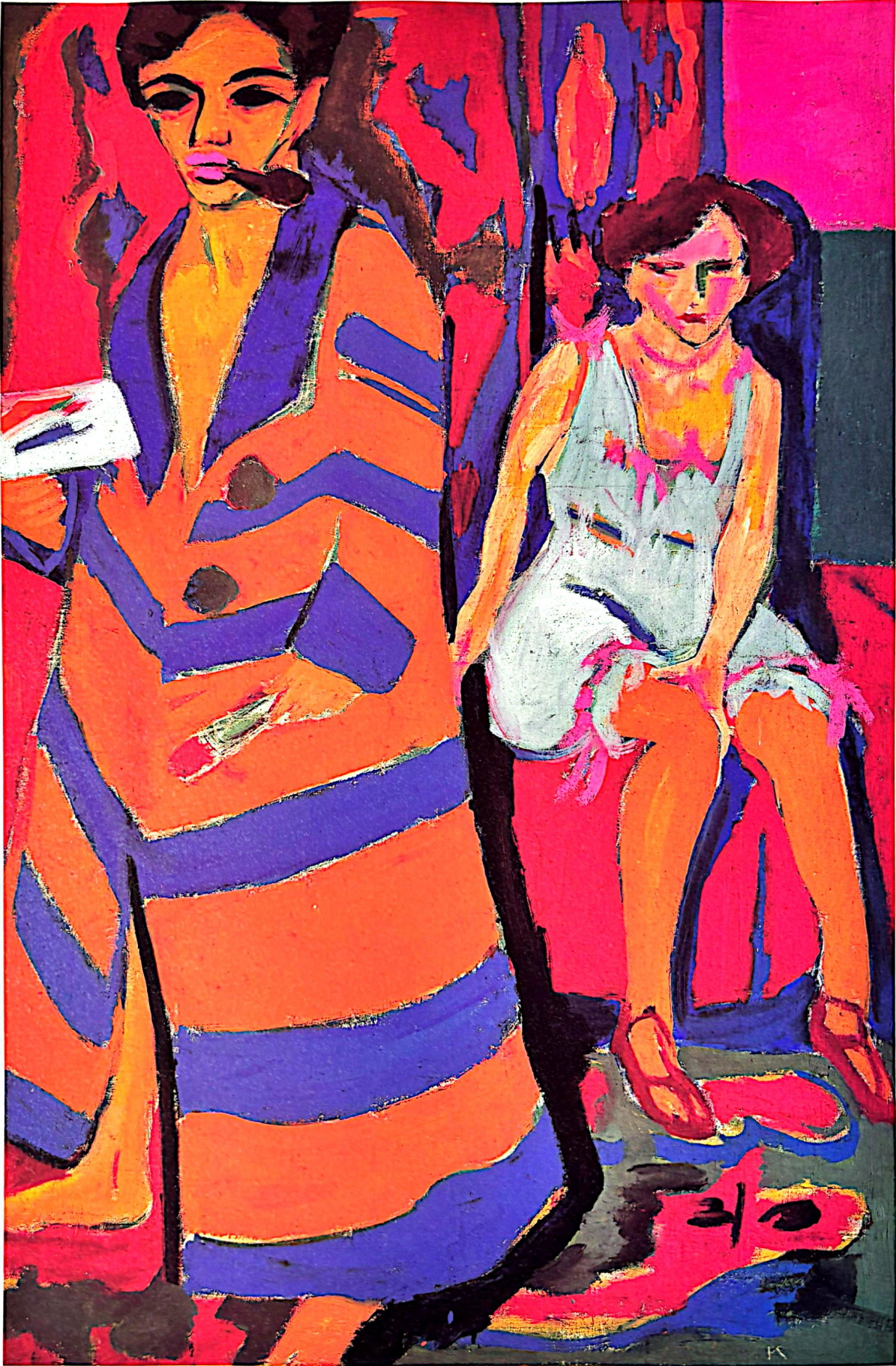
Aunque el primer cuadro fue repintado durante los años veinte, su concepción sigue siendo esencialmente la del período en que Kirchner (1880-1938) empezó a madurar como artista cuando vivía en Dresde. Nos presenta al joven voluntarioso y optimista que en 1905, con tres amigos, fundó *Die Brücke* (El puente), un grupo dedicado con grandilocuencia, pero no con vanagloria, como se demostraría, a una profunda renovación del arte alemán.

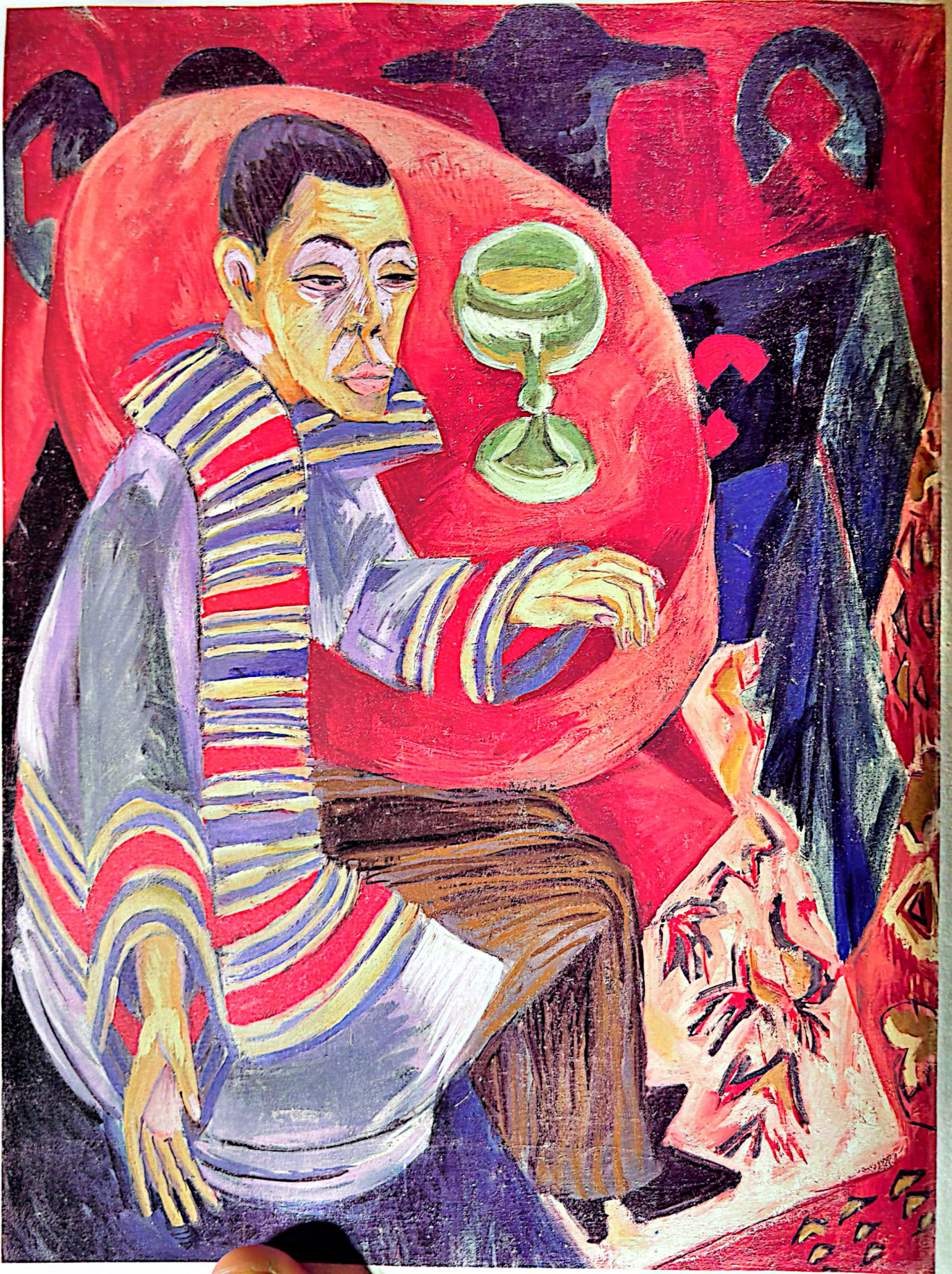
La poderosa yuxtaposición de colores complementarios en la bata del artista, las audaces tonalidades distribuidas en todo el cuadro y las formas amplias y generosas que le otorgan una estructura ayudan a crear un ambiente positivo, en tanto que la postura frontal, la pipa y la joven modelo que casi se oculta tras el magistral artista suscitan la impresión de una sólida existencia bohemia que para él (aunque tal vez no para la modelo) es placentera y relajada, y aun así seriamente creativa. La modelo es Fränzi o bien Marcella, una de las dos jovencitas apenas adolescentes a las que Kirchner y los demás pintores de *Die Brücke* hacían posar a menudo para ellos.

El segundo autorretrato no podía ser más diferente. Todo lo que queda de la anterior confianza es el atavío de brillantes colores, en este caso una chaqueta peruana, más que un batín. Después de cambiar Dresde por Berlín en 1911, Kirchner había sufrido una serie de reveses. Al verse negado el reconocimiento que él creía merecer, se forjó una noción exagerada de su valía y cayó en la paranoia. Llevado al borde de la locura por el estallido de la guerra y su propia movilización, Kirchner sufrió una crisis gravísima, y a principios de 1916 ingresó en un sanatorio, el primero de varios en que sería sometido a tratamiento durante los años siguientes.

El bebedor tuvo originariamente el título de *El bebedor de absenta*, presumiblemente una alusión consciente a imágenes similares de desesperación y abatimiento del arte francés. Fue pintado en el estudio de Kirchner en Berlín, «mientras de día y de noche los trenes militares hacían rechinar sus ruedas cerca de mi ventana». Tal vez estuviera disfrutando de un permiso concedido en su campamento de adiestramiento en Halle, o tal vez se hubiera licenciado ya a causa de su estado de salud, cuando produjo esta imagen de pesadilla.

En comparación con *El bebedor*, la tercera pintura irradia paz. Realizada después de concluida la guerra, y mientras Kirchner vivía en las montañas sobre Davos, en Suiza, emplea unos colores tan audaces y vivos como los utilizados en el *Autorretrato con modelo*, pero potencialmente menos armoniosos. No obstante, Kirchner permitió que en ella tan sólo se deslizaran muy pocos tonos duros. Contemplamos al artista en una habitación de la vieja granja que él y su amante Erna Schilling habían alquilado, y que pertenecía a una familia campesina.







Oskar Kokoschka

Autorretrato (Cartel para Der Sturm), 1910

Violento y sacrilego, este autorretrato exhibe la mayoría de los trazos característicos del expresionismo. Es audaz, descarnado e intensamente impresionante. Presenta al propio artista sufriente, pero al mismo tiempo gozando con su dolor y ansiando compartir sus sentimientos con un público. La simplicidad de la imagen, el uso brillante de tres colores y la rotulación atrevida, idiosincrática, hacen de este cartel uno de los más descolantes del siglo XX.

Kokoschka (1886-1980) pasó de Viena a Berlín a principios de la primavera de 1910. Su patrocinador, Adolf Loos, le había organizado un trabajo en un nuevo semanario literario y artístico de la capital alemana, llamado *Der Sturm* («La tempestad»), fundado y dirigido por Herwarth Walden. Kokoschka estaba tan atareado dibujando ilustraciones para *Der Sturm*, escribiendo reseñas sobre funciones de circo y números de cabaret, y barriendo además la oficina, que poco tiempo le quedaba para saborear Berlín, una ciudad moderna y vibrante, muy distinta de Viena. Sin embargo, esta experiencia le fue enormemente beneficiosa.

El artista, cuyo estilo había cambiado radicalmente durante los dieciocho meses anteriores a su traslado a Alemania, descubrió que la atmósfera en Berlín era más favorable para el arte y la conducta no convencionales que la de Viena, una ciudad que le había tratado unas veces con recelo y otras con agresividad. *Der Sturm* logró que la obra de Kokoschka llamara la atención de un público cada vez más receptivo. Publicó por primera vez el texto del drama del artista *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Asesino, la esperanza de las mujeres*) junto con ilustraciones hechas especialmente para él y que, en su nerviosismo gráfico, su sugerencia de heridas físicas y trastorno mental tienen mucho que compartir con este temprano autorretrato.

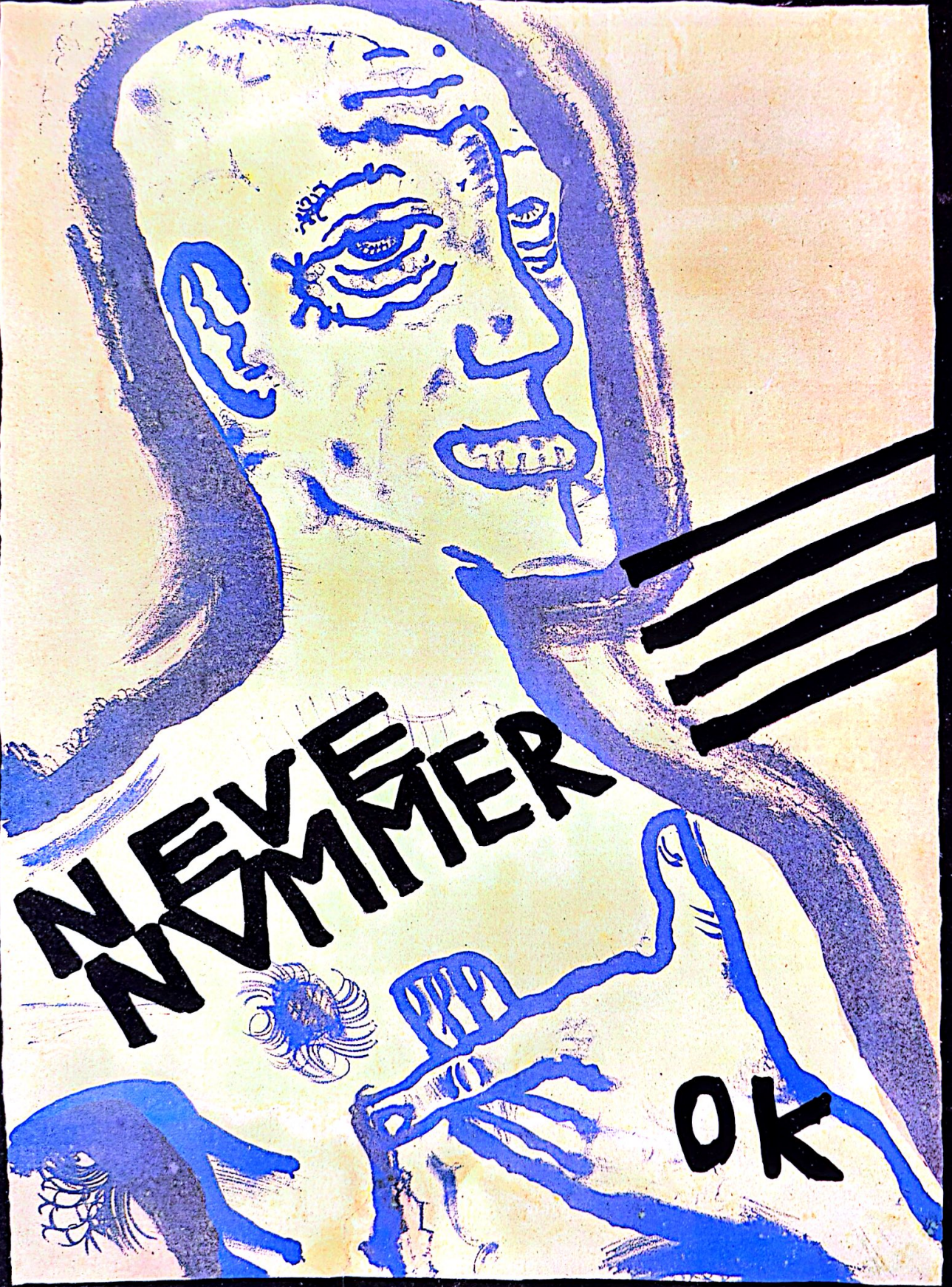
Aunque Kokoschka llevaba la cabeza afeitada cuando estaba en Berlín, el autorretrato del cartel está evidentemente muy estilizado. La indigencia en la que se retrata era más imaginaria que real en 1910, a pesar del frío y del hambre a los que le condenaban el miserable salario que le pagaba Walden. Sin embargo, cuando regresó a Viena a fines de 1910, esperando que al reconocimiento en Alemania le siguiera el reconocimiento en su país, Kokoschka empezó a experimentar, rápidamente, una gama de emociones casi tan extrema como la sugerida y explotada por sus pinturas. Le dolieron los ataques violentos de unos pocos críticos y conoció a la vez la miseria sin esperanza y el éxtasis máximo gracias a Alma Mahler, la viuda del compositor, con la que tuvo una relación apasionada y tempestuosa.

Durante la campaña en el frente oriental, en 1915, Kokoschka sobrevivió a un balazo en la cabeza y a una herida de bayoneta en un pulmón. Más tarde, quiso mostrar este cartel como prueba de sus dotes de premonición, ya que la herida que señala en él se halla prácticamente en el mismo lugar donde la recibiría después.



OSKAR KOKOSCHKA
Ilustración para *Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1910

DER STURM



NEVE
NUMMER

OK

KUNSTWERK ARNOLD WEYLANDT BERLIN F.O.

© 1964

Oskar Kokoschka

Autorretrato, 1917

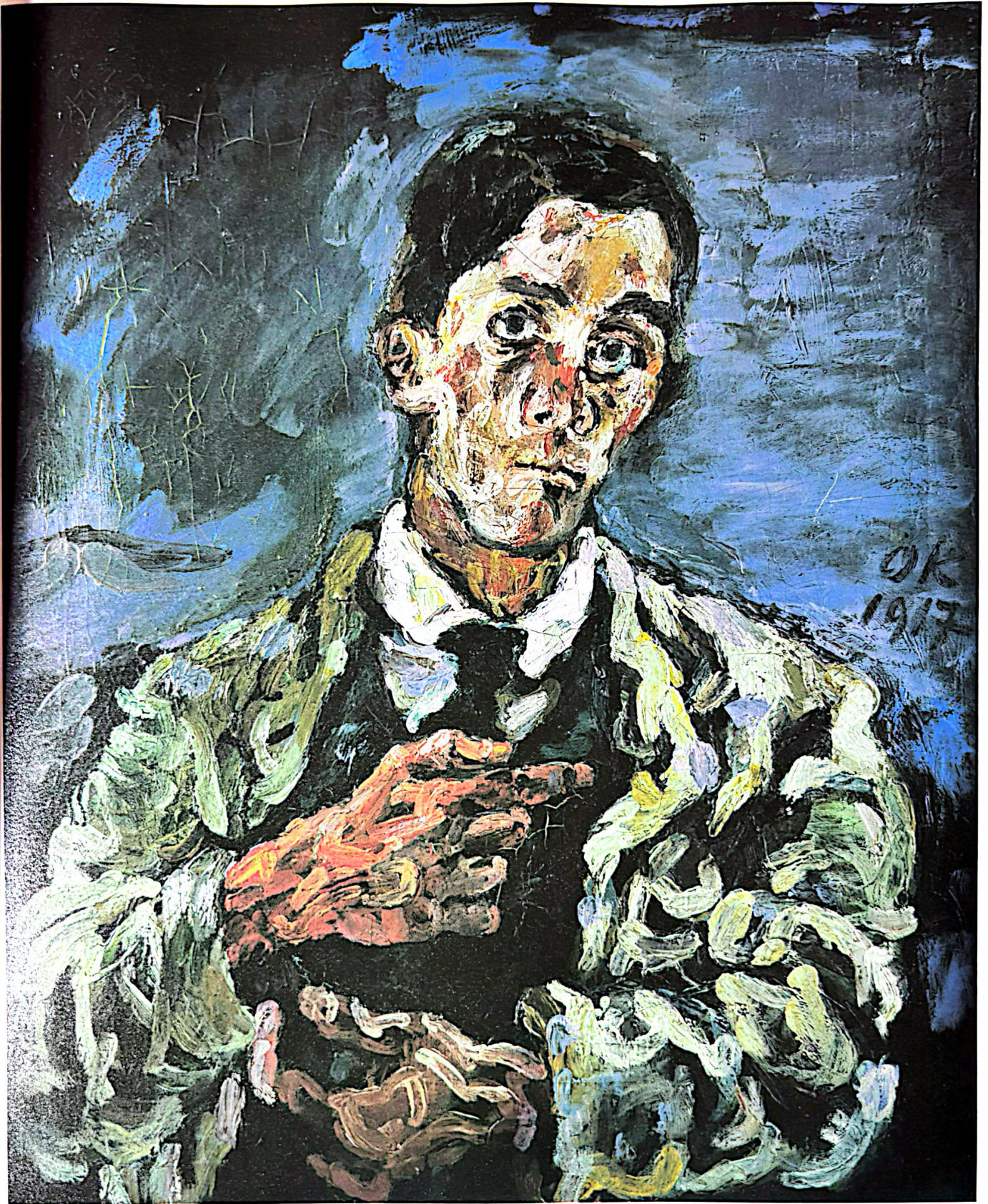
Durante 1917, Kokoschka enfermó repetidas veces. Desde 1915 había estado padeciendo los efectos de las heridas en la cabeza y en el pecho infligidas por los cosacos en Ucrania, y desde agosto de 1916, del shock que le había producido la explosión cercana de una granada en el frente italiano. Era increíble que hubiera seguido viviendo y no digamos trabajando, pero lo cierto es que lo hizo con unas energías apenas disminuidas.

A fines de 1916, Kokoschka fue a Dresde para recuperarse, y fue allí donde pintó este cuadro. En Dresde produjo otras telas importantes (entre ellas los retratos de grupo *Los exiliados* y *Los amigos*) y revisó a fondo una de sus obras de teatro, *Sphinx und Strohmann* (*La Esfinge y el espantapájaros*), ahora llamada *Hiob* (*Job*), que impulsó y dirigió en 1917. También tuvo tiempo para viajar a Suecia y visitar una exposición en la que su obra estaba representada. Mientras allí eran objeto de inútil tratamiento los trastornos causados en su sentido del equilibrio por la bala que recibió en la cabeza, tuvo un romance con la aristócrata sueca que más tarde se casaría con Hermann Goering.

Ni este asunto ni la aventura menos tumultuosa, en Dresde, con la actriz Käthe Richter, mejoraron la depresión de Kokoschka, la sensación de que, como escribió a su amigo Albert Ehrenstein, «mi fuerza y mi juventud se han desvanecido, y no digamos mi salud». Muy poco de esta depresión se refleja en este autorretrato, que, con su expresión soñadora y la cabeza ladeada, sugiere al hombre dotado de un sexto sentido, el visionario que Kokoschka siempre había asegurado ser, más que el hombre psicológicamente dañado, no sólo por la guerra, sino también por el trauma que le causó Alma Mahler.

Aunque el truco retórico en la actitud de las manos es una reminiscencia de los retratos de Kokoschka anteriores a la guerra, mucho de lo demás es nuevo. La pintura es ahora rica y densa, los trazos de pincel, parecidos a orugas, son inquietos, y los colores son asertivos. Durante unos años, todas las pinturas de Kokoschka, tanto paisajes como retratos, pertenecían a este nuevo y vívido estilo.

En 1917, Kokoschka era ya famoso y el éxito le sonreía. Había conseguido un lucrativo contrato del más astuto de los marchantes berlineses, Paul Cassirer. Dos de sus obras teatrales habían sido publicadas y otras representadas por compañías famosas. Varios museos, entre ellos el Städel de Frankfurt, habían adquirido sus cuadros. Dos años más tarde, fue nombrado profesor de la Academia de Arte de Dresde. Algunos dijeron que esto era el comienzo del fin: el rebelde, el «jefe salvaje» de la Viena de preguerra había vendido su alma expresionista. Ciertamente, pocas de sus pinturas posteriores poseen la fuerza de este autorretrato, que muestra a Kokoschka como él siempre había querido ser visto: en comunión con las fuerzas sobrenaturales.



Egon Schiele

Autorretrato pellizcándose la mejilla, 1910

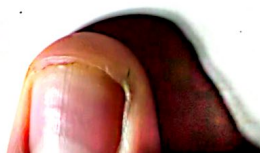
Por encima de todo, el expresionismo se centraba en el propio artista, y ningún expresionista se mostró tan obsesionado al respecto como Egon Schiele (1890-1918). Se pintó –y sobre todo se dibujó– repetidamente en posturas contorsionadas y relajadas a la vez, desnudo y vestido, pensativo y agresivo, desesperado y exultante. Se pintó como San Sebastián bajo una granizada de flechas, y con hábito de monje y la cabeza tonsurada. Incluso se mostró masturbándose. El hecho de que a veces le gustara representarse junto a un espejo es perfectamente congruente.

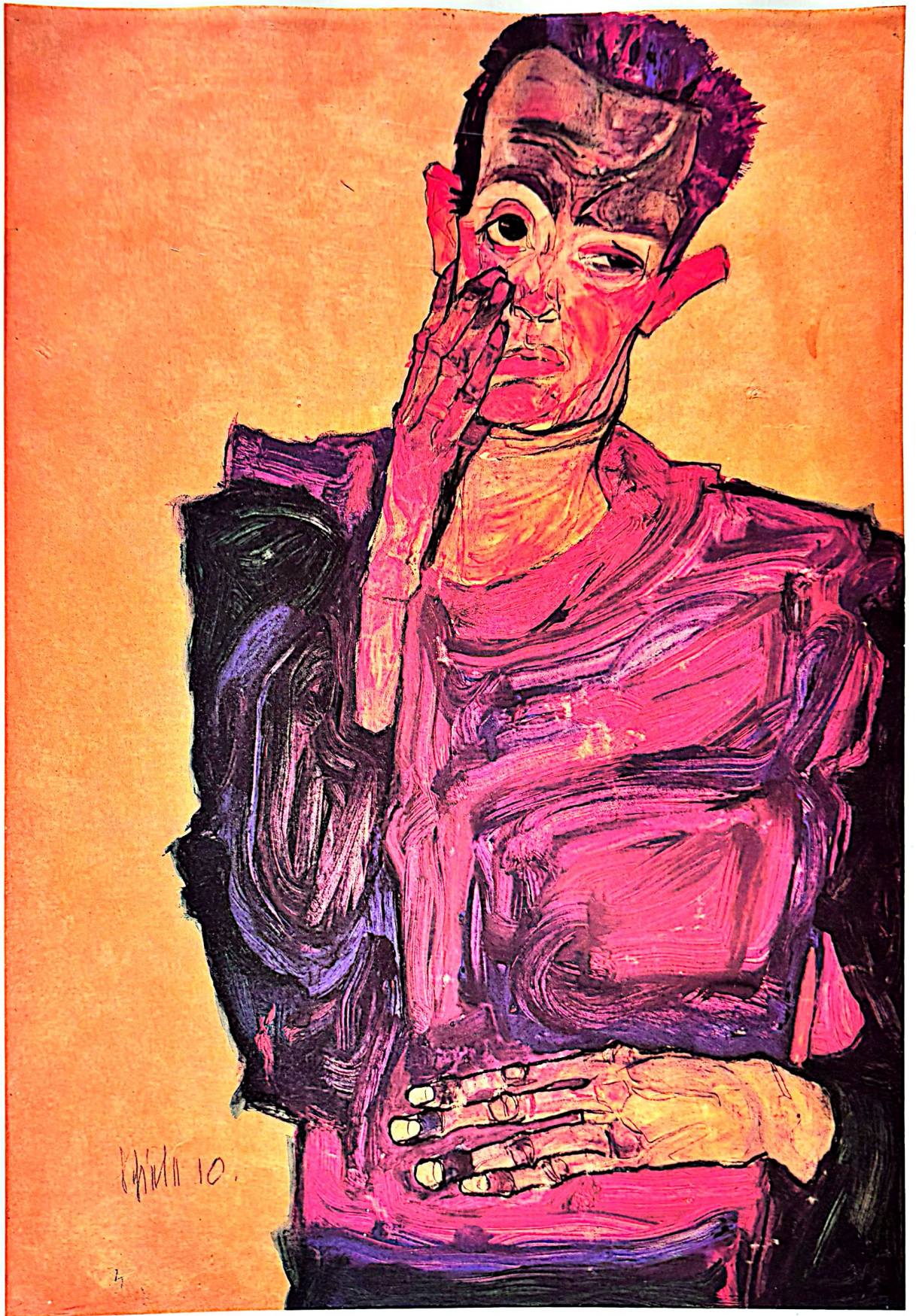
Sin embargo, la fascinación ejercida sobre Schiele por su reflejo no es una mera admiración de sí mismo. Está deformada, a menudo grotescamente, por el aborrecimiento que se inspira. La presencia del actor Schiele siempre se deja ver en las posturas exageradas, y las emociones son explotadas a fin de conseguir la conmiseración de su público, pero los problemas causados por el diálogo con él mismo son más que reales.

En este clarión y acuarela, la postura y la expresión facial son obviamente histriónicas, aunque la expresión de los ojos, con la distorsión que le infunde la mano que pellizca la mejilla, puede ser una alusión chistosa al nombre del artista. *Schielen* significa bizquear, y críticos hostiles al pintor utilizaban a menudo esta palabra cuando comentaban la visión poco convencional de Schiele.

Cuatro años más joven que Kokoschka, Schiele creció también en Viena durante los años de decadencia del Imperio de los Habsburgo, cuando el arte modernista pugnaba por llamar la atención de los conformistas respecto a las grietas que aparecían en aquella vieja fachada, tan familiar y fiable. Como Kokoschka, Schiele optó por el retrato, que en manos de Klimt brillantaba y erotizaba el estatus social, y lo utilizó para investigar, no tan sólo la personalidad humana, sino también la psique *in extremis*. En los retratos de Schiele, en especial sus autorretratos, nos encontramos ante el hombre que ha perdido ya el timón, el hombre trastornado por la libido, el hombre que ha llegado a la desesperación en su búsqueda del amor. Nos recuerdan que la Viena de Schiele era también la Viena de Freud.

Con el tiempo, Kokoschka se mostró despectivo respecto al talento de Schiele. Le acusó de plagio (de lo que hay muy pocas pruebas) y de pornografía (respecto a lo cual sí que existen), pero esta agria enemistad personal prolongada más allá de la tumba es característica de muchos expresionistas.





Egon Schiele

La familia, 1918

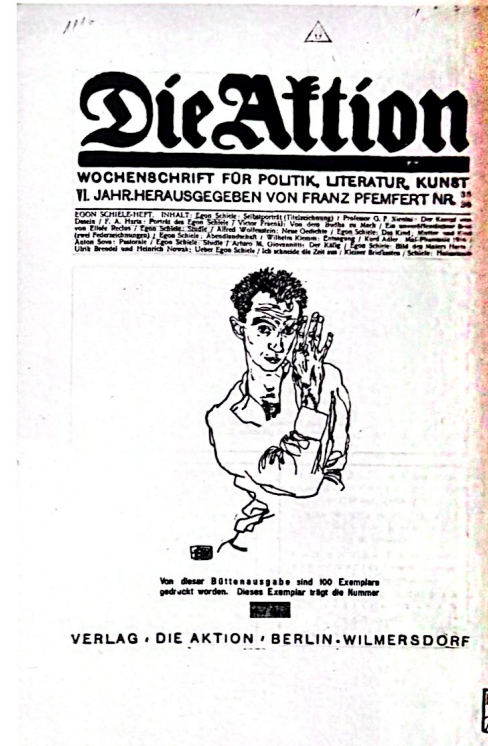
Aunque se diga que una modelo anónima posó para la figura femenina, este cuadro monumental y emocionante muestra al propio Schiele como fundador de una familia. En realidad, Schiele nunca fue padre. Su esposa se quedó embarazada a principios de 1918, cuando seguramente fue pintado este cuadro, pero murió antes de dar a luz, víctima de la epidemia mundial de gripe que, según se dice, causó más muertes que la guerra de 1914-1918. La misma epidemia –tan terrible en Viena que los tranvías tuvieron que convertirse temporalmente en carrozas funerarias– también mató a Schiele.

La pintura presenta una curiosa atmósfera, proféticamente melancólica. Es como una Sagrada Familia laica, ya que los padres parecen vulnerables, perdidos, a la deriva en el vacío. Schiele tituló la obra simplemente *Pareja en cuclillas*; su amigo, el pintor Anton Faistauer, le dio su título actual y, en su interpretación, afirmó: «Aquí, por primera vez, asoma un rostro humano en un cuadro de Schiele... El cuerpo está sólidamente construido, en su interior funciona un organismo humano, el pecho se curva alrededor de un corazón que late. ¿Quién habría podido pensar en el corazón y los pulmones ante sus anteriores pinturas? Aquí, la vida ha cobrado fuerza súbitamente y ha construido un cuerpo a su alrededor... un cuerpo henchido de vitalidad y órganos desde los cuales un alma nos dirige una mirada enigmática».

Faistauer ha señalado un cambio significativo ocurrido en la obra de Schiele desde 1915. En lugar de histeria y estridente declamación, observamos compasión y sensibilidad, y este mismo cambio puede verse también en los dibujos femeninos de Schiele. Son tan sinceros como siempre, pero su desesperada urgencia sexual ha desaparecido.

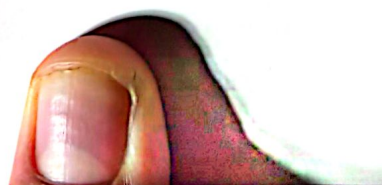
No cabe duda de que el cambio fue resultado del matrimonio de Schiele, en 1915, con Edith Harms, una de las dos hijas de una sólida familia burguesa que vivía en la casa situada frente al estudio del artista en Viena. Edith ejerció sobre él un efecto calmante, transformando un joven obsesionado por el sexo en un adulto conocedor de sus responsabilidades.

La obra de Schiele en sus últimos años, a pesar de toda su prodigiosa capacidad técnica y de la gracia natural de cada una de sus marcas gráficas, no es tan conmovedora ni tan efectiva como la anterior. Pese a alguna que otra obra maestra, como *La familia*, hay una disminución gradual en el inquietante arte de Schiele. Es significativo que el número de autorretratos decline durante este último período de la vida de Schiele. En el expresionismo, la fuente del arte auténtico es la autoobsesión y no el amor a otras personas.



EGON SCHIELE

Portada del número de *Die Aktion* dedicado a Schiele.





Ludwig Meidner

Rostro nocturno, 1913

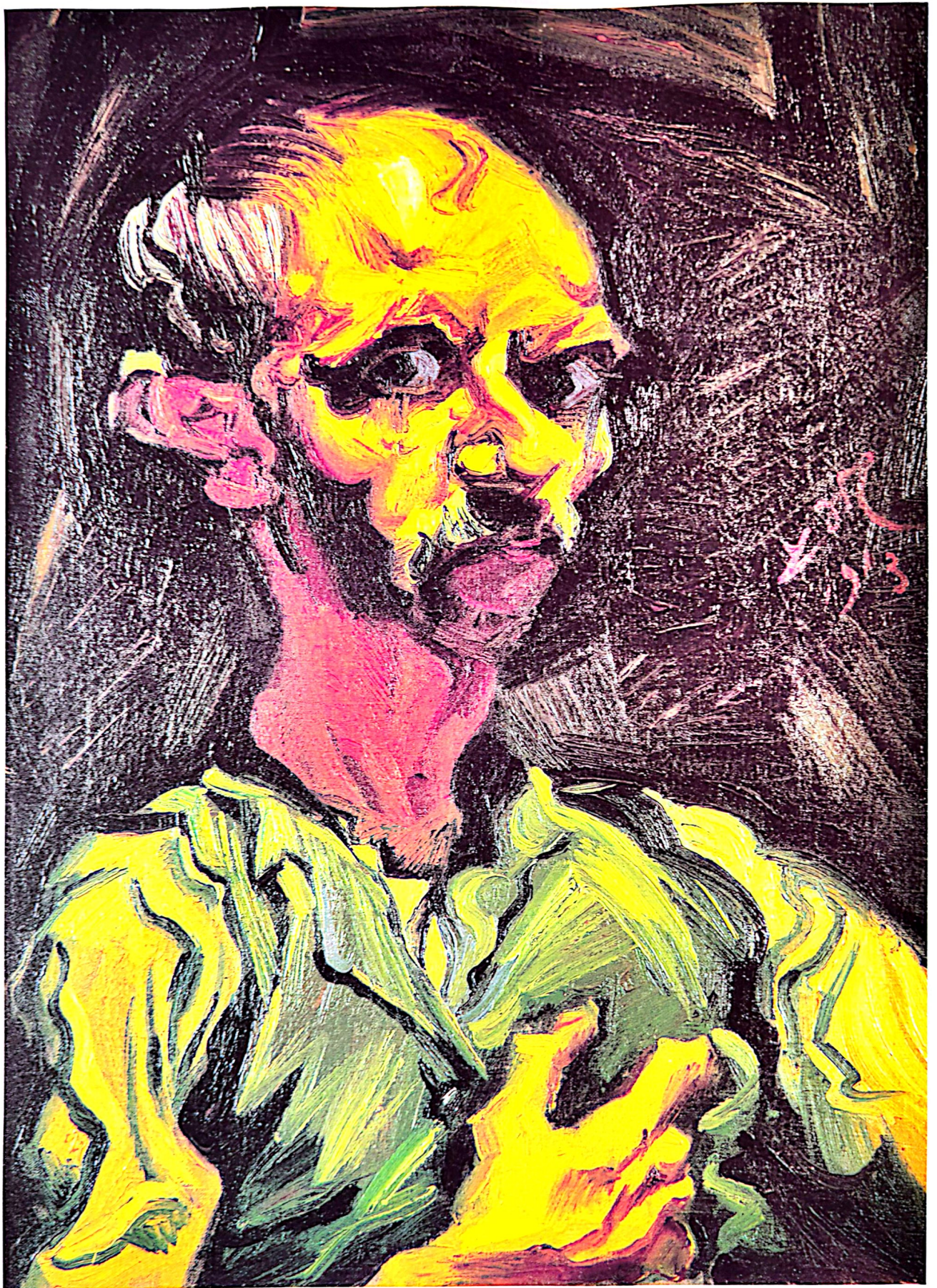
Después de admitir que «expresionista» no es muy útil como descripción puramente estilística, Willi Wolfrat siguió escribiendo en 1920: «Uno de los más destacados artistas contemporáneos debe ser descrito como expresionista aunque sólo sea por la vitalidad fonética de esta palabra: Ludwig Meidner. Todo lo que él hace es expresión, erupción, explosión. Aquí, la época volcánica ha escupido... la lava de la historia, con fuerza irresistible, desde su cráter más incandescente».

Aunque él no perteneciera a los principales grupos expresionistas y buscara más bien la compañía de escritores que de pintores, Meidner (1884-1966) es, en cierta manera, el expresionista arquetípico. Era un visionario que comunicaba la fuerza de lo que veía mediante un color dramático y un pincel emocionalmente cargado. Invertía tan gran parte de sí mismo en su obra que su genio se agotó rápidamente: las pinturas del período 1911-1916 son muy superiores a todo lo que hizo en el medio siglo restante de su vida. Sus dos temas principales fueron la ciudad moderna y el retrato, en especial el autorretrato, que él trató en todos los medios, excepto la escultura. Era también versátil, uno de aquellos expresionistas dotados para más de un arte, ya que fue un notable escritor de poemas en prosa en los que las emociones extremas, característica tan obvia de sus pinturas, encuentran su expresión en un tono declamatorio de la voz producido por la onomatopeya y por una sintaxis quebrada.

Éste, uno de los mejores entre varios y maravillosos autorretratos, fue pintado de noche. Meidner solía tener sus visiones cuando trabajaba a la luz de una vela, cuando su mano de pintor parecía ser movida por algún medio sobrenatural.

Las recias y directas pinceladas dan la impresión de que la cabeza constituya el centro de un campo eléctrico, y el amarillo sulfuroso, el verde ácido y el carmesí –colores obviamente sugeridos por el aspecto de su cara a la luz chisporroteante de la vela– se combinan para producir una atmósfera inquietante.

Cuando vio de nuevo esta pintura, treinta y un años después de ejecutarla, Meidner se emocionó profundamente. Más tarde la describiría como «un maravilloso y estático autorretrato de mí mismo [*sic*] que es tan intenso como una antigua obra maestra del gótico. Cuando la vi... me eché a llorar».



Ludwig Meidner

Yo y la ciudad, 1913

Los dos temas principales de Meidner se combinan en este extraordinario autorretrato. El vibrante panorama de una ciudad inquieta, las nubes arrastradas por el viento, las formas quebradas y palpitantes de los edificios se alzan como un sueño febril detrás de la cabeza ladeada del artista, que, con el rostro transfigurado por el asombro, parece intoxicado por sus propias imaginaciones. No existe una imagen más memorable de la relación expresionista entre el artista y una realidad transfigurada por sus sueños.

Meidner, impresionado como otros expresionistas (por ejemplo Kirchner) por el descubrimiento, obra de los futuristas italianos, de la metrópoli moderna como sujeto crucial para el arte y la literatura, la pintó en una serie de paisajes visionarios y apocalípticos. La muestra derrumbándose, destruida por terremotos, inundada por maremotos o bombardeada por cometas y meteoros. Significativamente, él aparece en persona en varias de estas pinturas terroríficas y estimulantes, como una figura diminuta que huye para salvar su vida.

En un importante ensayo, *Introducción a la pintura de grandes ciudades* (1913), Meidner no sólo argumentó que la ciudad era el «verdadero hogar» de los artistas, sino que también describió, en un lenguaje típicamente vehemente, lo que la ciudad significaba para él: «Una calle no consiste en valores tonales, sino que es un bombardeo de hileras de ventanas, impetuosas bolas de luz entre vehículos de toda clase y millares de puntos vibrantes, fragmentos de humanidad, letreros publicitarios y masas de color inquietantes e informes».

En un fragmento todavía más lírico de su poema en prosa *Im Nacken das Sternemeer* describe lo que ocurre cuando se aventura más adentro de la ciudad y se lanza «directamente a lo largo de las aceras»:

«Los gritos de las nubes levantan ecos a mi alrededor, matas ardiendo, un distante batir de alas, y gente sombría y que escupe. La luna quema mis sienes febriles... La ciudad se aproxima. Mi cuerpo cruje. Las risas falsas de la ciudad abrasan mi piel. Oigo erupciones en la base de mi cráneo. Las casas se acercan. Sus catástrofes estallan desde las ventanas, las escaleras se derrumban en silencio. La gente se ríe bajo las ruinas... En las camas tienen lugar acontecimientos increíbles... Las oficinistas esperan a sus amantes. Se masturban de puro aburrimiento.»

Irresistiblemente seductora pero al mismo tiempo fatalmente peligrosa, la gran ciudad moderna ocupa un lugar tan importante en los escritos expresionistas como en la pintura expresionista. Su presencia se impondría también – como en el filme *Metrópolis* de Fritz Lang, en 1926 – en el cine expresionista.



LUDWIG MEIDNER
Autorretrato como profeta
(Autorretrato con el manto de plegaria), 1918





Otto Dix

Autorretrato como soldado con camisa roja, 1914

Dix (1891-1969) no fue miembro de la generación expresionista que alcanzó la madurez artística antes de 1914, pues cuando estalló la guerra él todavía estudiaba en Dresde. Para entonces, había visto y le había interesado la obra de Van Gogh y el expresionismo, un estilo con el que Dresde se sentía especialmente vinculado, sobre todo por haberse fundado allí *Die Brücke*, en 1905.

Cuando comenzó la guerra, Dix se apresuró a presentarse voluntario, soñando en grandes aventuras. Las formas fragmentadas, la violencia del pincel y las crudas armonías de color del expresionismo, junto con las dinámicas estructuras del futurismo, entonces muy popular entre los jóvenes artistas alemanes, le procurarían un lenguaje con el que podría explicar sus experiencias como soldado.

Pasó la guerra peor que muchos. Sirvió como sargento mayor de batería en la artillería pesada en Francia, Flandes y Rusia. Sus dibujos, a lápiz y pluma, ilustran con una forma estilizada, angular, explosiones en trincheras, los desolados cenagales que separan las líneas del frente, y las bengalas que iluminan cadáveres colgados como aves muertas en las alambradas.

Dix también se dibujó y pintó a sí mismo, aquí con una mirada acosada pero al mismo tiempo retadora en los ojos. Sin embargo, este autorretrato data del período en el que él todavía hacía la instrucción, cuando aún no había visto la acción bélica y el poder destructivo de las máquinas, cuando todavía ansiaba grandes aventuras.

Existe, por tanto, un *pathos* artificial en este retrato (y también en el contiguo, que presenta a Dix de uniforme y con un casco con punta o *Pickelhaube*), que es totalmente expresionista. El yo queda dramatizado en expectativa, más que como resultado de unos sentimientos irresistibles. La enorme y asertiva firma a la derecha incrementa notablemente el efecto de esta actuación egocéntrica y aporta un adecuado contrapeso a la cara, que mira hacia el otro lado.

El gran vigor del retrato procede de los colores brillantes y de la energía con la que fueron aplicados. Es como si Dix quisiera hacer violencia al papel, que apenas ha conseguido resistir su agresión. En cierta ocasión, Dix se dibujó a sí mismo azotando una tela.



Otto Dix

A la belleza, 1922

Licenciado del Ejército después de la capitulación, Dix regresó a Dresde, donde reanudó sus estudios, ahora en la Academia de Arte. El profesor más famoso allí era Kokoschka, que había sido nombrado en 1919, pero éste, uno de los expresionistas más famosos de Alemania, no enseñó a Dix, quien, por otra parte, probablemente hubiese aprendido poco de él. Dix había dejado atrás a muchos de sus profesores en cuanto a experiencia, y a la mayoría de ellos en el aspecto artístico.

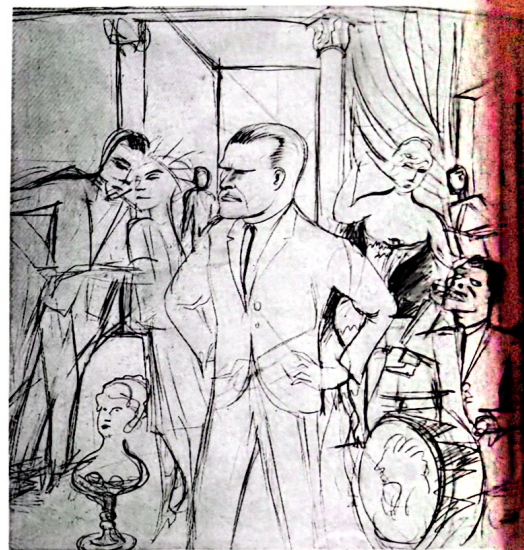
Los recuerdos de la guerra seguían torturando la imaginación de Dix y, por un tiempo, el expresionismo pareció ser el lenguaje más adecuado para darles forma. En 1919, Dix, Conrad Felixmüller y otros artistas jóvenes fundaron el «Grupo Secesión de Dresde 1919». Todos ellos eran expresionistas y tenían ideas políticas más o menos de izquierda.

Poco después, sin embargo, Dix se volvió contra el expresionismo, al que ahora consideraba autoindulgente y carente de objetividad. «Los expresionistas ya producían arte suficiente –observó irónicamente mucho más tarde–. Nosotros queríamos ver las cosas absolutamente desnudas, claras..., casi carentes de arte.»

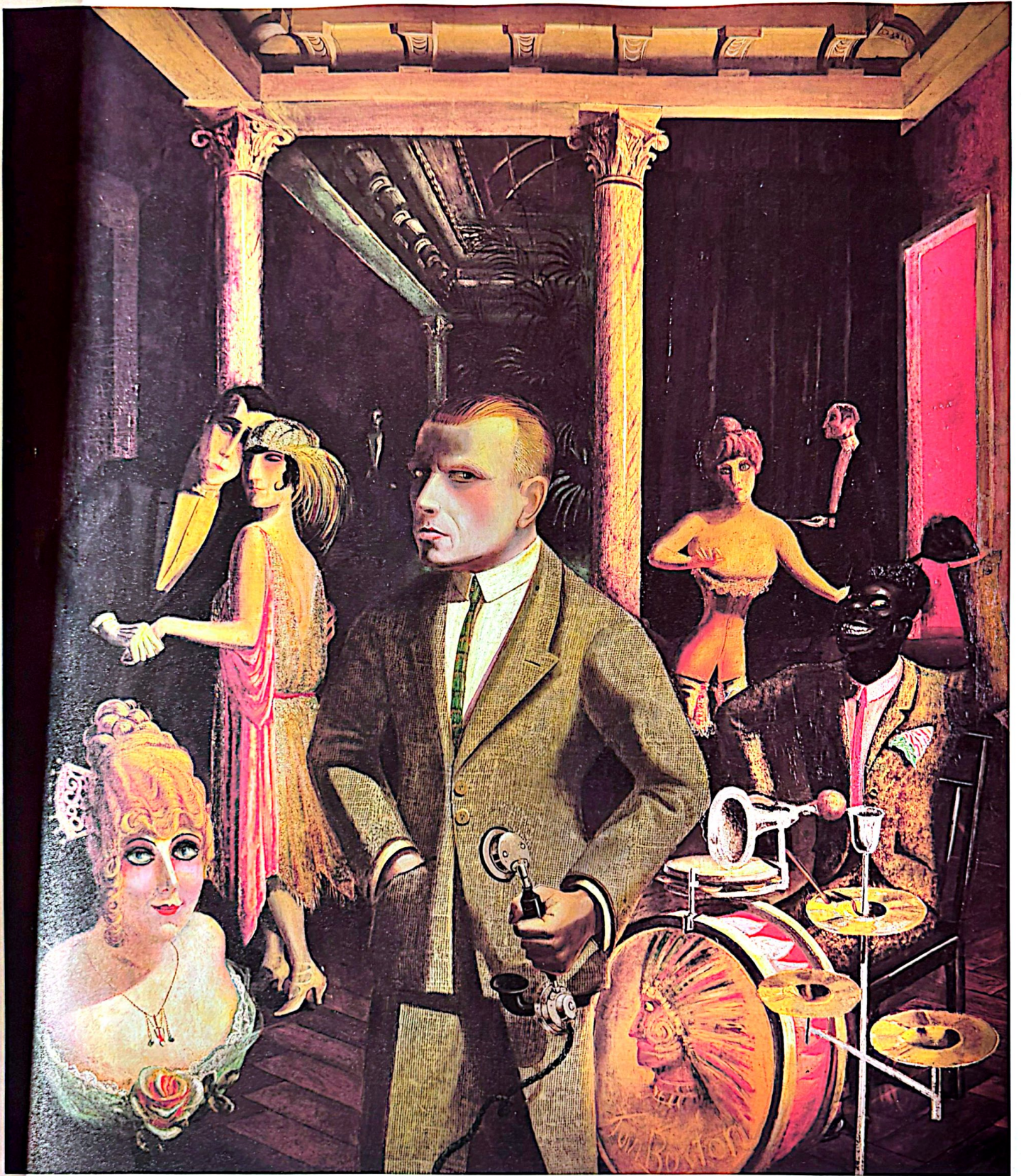
El alejamiento respecto al expresionismo que puede observarse en la obra de Dix a partir de 1920 resulta evidente en este autorretrato, en el que el apuesto pintor, bien vestido, pulcro y cepillado, está de pie, rodeado por un maniquí de escaparate de ropas, una pareja de bailarines, una mujer que modela un corsé, un camarero y un batería negro de jazz llamado Tom Buxton, de cuyo bolsillo superior sobresale un pañuelo estampado con la bandera norteamericana. Dix se muestra fresco y relajado en el interior, en otro tiempo imponente pero ahora ajado, de lo que es a la vez club nocturno y burdel. Tiene en la mano un teléfono, no sólo una maravilla de la técnica relativamente reciente, sino también vital en tales establecimientos por ser el medio de pasar encargos de una mesa a otra. Se le ve también perfectamente a sus anchas. Sabemos que era un magnífico bailarín, especialmente para los ritmos norteamericanos entonces tan populares en Alemania. Era tan experto, de hecho, que en la época en que pintó este cuadro consideraba dedicarse a la danza profesional para ganarse la vida.

A pesar de las intenciones manifestadas por Dix y de su aparición aquí (difícilmente cabe imaginar algo menos parecido a un pintor expresionista bohemio), permanecen vestigios del anterior estilo. La escena es más onírica que real y, pese a toda su atención al detalle, emplea distorsiones que lindan con lo grotesco.

Desde luego, no se pretende que la escena sea vista como un fragmento de realidad. Es una alegoría. Dix se presenta como resuelto desenmascarador, como alguien capaz de penetrar en la fachada de las apariencias y revelar la verdad. Hay aquí una belleza convencional que él está sondeando, demostrando que se trata de una mezquina aunque seductora mentira.



OTTO DIX
Jazz Band (A la belleza), 1922



Max Beckmann

Autorretrato como enfermero, 1915
Autorretrato con pañuelo rojo, 1917
Autorretrato con esmoquín, 1927

«Para mí la guerra es un milagro.» Beckmann (1884-1950) escribió esta frase escalofriante en abril de 1915, cuando servía como enfermero en el quirófano de un hospital alemán de campaña en Bélgica. Las cartas que enviaba a su casa en esta época están salpicadas de palabras tales como «maravillosa» y «excitante».

Para Beckmann, que antes de 1914 se había labrado una reputación como el pintor de los desastres y las batallas, la guerra debía de prometer, desde luego, la oportunidad ideal para absorber vigorosas experiencias antes de transformarlas en arte, en especial porque para él, como estudioso de Nietzsche, la guerra estaba más allá del Bien y del Mal, y, como todo lo demás en la vida, era «maravillosamente cambiante... Encuentro por doquier las profundas líneas de la belleza en el dolor y el sufrimiento de este horrible destino».

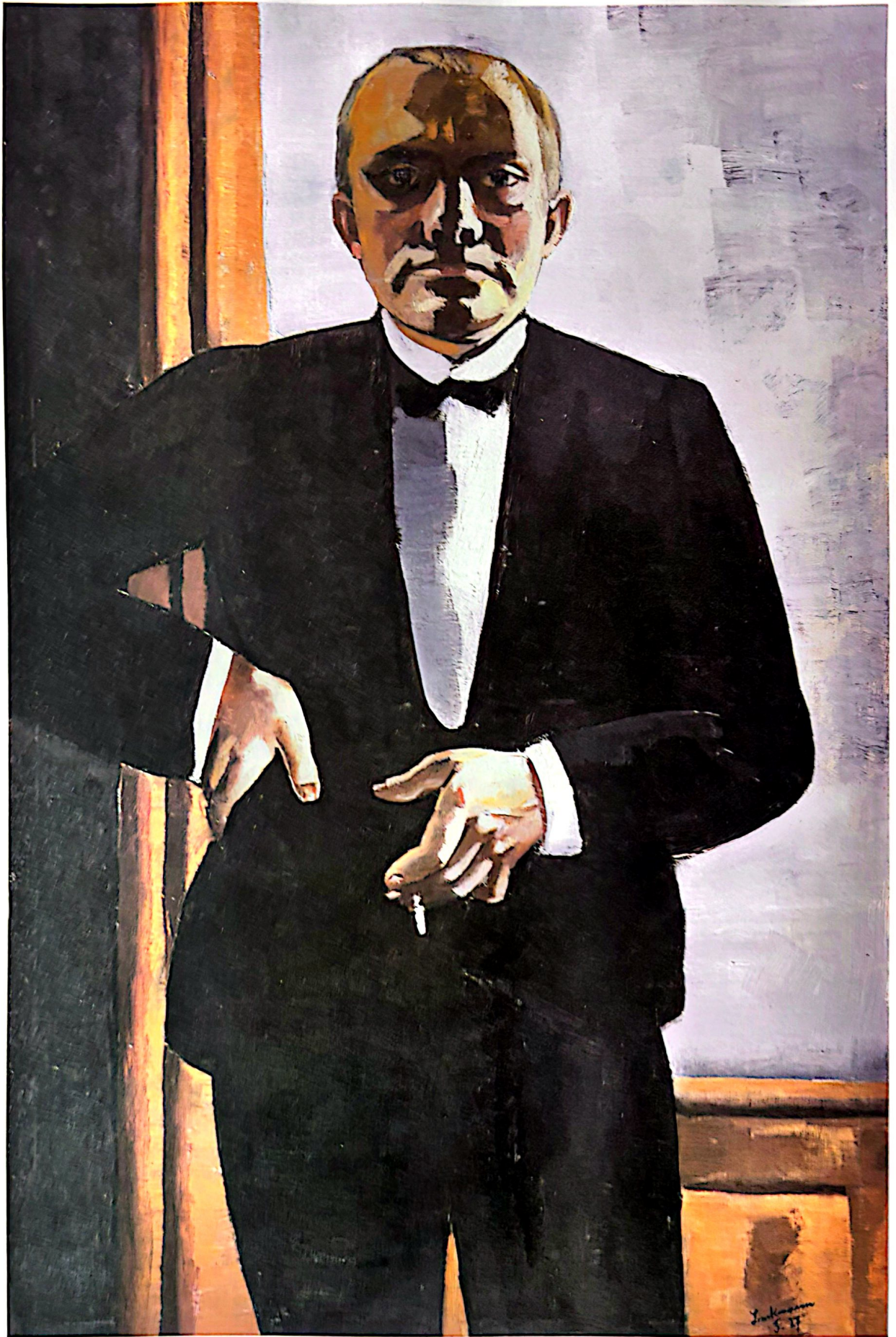
Este autorretrato, comenzado poco después de haber sido escritas estas palabras, revela que el hambre de experiencias de Beckmann ya había dado paso a un dolor incomprensible. En realidad, los sufrimientos que presenciaba, resultado de una epidemia de tifus entre las tropas de primera línea, así como de las balas, obuses y granadas, precipitaron en él, rápidamente, un derrumbamiento nervioso. En junio de 1915, Beckmann fue enviado a Estrasburgo como convaleciente. Aunque la palabra «Strassburg» aparece aquí debajo de la firma, es probable que el cuadro fuese pintado posteriormente en Frankfurt, adonde Beckmann se trasladó para comenzar de nuevo. «Por primera vez —escribió más tarde respecto a esta pintura—, lo que había experimentado en la guerra aparece aquí.»

La expresión de dolorosa perplejidad da paso, en el autorretrato de 1917, al miedo. Beckmann parece más bien, ahora, un hombre perseguido, obligado a pintar sin interrupción antes de que un destino innominado lo atrape, o tal vez obligado a pintar como su única defensa.

Diez años más tarde recuperó, al parecer, el dominio de sí mismo y de las fuerzas exteriores. Mimado ahora por el éxito, se nos enfrenta sólido y aplomado como uno de sus «nuevos sacerdotes» que «deben aparecer con traje negro o, en las ceremonias festivas, con frac...». Aunque la confianza que este cuadro irradia es más intensa que cualquier otra cosa que podamos encontrar en cualquier otro autorretrato, estas tres pinturas revelan gran parte de la evolución psicológica de Beckmann entre el momento en que la guerra socavó su fe en su propia imagen y los momentos posteriores en los que la vida de Beckmann cambió de nuevo con la llegada de los nazis y su subsiguiente emigración. La impresión de creciente confianza después de la desesperación incapacitante no es totalmente fiable. Su aparición cuadrangular, con esmoquín, representa la misma charada existente en cualquiera de las otras *personas* que Beckmann asume en otros autorretratos, por ejemplo el payaso o el animador de cabaret. Cada uno señala lo transitorio de la experiencia humana y la naturaleza equívoca de las apariciones. Como escribió Beckmann en su diario, el 8 de enero de 1946, tras haber visto fotografías de estos cuadros: «En todo caso nuestro la cara del tiempo como nadie más. De esto no cabe duda».







Emil Nolde

Autorretrato, 1917

Nacido en el pueblo de Nolde, en el norte del Schleswig, Emil Hansen (1867-1956) adoptó en 1901 el nombre de su lugar natal como seudónimo. Esto se debió presumiblemente a que Nolde sonaba más a alemán –y menos a danés– que Hansen. Fue un nacionalista durante toda su larga vida (tenía casi noventa años cuando murió en Seebüll, también en el norte del Schleswig), hecho que permite comprender mejor ciertos aspectos de su arte, aunque no confiera mayor atractivo a algunas de sus teorías.

Adiestrado en el grabado sobre madera, maduró como pintor relativamente tarde. En 1906, su estilo parecía avanzado sólo en comparación con el de la mayoría de sus contemporáneos en Alemania. Incluso a los ojos de los pintores del grupo *Die Brücke*, a los que él se unió en 1906, su obra resultaba extraordinariamente atrevida. Sin embargo, los intentos de éstos para avivar y dramatizar sus paletas eran todavía débiles en comparación con el estilo de Nolde, propio de un impresionismo tardío y dotado de una densa pincelada.

En 1909, cuando adoptó temas religiosos después de una grave enfermedad (y tal vez a consecuencia de ella), Nolde introdujo en su obra una nota extraordinariamente nueva y a la vez disonante. Pintó la vida y pasión de Jesucristo de un modo que indudablemente expresaba unos profundos sentimientos, pero lo hizo empleando distorsiones, unos rostros crudos y semejantes a máscaras, y unos colores en estridente contraste que a muchos les parecieron sacrílegos.

Estas pinturas son, sin duda, primitivistas. Era mucho lo que Nolde sabía acerca del arte primitivo, admiraba las sociedades primitivas y le indignaban las actividades de los misioneros coloniales. Sus conocimientos sobre las culturas primitivas contribuyeron a sus teorías sobre la pureza racial y a su nacionalismo. Al creer que el partido cuyos puntos de vista se aproximaban más al suyo era el Partido Nacionalsocialista, no tardó en afiliarse a él, para descubrir más tarde su error cuando, junto con todos los demás artistas experimentales y no ortodoxos de Alemania, fue declarado «artista degenerado», al que se le prohibía exponer su obra e incluso pintar.

Las enérgicas y breves pinceladas, así como la relativa matización del color en esta pintura, recuerdan intensamente el estilo de Nolde anterior a 1909, cuando aún persistían en su obra vestigios del impresionismo. Con sus cincuenta años auestas, se presenta aparentemente transfigurado por la visión de algún objeto más allá de la pintura. Los ojos de color azul pálido y la única e impresionante fuente luminosa crean una atmósfera sobrenatural.





Conrad Felixmüller

Autorretrato con su esposa, 1921

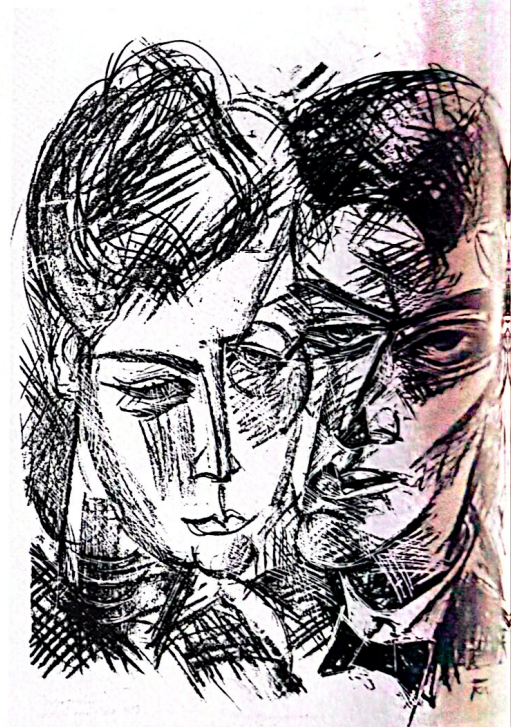
Nacido en Dresde, hijo de un industrial metalúrgico, Conrad Felixmüller (1897-1977) fue un niño prodigio que a los doce años, estudiaba el violín en el conservatorio municipal, a los catorce decidió que prefería ser pintor, y, después de tres años de estudio en la Escuela de Artes y Oficios de Dresde, presentó su primera exposición en la galería I. B. Neumann, una de las más conocidas y prósperas de Berlín.

Esto ocurría en 1914. Opuesto a la guerra, cada vez más politizado (y republicano), Felixmüller, como seguiría firmando hasta 1918, consiguió evitar la incorporación a filas hasta 1917, año en que se le obligó a unirse al Ejército como sanitario. Antes se había mostrado activo en círculos expresionistas. Ilustró el *Pierrot Lunaire* de Schönberg y cuando todavía era estudiante pintó al compositor. Trabajó amistad con Ludwig Meidner y, mientras se alojó durante varias semanas en el estudio, famoso por su suciedad y sus juergas, cada artista pintó al otro. También trabajó brevemente para *Der Sturm* y otras publicaciones expresionistas, y dirigió su propia revista, *Die Menschen* («Gente»).

Existió en Berlín un semanario expresionista que, durante la Primera Guerra Mundial, se hizo al menos tan famoso como *Der Sturm* y, en los círculos radicales, más influyente. *Die Aktion* («La acción»), fundado por Franz Pfemfert en 1911 y dirigido por él hasta que dejó de publicarse en 1932, estaba mucho más politizada que su rival. Pacifista, revolucionaria y utópica, insistía en que el arte y la literatura tenían un papel que desempeñar en la lucha política, y consideraba al expresionismo como el equivalente artístico del socialismo radical. Los escritores que compartían esta convicción y cuyos trabajos publicaba Pfemfert fueron conocidos como activistas.

Felixmüller empezó a trabajar para *Die Aktion* y pronto se convirtió en uno de sus más destacados ilustradores, realizando grabados al boj que denotan la influencia del cubismo y el futurismo, así como la de artistas a los que él admiraba en especial, por ejemplo Karl Schmidt-Rottluff. En 1918, Felixmüller dio el paso inevitable de afiliarse al recién fundado Partido Comunista alemán –sería miembro del mismo hasta 1926–, y un año más tarde fue uno de los fundadores de un grupo de jóvenes artistas políticamente activos, el «Nuevo Grupo de Secesión de Dresde 1919». Basado en el ejemplo del Grupo de Noviembre de Berlín, al que Felixmüller también se unió y cuyo nombre conmemoraba el mes en el que comenzó la frustrada Revolución alemana, sería la última agrupación expresionista importante. Otto Dix, entonces íntimo amigo de Felixmüller, fue miembro de ella, así como otros expresionistas posteriores y menos conocidos, entre ellos Lasar Segall y Konstantin Mitschke-Collande.

Felixmüller se casó con la aristócrata Londa Freiin von Berg en 1918, cuando ambos eran relativamente jóvenes. Disfrutaron de un matrimonio largo y feliz, y Londa Felixmüller aparece repetidamente en imágenes de la vida familiar, como la de este grabado, que rivalizan en cantidad y calidad con la obra social y políticamente comprometida que Felixmüller producía al mismo tiempo.



CONRAD FELIXMÜLLER
Autorretrato con su esposa, 1918





Der große Holzschnitt

E. Seligsohler

Elbestill mit Frau

Käthe Kollwitz

Autorretratos, 1905, c. 1920, 1934, 1938

Durante la Primera Guerra Mundial, Käthe Kollwitz (1867-1945) comentó en su diario un artículo que acababa de leer y que versaba sobre las evoluciones futuras del arte. Su autor «se opone al expresionismo y dice que, después de la guerra, el pueblo alemán prescindirá más que nunca del pomposo arte de estudio. Lo que se necesita es realismo [*Wirklichkeitskunst*]. Estoy totalmente de acuerdo... Probablemente, el genio puede ir por delante de la multitud y buscar nuevos caminos, pero los buenos artistas que siguen al genio –y yo me cuento entre ellos– deben crear la vinculación que se ha perdido».

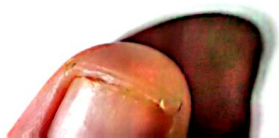
A pesar de su hostilidad respecto al expresionismo, Kollwitz tiene en común no pocas cosas con los expresionistas contemporáneos más jóvenes. Su viva capacidad para comunicar poderosas emociones, en especial la desesperanza y el desespere, a través de la calidad de línea y de dramáticas yuxtaposiciones de negro y blanco, son las características más obvias que ella comparte con los expresionistas.

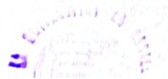
Kollwitz no estaba apenas interesada por el retrato, como no fuese para obtener semejanzas de sí misma. Dibujaba repetidamente su propia imagen, siempre sin la menor traza de vanidad, creando una autobiografía gráfica que es uno de los documentos personales más emocionantes jamás legados por un artista.

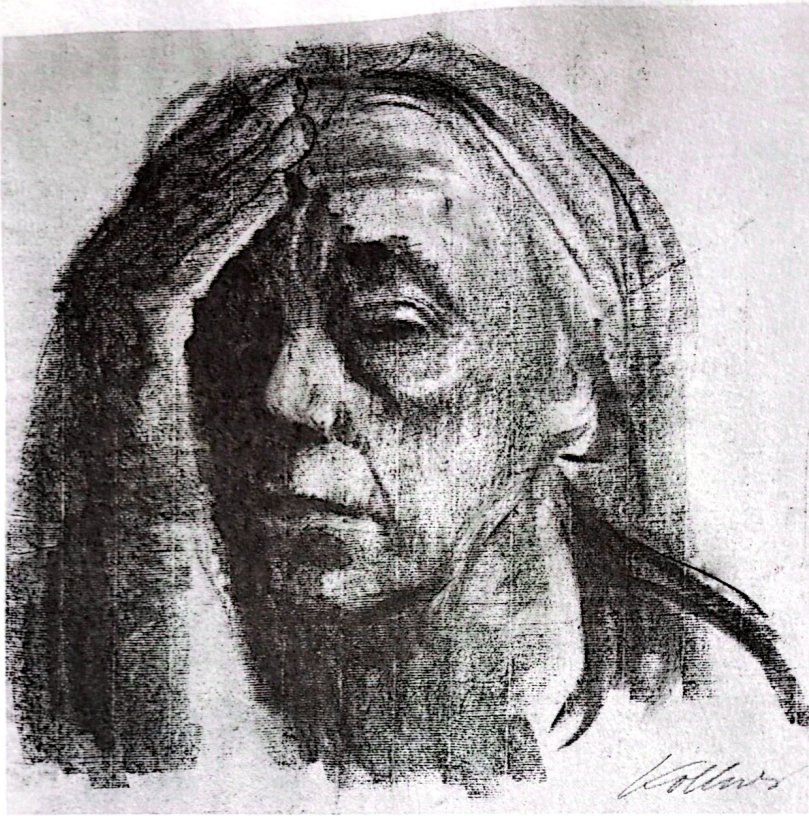
En 1905 tenía treinta y ocho años y llevaba quince de casada. Al ser ya una de las figuras más famosas en el grabado alemán, Kollwitz se encontró situada entre la fuerza de su impulso creativo y sus responsabilidades frente a su marido y sus hijos. Su esposo era médico en uno de los barrios obreros más pobres de Berlín, y los contactos de Kollwitz con las pacientes de su marido –mujeres mal alimentadas y a menudo maltratadas físicamente por maridos borrachos– tuvieron un efecto acusado sobre su arte y su visión de la vida.

Cuando estalló la guerra, su filosofía, ya pesimista, no tardó en verse confirmada. Su hijo predilecto, Peter, murió en Flandes en 1914, y ella jamás se recuperó plenamente de esta pérdida. Las imágenes de muerte, aflicción y sufrimiento se multiplican en su obra a lo largo de los años siguientes, y en sus autorretratos su melancolía va en aumento, nunca resignada y sí casi quebrantada por la desesperación.

Aunque ella la buscara, nunca hubo siquiera un breve destello de luz en esta oscuridad espiritual. Después de 1933, fue una de las primeras víctimas de la política cultural nazi al verse expulsada de la Academia de las Artes de Berlín. En 1942, su nieto, llamado Peter en recuerdo de su tío desaparecido, encontró la muerte en el frente ruso. Kollwitz tuvo que vivir toda la guerra pero sin llegar a ver su fin, ya que murió el 22 de abril de 1945, pocos días antes del derrumbamiento de Alemania.









Emil Nolde

Rostro sombrío (Autorretrato), 1906

«Dresde, 4 febr. 06. Iré directamente al grano: la asociación de artistas *Die Brücke*, que tiene su sede aquí, consideraría un gran honor recibirle como miembro... Hoy, uno de los objetivos de *Die Brücke* es atraer hacia sí a todos los elementos revolucionarios y vitales, y esto es lo que significa el nombre de *Die Brücke*... con ello queremos expresarle nuestra gratitud por sus tempestades de color.»

Nolde aceptó esta invitación de ese grupo de jóvenes pintores de Dresde, que hasta entonces le eran desconocidos. Aunque se abstuvo de participar en las actividades de grupo, tales como dibujar y pintar en comunidad, Nolde pasó algún tiempo en Dresde, y a menudo Heckel, Kirchner y Pechstein le visitaban al anochecer. «Todo lo que dijimos y discutimos durante aquellas horas vespertinas ha quedado olvidado, pero las sesiones se prolongaban hasta la madrugada. Nos sentábamos, alegres y helados, en nuestra pequeña habitación... tan helados que Heckel, echado bajo la cama, cortaba astillas de sus travesaños para que éstas, metidas en la estufa junto con el taburete sacabotas también astillado, nos proporcionaran un modesto calorillo.»

Esta vida bohemia no sedujo durante mucho tiempo a un hombre suficientemente viejo como para ser el padre de todos sus colegas de *Die Brücke*, y dieciocho meses más tarde abandonó el grupo.

Es difícil evaluar lo que Nolde aportó al grupo y en qué contribuyó éste, a cambio, a su arte. Era, desde luego, un pintor más maduro que ellos, más osado con la paleta y el pincel, pero parece probable que aprendiera mucho de ellos en el campo del grabado. Fue sin duda en 1906 cuando surgió un intenso brote de creatividad en la producción gráfica de Nolde, y cuando realizó la primera de numerosas obras maestras en toda la gama de técnicas, desde el aguafuerte hasta el grabado en madera.

Este rostro sombrío, dramático e incluso satánico –evidentemente un autorretrato– explota audazmente el potencial de la litografía para la impresión de amplias zonas uniformes de un solo tono, pero el efecto de esta imagen, apoyada totalmente en su sorprendente contraste de negro y blanco, es más bien el de un grabado al boj.

Existe una versión en dos colores del mismo grabado en la que los misteriosos y desconcertantes efectos de luz se ven modificados por la adición de toques de violeta, pero en su forma monocroma es un clásico ejemplo del vigor que los artistas expresionistas –que en pintura tanto se apoyaban en la intensidad del color– podían transmitir en el grabado a partir de la búsqueda implacable de los absolutos artísticos.

Muchos de ellos creían, en efecto, que el arte gráfico ocupaba un lugar especialmente eminente en la historia del arte alemán, porque había afinidades entre las cualidades positivas de línea y audaz contraste aportadas por la imprenta y una sensibilidad peculiarmente alemana. Por tanto, los miembros de *Die Brücke* dedicaban tanto tiempo a las artes gráficas como a la pintura, en parte porque deseaban emular a los grandes maestros alemanes del período medieval y de principios del Renacimiento, en su opinión los últimos artistas alemanes que, gracias a haber resistido a toda influencia extranjera (y especialmente italiana), podían considerarse como auténticamente grandes.



EMIL NOLDE
Autorretrato, 1906-1907



Emil Nolde

Autorretrato, 1911

Aunque ejecutado seis años antes que el autorretrato al óleo (página 61), este grabado casi podría formar pareja con él. En realidad, lo hace con un retrato de Ada, la esposa de Nolde. Ambos son de punta seca, es decir, la imagen ha sido grabada directamente en la plancha con la ayuda de una aguja y sin intervención del ácido. El grabado resultante ofrece un aspecto distintivamente austero pero frágil.

En 1911, Nolde fue a visitar a Ensor, en Ostende, rindiendo con ello homenaje a uno de los pintores que ya en 1888 había anticipado el expresionismo. En 1912, Nolde se estableció finalmente en el norte del Schleswig, aunque pasó todos los inviernos en Berlín hasta 1940, momento en que los bombardeos hicieron que esta costumbre fuese desaconsejable.

En 1913 y 1914 acompañó, como artista oficial, a una expedición etnográfica del gobierno que viajó a Nueva Guinea (entonces colonia alemana) a través de Rusia, China y Borneo, y esto le permitió conocer personalmente varias de las sociedades primitivas que él admiraba. También reunió, a menudo en circunstancias peligrosas, material para numerosas pinturas de pueblos «salvajes» y rituales, que después completaría en su casa. A veces, Ada Nolde montaba guardia junto a su marido mientras éste dibujaba, con una escopeta de caza amartillada para repeler el posible ataque de alguna fiera. A su regreso, la expedición se vio sorprendida en el Canal de Suez por la declaración de guerra, y parte de su equipo, incluidos los trabajos de Nolde, fue confiscado por los británicos. Varios años después, las pinturas de Nolde reaparecieron en un almacén aduanero en Plymouth.

Nolde, junto con la mayoría de otros pintores de su generación, negaba con vehemencia ser un expresionista: «Un artista alemán... ¡eso es lo que soy!».



Francisco de Goya

Egon Schiele

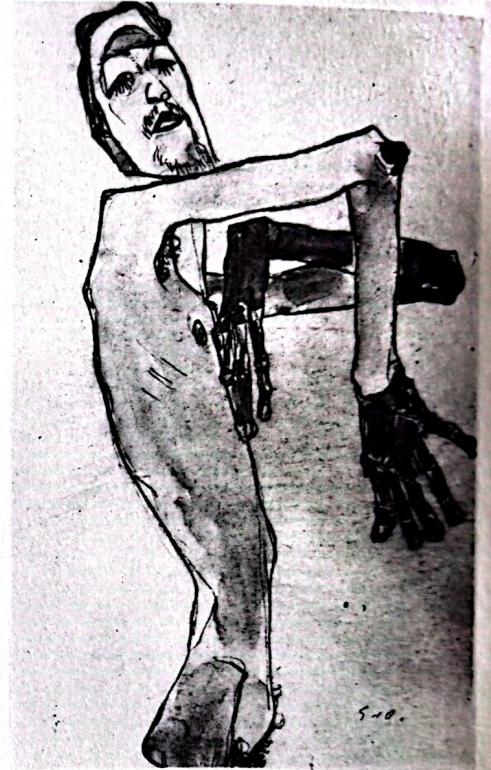
Autorretrato dibujando una modelo desnuda frente a un espejo, 1910

Se dice que Schiele era incapaz de pasar ante un espejo de cualquier tamaño sin detenerse para mirarse en él. Una de las fotografías del artista, tomada por Johannes Fischer en 1915, le muestra contemplando con intensidad su reflejo, discretamente elegante, en la que era la pieza de mobiliario más importante de su estudio. En este dibujo, el espejo reúne los dos temas más importantes para Schiele, él mismo y el desnudo femenino. Él no indicó el marco, pero queda claro lo que es real y lo que es reflejo. Nos hallamos en el estudio del artista, detrás de la espalda de su modelo. Curiosamente, aunque ella parece contemplarse a sí misma con admiración, él aparta la mirada de lo que parece estar dibujando.

En la primavera de 1910, Schiele abandonó Viena, donde había obtenido algunos éxitos modestos desde que terminara, el año anterior, sus estudios en la Academia de Arte, para instalarse en Krumau (Ceský Krumlov), una población del sur de Bohemia. Fue allí con un amigo, el productor teatral Erwin Osen (de quien Schiele hizo una serie de importantes dibujos), y la amante de éste, una bailarina exótica que se hacía llamar Moa. A juzgar por otros dibujos de ella, fue probablemente la mujer esbelta y confiada que aquí se está contemplando a sí misma.

Durante 1910, tanto en Krumau como en Viena, Schiele produjo algunos de sus dibujos más abiertamente eróticos, tanto de sí mismo como de modelos femeninos, en su mayoría jovencitas apenas salidas de la pubertad. Este dibujo (algo más recatado que la mayoría de los que hizo en 1910) explota algunas de las convenciones de la pornografía: la postura provocativa, la mirada de soslayo, el sombrero, las medias y otros accesorios, los ojos sombreados y la mano en la cadera para llamar la atención hacia el vello púbico.

Éste es un ejemplar único en la obra de Schiele, porque le muestra en el momento de dibujar junto con el sujeto de su dibujo, y por tanto nos vemos obligados a identificarnos con él y a considerarle un artista. En sus otras obras, se espera que nos relacionemos directamente con el sujeto, como *voyeurs*, e incluso como amantes en potencia.



EGON SCHIELE
Erwin Osen, 1910



S. 12.

Paul Klee

Meditación (Autorretrato), 1911

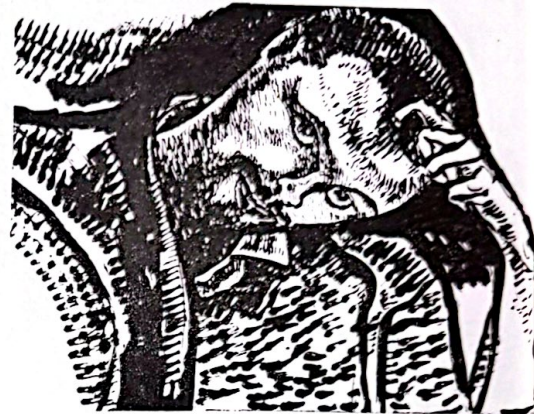
«El arte no reproduce lo visible; sino que hace las cosas visibles.» Esta manifestación estentórea, con la que comienza el *Credo creativo* de Paul Klee, es una descripción memorable, no sólo de sus objetivos artísticos, sino también del credo del que dependía todo el expresionismo. Por ello, Klee (1879-1940) apenas puede ser considerado expresionista. Su trabajo es demasiado controlado, cerebral, travieso e irónico –y sobre todo demasiado variado– como para acomodarlo en un solo término sea el que sea, y menos si implica la supremacía del sentimiento sobre el intelecto.

Sin embargo, Klee pertenecía al círculo de Kandinsky en Munich antes de la Primera Guerra Mundial (se habían conocido en 1901, cuando estudiaban en la clase de Franz von Stuck en la Academia de Munich), contribuyó a la segunda exposición de *Die Blaue Reiter* en 1912 (que estuvo dedicada por completo a las artes gráficas), y uno de sus dibujos fue reproducido en el almanaque que, editado por Kandinsky y Marc, dio su nombre a ambas exposiciones.

En aquel tiempo, a Klee le interesaba poco pintar y se limitaba a explotar sus dotes prodigiosas para el dibujo que, junto con un notable talento para la música (tocaba el violín en la orquesta de la ciudad de Berna desde la edad de diez años), se le manifestaron en una edad muy temprana. Hasta que descubrió los círculos multicolores y las ventanas que pintaba Robert Delaunay y, en la primavera de 1914, experimentó la límpida luz solar y los colores saturados de África del Norte durante una breve visita a Túnez, Klee no empezó a pintar en serio y, con ello, a conseguir una madurez artística relativamente tardía.

Hay muy pocos retratos en la obra de Klee; en su mayoría ejecutados antes de 1920, sólo los primeros poseen un cierto aspecto convencional. En los tres autorretratos ilustrados aquí, el más temprano es el más ortodoxo, en tanto que el menos convencional –*Meditación*– es el más expresivo y, por decir algo sobre el método creativo de Klee, también el más expresionista.

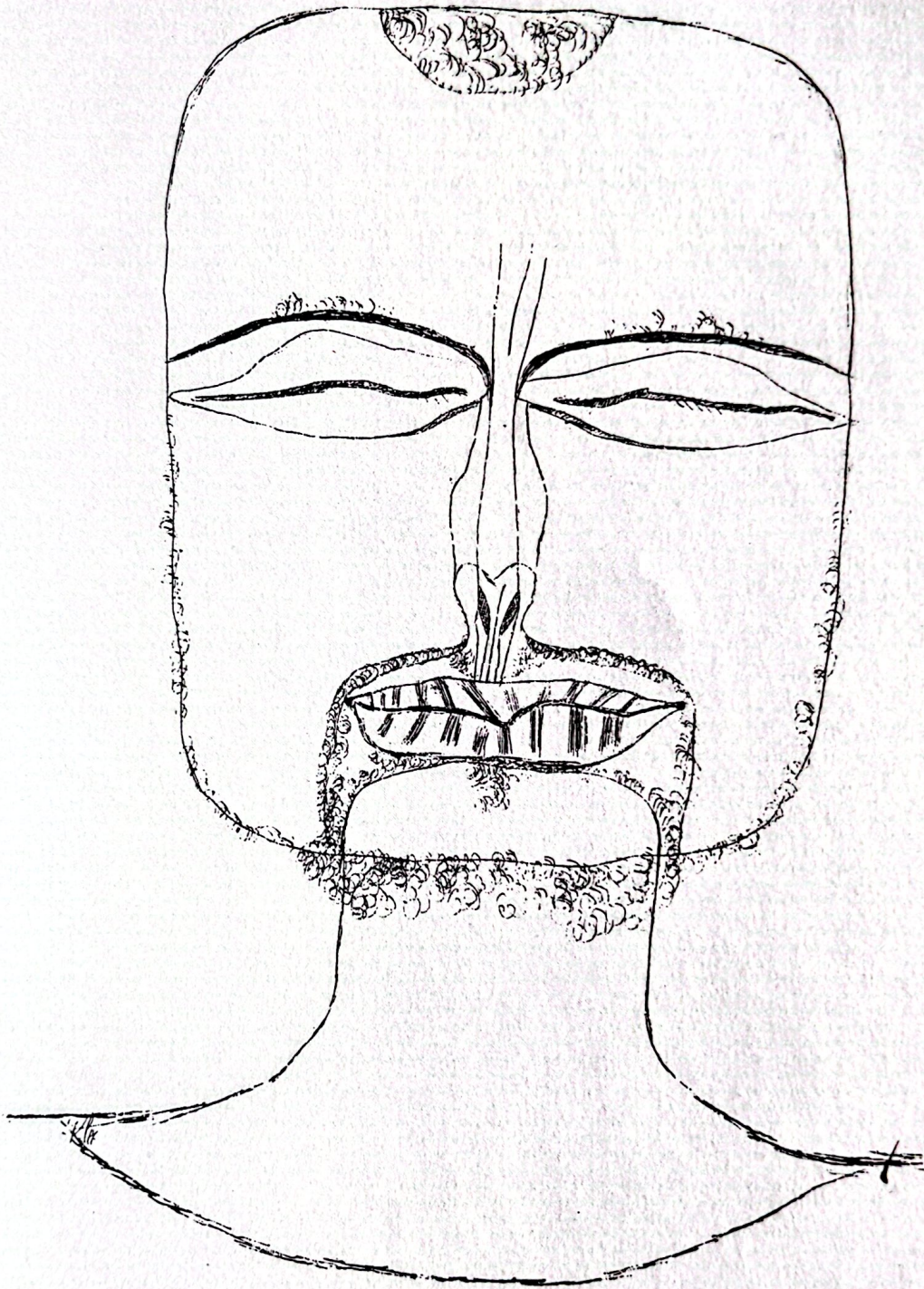
Klee produjo una cantidad enorme de obras en la Bauhaus, donde dio clases tanto en la fase de Weimar como en la de Dessau, en la Academia de Düsseldorf, de la que fue nombrado profesor después de abandonar la Bauhaus, y en su Suiza natal, donde regresó al ascender los nazis al poder en Alemania. Su obra es tan variada que resulta difícil discernir cualquier pauta lógica de evolución en ella –a veces parece como si trabajara simultáneamente con tres o cuatro estilos–, pero sus objetivos seguían siendo esencialmente los mismos de cuando escribió su *Credo creativo*. En la última obra que realizó –*Composición con frutos, 1940*–, escribió las palabras: «Entonces, ¿todo ha de ser consciente? ¡Ah, yo creo que no!».



PAUL KLEE
Joven descansando (autorretrato), 1911



PAUL KLEE
Autorretrato, 1919



19/11/23

Oskar Kokoschka

*Hombre y mujer en la encrucijada (Encuentro),
de Colón encadenado, 1913*
Estudio para Cantata de Bach, 1914
Autorretrato, de Cantata de Bach, 1914

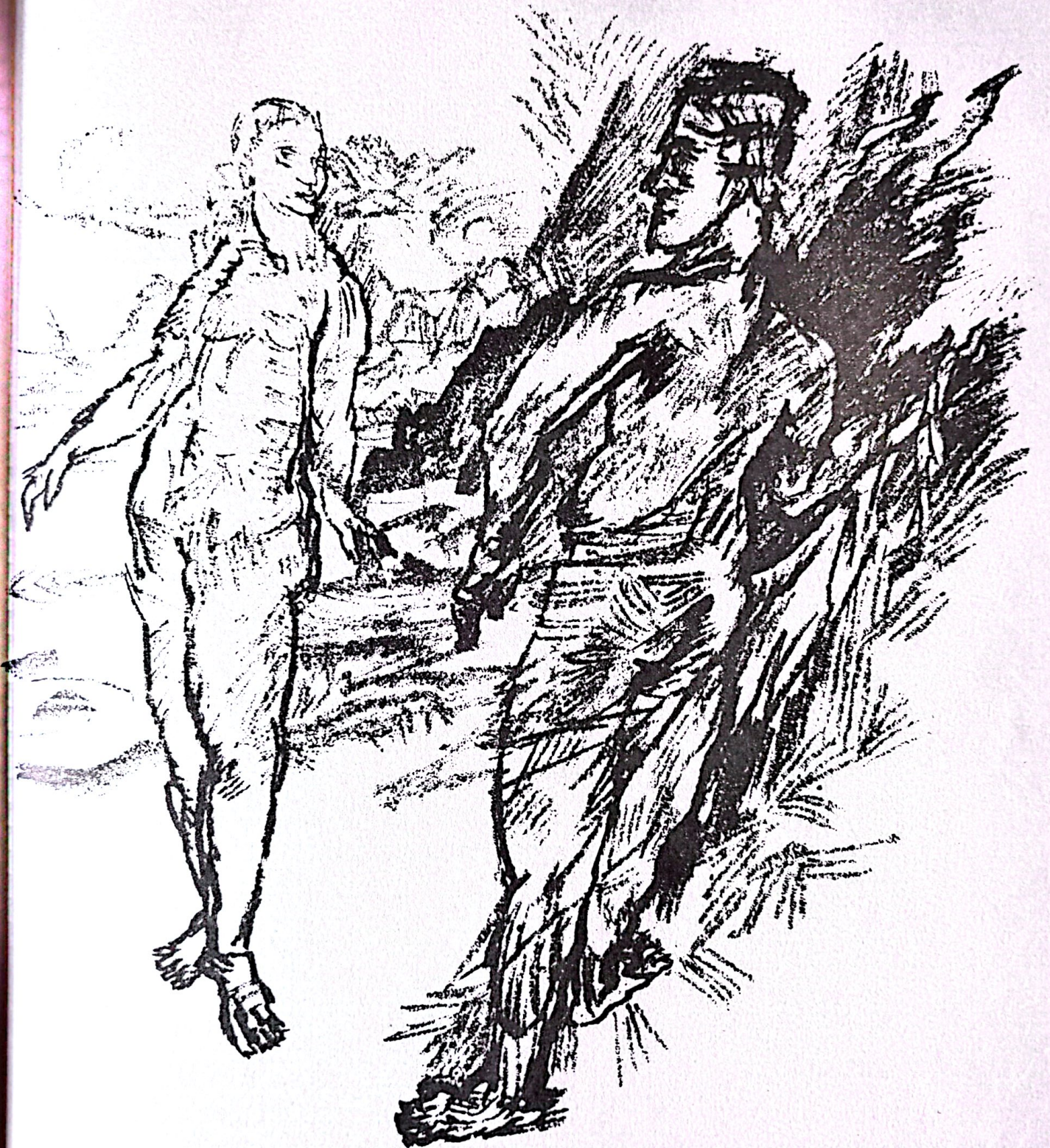
Fue en 1912 cuando Kokoschka conoció a Alma Mahler, la viuda del compositor, dotada de la reputación de ser una de las mujeres más hermosas y sin duda una de las más brillantes anfitrionas de la sociedad vienesa. Él se encontraba en una fase baja de su carrera y, aunque ya contaba veintiséis años de edad, era todavía inexperto y desmañado en muchos aspectos. Ella, cuyo ojo era infalible para detectar el genio y la fama potencial, inició una relación amorosa con el pintor que duraría tres años, aunque siguió dominando su vida durante mucho más tiempo.

Las cartas de Kokoschka a Alma Mahler revelan a un hombre que se sentía permanentemente obsesionado y también, alternativamente, extático, desdichado, celoso y, en alguna ocasión, incluso desequilibrado. Ella dejó así mismo una marca indeleble en su arte. Kokoschka no sólo pintó el retrato de Alma, sola y junto a él, sino que ella aparece además en otras pinturas, dibujos y grabados. Durante varios años, parecía como si Kokoschka se sintiera incapaz de pintar a cualquier otra mujer sin prestarle las facciones de Alma Mahler.

Esta difícil relación también constituye la base de gran parte de sus escritos durante el mismo período. En 1913, en el apogeo de su romance, produjo ilustraciones litográficas para su poema *Der gefesselte Kolumbus (Colón encadenado)* que sugieren que temía ya cómo terminarían aquellos amoríos. Alma es «La Mujer» (ver p. 154), la Eva eterna a la que el hombre busca, y que causará su ruina. Pero es también la Virgen María, que ofrece consuelo. El Hombre, obviamente el propio Kokoschka, se convierte así en Cristo, que padecerá inevitablemente una muerte terrible. Pero el simbolismo es multifacético y confuso. Él es también Colón, el conquistador de nuevos mundos, que se ve atado por la mujer. «Mi Colón se aventura, no para descubrir América, sino para reconocer a una mujer que lo encadena. Al final, ella se le aparece como un espectro de amor, una mujer luna.»

El ciclo litográfico *Bach Cantata* (que data de 1914, pero se publicó dos años más tarde) emplea también imágenes bíblicas y literarias para tejer una alegoría de la vida personal de Kokoschka. Más inspirado por el texto (*O Ewigkeit - Du Donnerwort*, «Oh, eternidad; tú, mundo temible») que por la partitura de la cantata (Opus 60), el ciclo termina con la muerte del hombre en sacrificio. También aquí el hombre y la mujer son, claramente, el propio artista y Alma Mahler.

El autorretrato con el que comienza el ciclo es una versión litográfica del sombrío *Autorretrato con pincel*, también de 1914 y hoy en la Colección Kniže, en Nueva York. Este cuadro, uno de los más impresionantes entre los numerosos autorretratos de Kokoschka, probablemente fue pintado como regalo navideño para Alma Mahler, pero ella nunca llegó a recibirlo. Poco después de la Navidad de 1914, debido sobre todo a la presión de ella, Kokoschka se enroló voluntario en un regimiento de caballería de élite. Sentía, aunque vagamente, que ella ya había decidido poner fin a su idilio.







Karl Schmidt-Rottluff

Autorretrato, 1913
Autorretrato I, 1914
Autorretrato, 1916

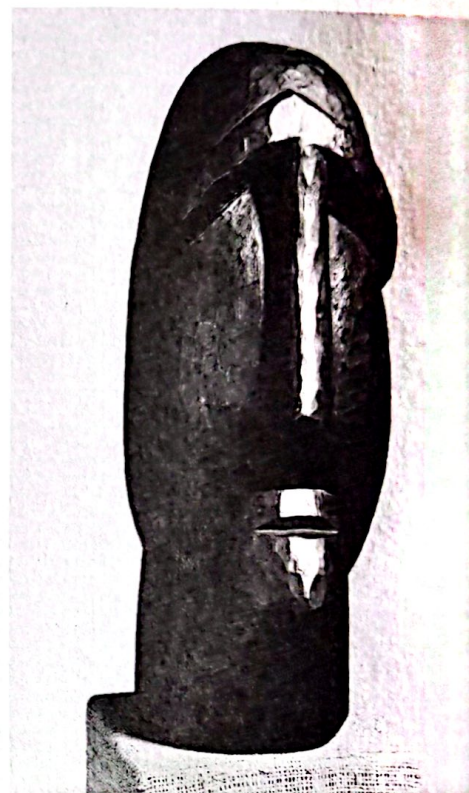
Karl Schmidt (1884-1976), nacido en el pueblo de Rottluff, cerca de Chemnitz (hoy Karl-Marx-Stadt), añadió a su nombre el de su lugar natal, poco después de decidir convertirse en artista y comprender que su más que corriente apellido era un obstáculo evitable para conseguir una reputación. Debó de tomar la decisión a principios de 1905, cuando, mientras estudiaba arquitectura en el Politécnico de Dresde, su amigo Erik Heckel le presentó a otros dos alumnos de la misma facultad, Ernst Ludwig Kirchner y Fritz Bleyl. Todos ellos querían ser pintores en vez de arquitectos o ingenieros. Lo mismo pensaba Karl Schmidt y, juntos, fundaron *Die Brücke*, abandonando sus estudios para emprender, inicialmente al menos, una precaria existencia como artistas totalmente inexpertos e inmaduros.

Poco es lo que se ha conservado de la obra inicial de Kirchner, pero lo que queda, junto con obras contemporáneas de Heckel, demuestra que, durante el primer año de la existencia del grupo, Schmidt-Rottluff era el más completo y aventajado de todos sus miembros, como pintor y como grabador. Él produjo los primeros pastiches de Van Gogh, que son incluso más vehementes que los modelos en que se basaron. Aunque apoyado en el ejemplo del *Jugendstil* (la variante alemana del Art Nouveau), sus primeros grabados son técnicamente notables y explotan aquellos dramáticos contrastes de blanco y negro en los que más tarde llegaría a ser maestro.

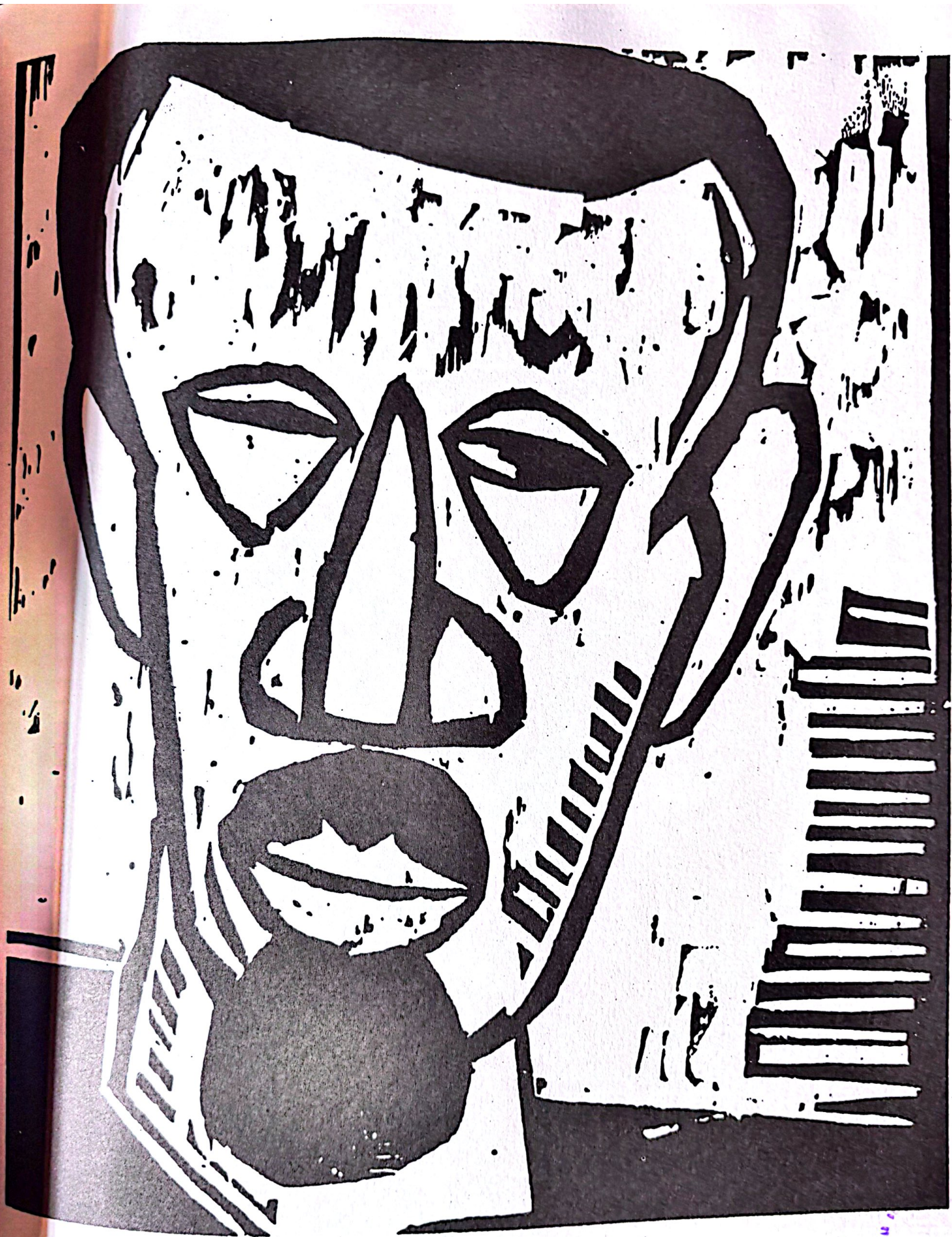
Schmidt-Rottluff maduró como pintor alrededor de 1910, en cuya época sus paisajes, el tema en el que inicialmente se especializó, se distinguían por unas zonas cuidadosamente estructuradas de brillantes colores planos, generalmente rodeadas por unos contornos gruesos y oscuros. El efecto es una reminiscencia de la vidriera y contribuye intensamente a la belleza de lo que debe considerarse como uno de los ejemplos más vigorosos del primer expresionismo.

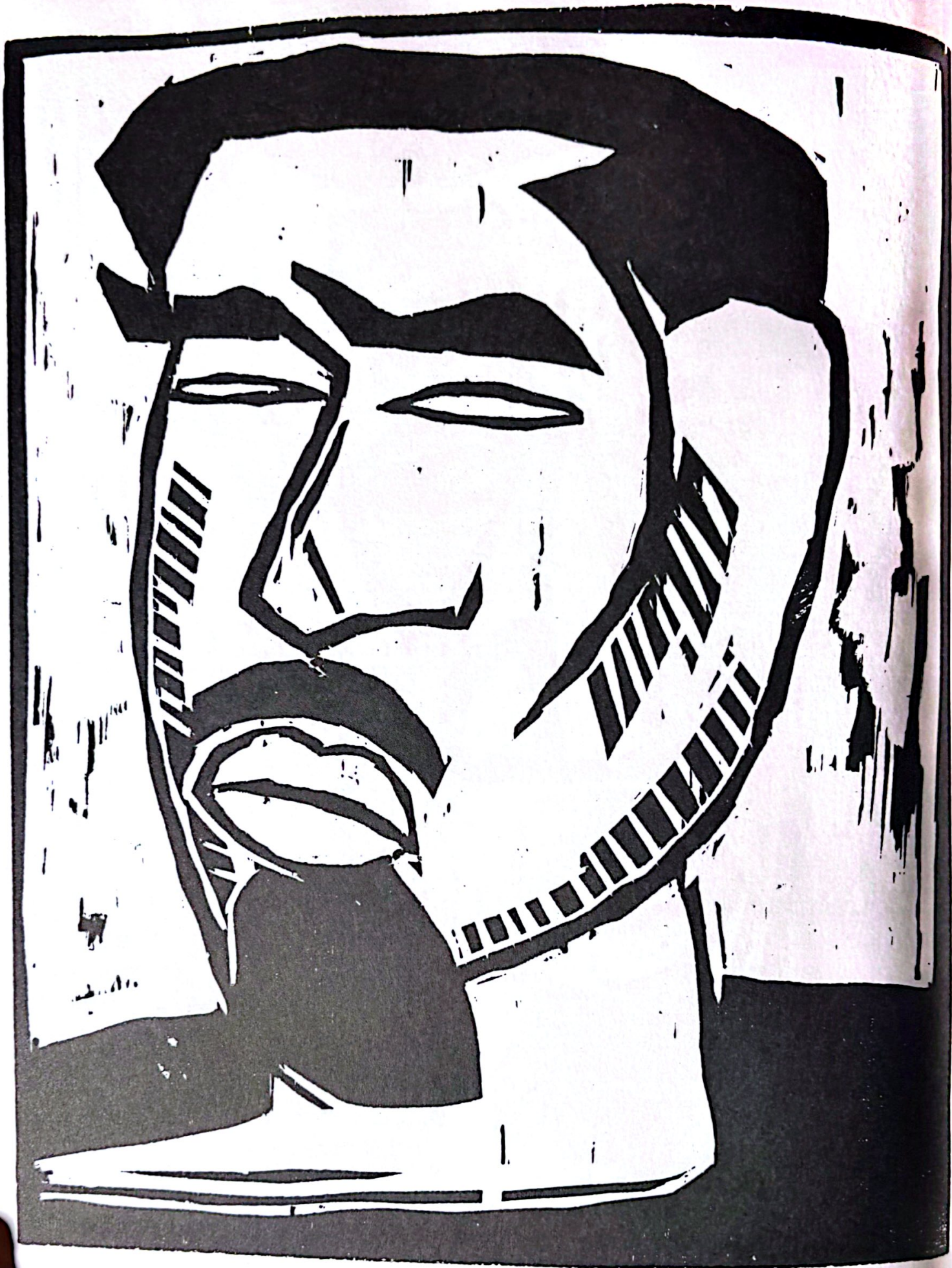
A fines de 1911, Schmidt-Rottluff tenía su residencia permanente en Berlín, así como Kirchner, Heckel y Pechstein, que se habían unido a *Die Brücke* en 1906. Los objetivos iniciales del grupo, sofocantemente angostos e irrealistas, y que incluían el cultivo de un estilo común, se habían distendido de modo considerable, y en Berlín adquirieron todavía mayor flexibilidad. La obra de Schmidt-Rottluff se apartaba ahora, aún más, de los diversos estilos desarrollados por sus amigos. En pintura, su brillante paleta daba paso a colores de tierra, y sus formas se tornaban más rotundas y menos decorativas.

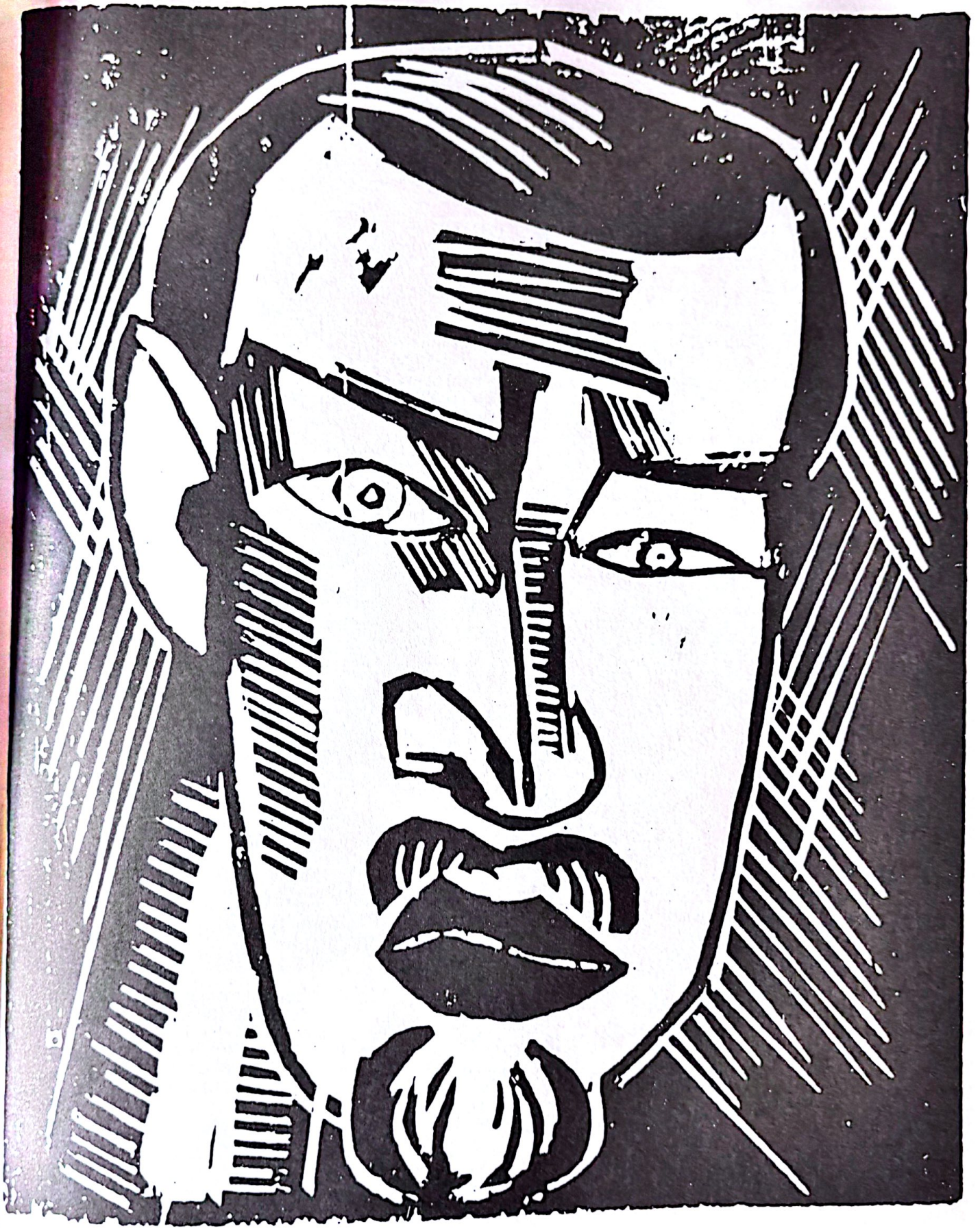
Estos autorretratos, ejecutados en el apogeo del talento de Schmidt-Rottluff como artista gráfico, exponen claramente su habilidad para realizar audaces y directas manifestaciones en el menos tratable de los medios de impresión. Las áreas de cortado imperfecto contribuyen en realidad al poder expresivo de estas imágenes.



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF
Cabeza masculina, 1917







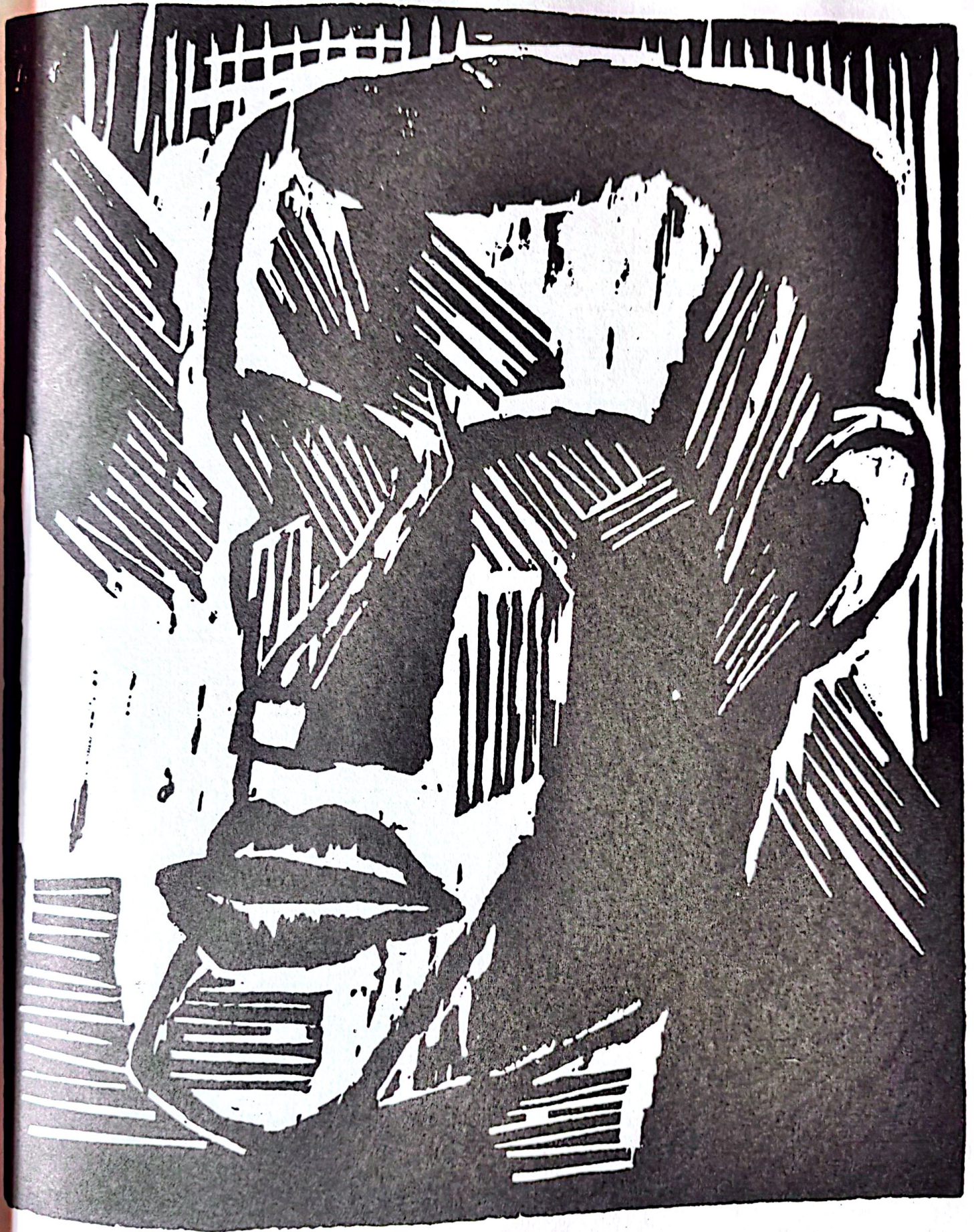
Karl Schmidt-Rottluff

Autorretrato, 1914

Descubriera o no Kirchner los atractivos del arte primitivo en fecha tan temprana como 1904, todos los miembros de *Die Brücke* eran visitantes asiduos del museo etnográfico de Dresde, y sus grabados delatan la influencia del arte exótico desde 1906, lo más tarde. La idea de lo primitivo influyó también en su estilo de vida, especialmente en la manera de decorar su estudio comunitario. Todos ellos realizaron esculturas en madera tallada, emulando los originales exóticos.

La obra de Schmidt-Rottluff en este medio rivaliza con la de Kirchner. Aparte de éste, él fue también el miembro de *Die Brücke* que con más provecho absorbió las influencias primitivas. Al poseer Alemania más colonias en el Pacífico que en África, sus colecciones etnográficas eran más ricas en arte oceánico que en arte africano, pero Schmidt-Rottluff se mostró cada vez más interesado en la talla tribal africana, y este interés puede apreciarse tanto en su escultura como en sus grabados. Resalta especialmente en este autorretrato grabado en madera, con sus facciones tipo máscara, representadas por unos cuantos trazos gruesos y audaces.

Aunque sus primeros grabados fueron litografías, una técnica que junto con el aguafuerte y la punta seca seguiría utilizando durante toda su vida, fue el grabado en madera a lo que Schmidt-Rottluff dedicó la mayor parte de sus considerables energías. Era, con toda evidencia, su medio gráfico preferido, ya que de los aproximadamente quinientos grabados que hizo más de trescientos son grabados sobre madera. Además de retratos y autorretratos produjo también paisajes, composiciones de figura y algunos temas religiosos memorables, inspirados en sus experiencias durante la Primera Guerra Mundial.



Otto Dix

Autorretrato en un fragmento de espejo roto I, 1915

«Experiencia a cualquier precio... por esto tuve que ir a la guerra. También tenía que pasar por la experiencia de que, a mi lado, alguien cayera de repente, muerto, alcanzado de lleno por una bala. Tenía que experimentar todo esto con la mayor exactitud. Quería hacerlo. Al fin y al cabo, yo no soy un pacifista, ¿no? Tal vez era un hombre curioso. Tenía que verlo todo por mí mismo. Sépase que éste es mi tipo de realismo: he de verlo todo con mis propios ojos a fin de confirmar que realmente es así... Estoy supeditado a la realidad... He de experimentar por mi cuenta las insondables profundidades de la vida, y por eso fui a la guerra voluntario.»

Y así fue como esa sed fáustica de poderosas experiencias condujo a Dix a la guerra. Con un ejemplar de la Biblia y otro del *Así habló Zaratustra* de Nietzsche en su mochila, Dix llegó por primera vez al frente en el otoño de 1915. Pudo haber tenido tiempo para pintar durante los repetidos intervalos de la guerra de trincheras, pero las condiciones en las que él y sus compañeros se veían obligados a vivir poco invitaban a pintar. Por tanto, Dix dibujó. Dibujó las trincheras, a sus compañeros de armas y escenas de horror y destrucción. Entre los dibujos que él describió como «Informes desde el Infierno», hay una serie de notables autorretratos que son, alternativamente, ásperos, burlones y siniestros. Los más extraordinarios son dos vigorosos dibujos al clarión que registran el momento en que, posiblemente al afeitarse, vio su rostro en un trozo de espejo roto. El menos detallado y, por consiguiente, el más notable, es el ilustrado al lado. Este rostro rudimentario, esquemático, es a la vez máscara y calavera, un *memento mori* y un reflejo de la «cara animosa» que exigían las duras circunstancias en las que Dix se encontraba. Prendida en el contorno irregular que la encierra, hay también algo semejante a una Verónica laica, una impresión en sudor del sufrimiento del artista.

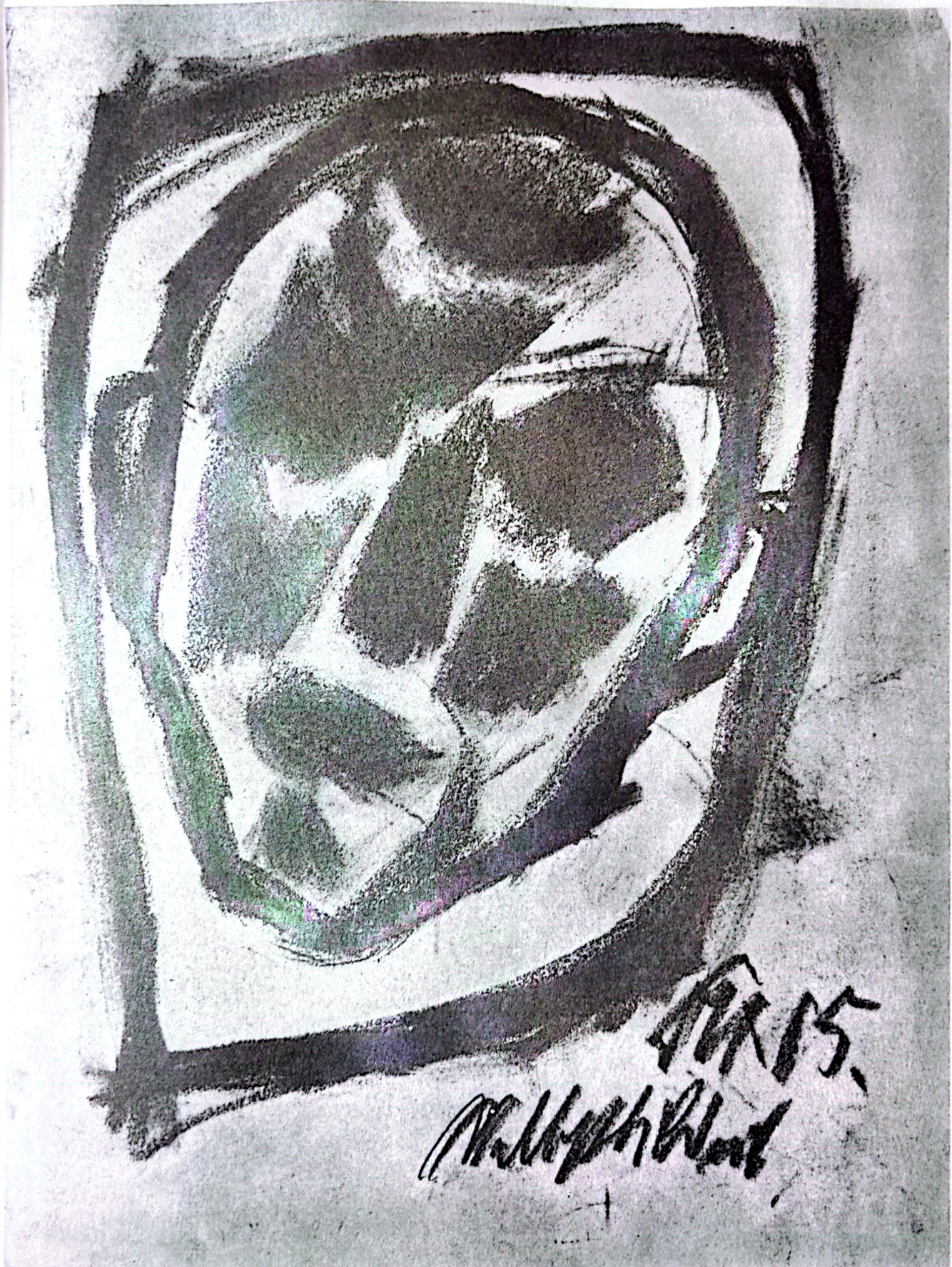
El segundo autorretrato ilustrado aquí muestra un talante diferente, más irónico. Debió de hacerlo en el frente ruso, cerca de Gorodniki, donde Dix estuvo durante el verano y el otoño de 1917.



OTTO DIX
Autorretrato sonriendo, 1917



OTTO DIX
Autorretrato, 1915



4/15
M. H. H. H.

Ernst Ludwig Kirchner

Autorretrato, 1915

Cabeza de enfermo (Autorretrato), 1917

Autorretrato bajo la influencia de la morfina, 1917

Como testimonio del declive espiritual y la crisis de personalidad que Kirchner experimentó después de que su invalidez le excluyera del Ejército en 1915, estos tres autorretratos presentan una elocuencia casi insoportable.

En el primero, un dibujo, mira con cautela al espectador un hombre profundamente herido, cansado, pero de ningún modo vencido, y todavía confiado en su identidad. Ejecutado casi al mismo tiempo que *El bebedor* (p. 38), es también prácticamente contemporáneo de las ilustraciones que Kirchner realizó para el *Peter Schlemihl* de Chamisso, que el artista, obviamente pensando en sí mismo, describiría más tarde como «la historia de un paranoico, es decir, de alguien a quien un acontecimiento u otro revela su infinita pequeñez».

En 1917, Kirchner era cada vez más dependiente del alcohol y otras drogas. Después de ser tratado en un sanatorio en Königswald, Alemania, a causa de una parálisis parcial psicósomática cuya índole nunca fue satisfactoriamente diagnosticada, y medicado con dosis de narcóticos con la esperanza de suprimir sus tendencias suicidas, se trasladó a Davos, en Suiza, para someterse a un nuevo tratamiento. Indeciso y desesperado, no tardó en regresar a Berlín, donde, en marzo de 1917, su amigo y marchante Eberhard Grisebach le visitó: «Estaba sentado en una butaca muy baja, junto a una pequeña estufa que daba mucho calor, en una buhardilla pintada de amarillo y con el techo inclinado. Sólo con gran dificultad, y valiéndose de un bastón, podía levantarse y recorrer vacilante la habitación».

Fue probablemente en Davos, adonde Kirchner regresó en mayo para un nuevo tratamiento, donde ejecutó, bajo la influencia de la morfina, la segunda imagen, un grabado en madera, y el dibujo. Cada obra habla de diferente manera acerca de la miserable existencia que estaba llevando este artista egocéntrico, en otro tiempo arrogante y ahora hundido. El grabado le confiere el aspecto de un vagabundo escrofuloso llegado ya al final de sus fuerzas, en tanto que el dibujo, una de las imágenes más angustiosas realizadas en este siglo, es simplemente espantoso. Fue hecho, como admitió el propio Kirchner, en un momento «de la mayor influencia [de la droga] 'inconscientemente'... sin que me diera cuenta, y por ello quedé sorprendido cuando, al despertar por una u otra causa, encontré unas nuevas obras a mi alrededor».

Parece ser una característica de los mecanismos de inspiración en el arte expresionista el hecho de que funcionen mejor en momentos irrepetibles de crisis, cuando el control consciente se ve socavado por experiencias extremas. Kirchner, como otros muchos, produjo sus mejores obras durante la Primera Guerra Mundial, cuando, mental y emocionalmente, presentaba su menor nivel de estabilidad. Sólo después de terminada la guerra, y cuando Kirchner se vio libre de la amenaza de una nueva movilización, mejoró notablemente su estado general. Seguiría viviendo, pero se sentiría cada vez más oprimido por lo que él juzgaba como agresiones contra su reputación, tanto en Alemania como en otros países. En 1938, sabedor de lo que le estaba ocurriendo a su arte en manos de los nazis, se quitó la vida.

El Autorretrato



© R. Sharma 15





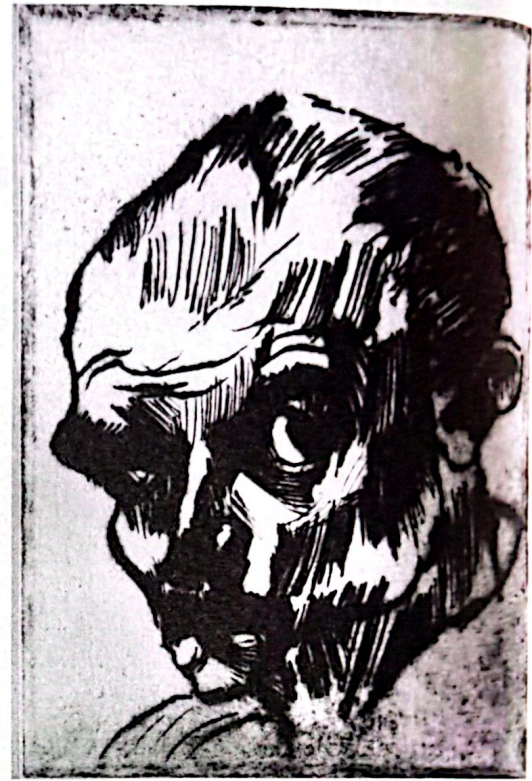
Ludwig Meidner

Autorretrato, 1916

Meidner se dibujó y pintó con una frecuencia y una fascinación por sus cambios de humor y facciones, inusuales incluso en la compañía de unos autorretratistas tan obsesivos como Kirchner, Kokoschka y Beckmann. A partir de las obras de cada período nos contempla, feo, inquisitivo, exultante, perverso, melancólico, o en espera de la inspiración. La emoción nunca es la misma y, como en la caricatura, viene expresada por un uso exagerado de la línea, por audaces contrastes y por un énfasis especial en los ojos, la boca y las manos. Aquí, en el más notable de sus autorretratos en dibujo, se muestra aprensivo, como si contemplara la fuente de sus visiones en la anticipación de una revelación.

Meidner era en muchos aspectos el expresionista arquetípico, sobre todo en su versatilidad. Más cercano a poetas y escritores que a pintores (aunque él fuese el centro de un círculo enorme de pintores en Berlín), era a su vez un escritor extraordinariamente dotado, autor de unos poemas en prosa cuyo lenguaje estático, exagerado y rítmico siempre es memorable aunque no inteligible. Le hubiera gustado ser un poeta más convencional: «Siempre me encantó la poesía, pero no sabía rimar. Sólo conseguía la prosa, digamos la prosa poética». Esa prosa poética sitúa a Meidner entre los mejores escritores expresionistas.

Uno de los más interesantes poemas en prosa de Meidner es *Im Nacken das Sternemeer*, un título que cabría traducir como «El mar de las estrellas a mis pies». Este autorretrato, en tinta sobre yeso, fue hecho como una ilustración para él. He aquí un fragmento relativamente sobrio y claro, y cuya traducción puede captar al menos un poco el sabor de la prosa de Meidner; trata además, apropiadamente, del arte del dibujo: «Siempre nos ha encantado dibujarnos, a los estúpidos, traviesos y risueños humanos. Desde los primeros y simpáticos balbuceos de los pueblos primitivos hasta Kokoschka y Hermann Huber, desde el estilo disciplinado de Rafael hasta los monigotes pornográficos en las paredes de nuestros urinarios. Dibujar le hace a uno feliz, sano y creyente. Yo siempre estoy solo. Ninguna chica me ama. Ninguna mujer quiere dormir conmigo. Ningún amigo quiere hacerme compañía. No tengo casa ni país, soy pobre, estoy marginado y se me odia... pero puedo dibujar, moverme libremente aquí y allá... y disfrutar con el lápiz, cantar, rezar y loar al Todopoderoso.»



LUDWIG MEIDNER
Autorretrato, 1926



Conrad Felixmüller

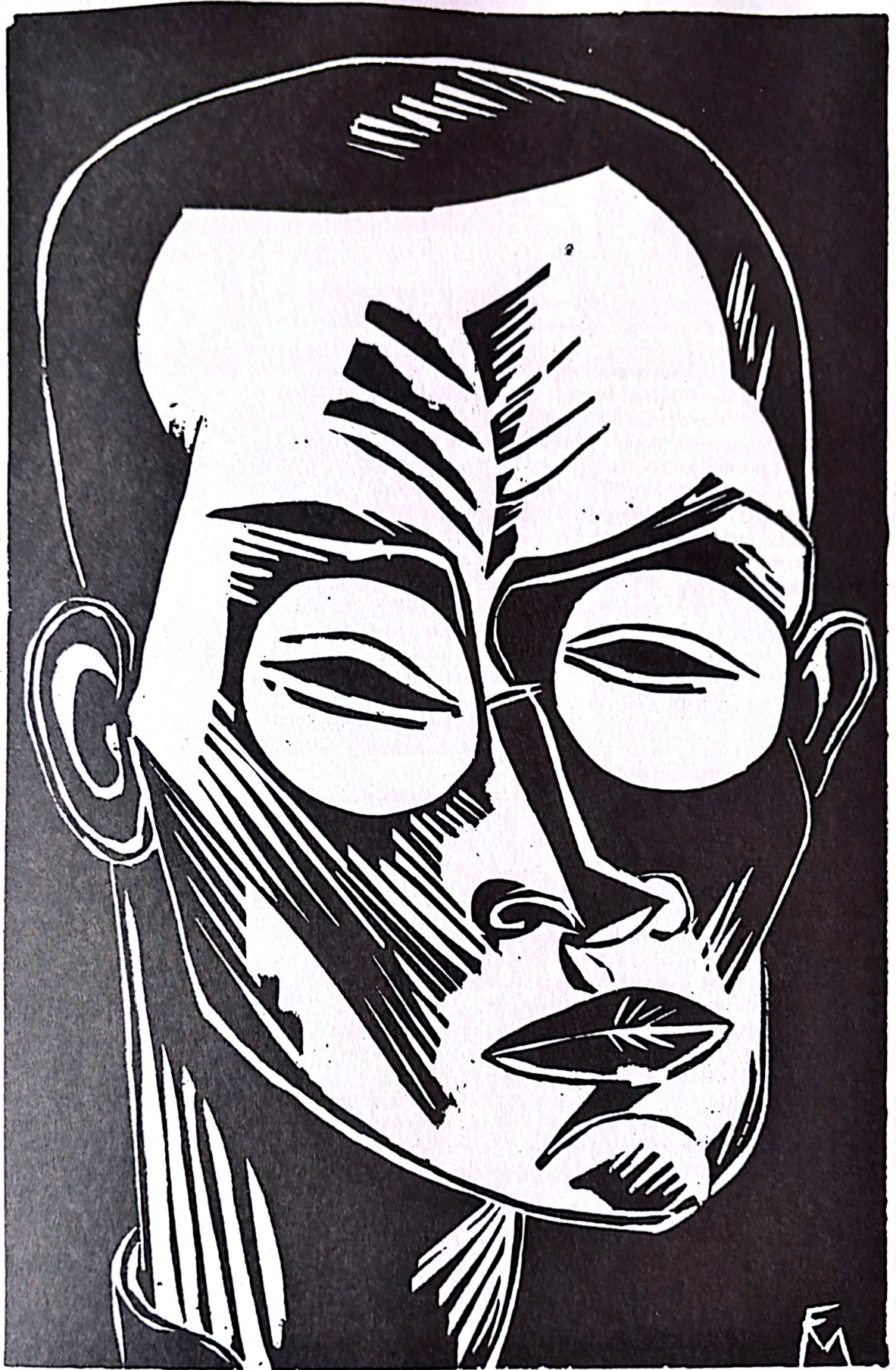
Autorretrato, 1919

En 1971, Felixmüller escribió unas memorias parciales para el director del Museo Lindenau, donde se conservaban algunas de sus mejores pinturas (véase, por ejemplo, el retrato de Raoul Hausmann, p. 137).

«En 1916, *Die Aktion* empezó a publicar colaboraciones mías, y con las conferencias y las visitas guiadas de las primeras exposiciones expresionistas en la galería Arnold de Dresde, así como las exposiciones de mis propias obras, era el artista más ocupado de Dresde. Mi *Postulat* sobre los motivos internos de la nueva pintura circuló en incontables copias ciclostiladas en 1917... Cuando comenzó la revolución, en noviembre de 1918, pensé... que era necesario un grupo de artistas activamente implicados en la vida artística pública. Por ello, invité a una “reunión fundacional” a varios pintores jóvenes que me parecían “progresistas”. Poco antes, yo había visto unas acuarelas impresionantes en el salón de la galería E. Richter, dejadas allí por un desconocido llamado Otto Dix, que acababa de licenciarse del Ejército... Fui directamente a verle y, en su habitación, carente de calefacción, vi unas pinturas en las que estaba trabajando... Dadas mis opiniones radicalmente pacifistas, tuvimos una conversación sobre el desenlace final de aquel demencial baño de sangre.»

El grupo que Felixmüller fundó en 1919 fue el «Nueva Secesión de Dresde», y él exponía con toda claridad a los artistas, a los que invitaba a unirse al mismo, que «era necesario organizarse en el partido políticamente más determinado, el P.C.». La mayoría de ellos rehusaron por muy diversas razones, entre ellos Otto Dix, que, según Felixmüller, le dijo: «Deja de importunarme con tus estúpidas políticas... prefiero meterme en el prostíbulo». Sólo Konstantin Mitschke-Collande se afilió al Partido Comunista, y Felixmüller fracasó en su intento, no sólo de hacer que su grupo fuera políticamente influyente, sino también artísticamente vital, sobre todo porque agrupaba artistas a los cuales el expresionismo, especialmente en su vertiente radicalmente política, les parecía cada vez más irrelevante.

Lo que Felixmüller consiguió antes de 1925 —y este impresionante grabado en madera es un buen ejemplo al respecto— justifica un lugar en el rango más alto de los artistas expresionistas. Su carencia de una reputación más allá de la Alemania del Este es curiosa, y sólo en parte la explica su decisión de quedarse en la zona soviética después de la Segunda Guerra Mundial. Hasta 1967, varios años después de jubilarse como profesor de la Universidad de Halle, no se trasladó por razones familiares al Berlín occidental, donde falleció en 1977.



Erich Heckel

Autorretrato (Portada de Der Anbruch), 1919

«Y un buen día, un joven sin cuello de camisa ni sombrero, y que recitaba en voz alta textos del Zaratustra, subió por mi escalera y se presentó como Erich Heckel.»

Así recordaba Kirchner su primer encuentro en 1904 con uno de los tres compañeros de estudios con los que fundaría *Die Brücke*. Heckel (1883-1970), tres años más joven que Kirchner, comenzó sus estudios más tarde y supo de Kirchner y su interés similar por el arte a través de su hermano mayor. En la escuela, en Chemnitz (hoy Karl-Marx-Stadt), Heckel había trabado gran amistad con Karl Schmidt (-Rottluff), con el que volvió a encontrarse en el departamento de arquitectura del Politécnico de Dresde a principios de 1905. Fritz Bleyl, otro estudiante de arquitectura, había sido amigo de Kirchner desde 1901 y fue el cuarto de los fundadores de *Die Brücke* en 1905.

Puesto que Kirchner era el único de los cuatro que había cursado algunos estudios formales de arte (aparte de las clases de dibujo a mano alzada obligatorias en su carrera de arquitectura), aunque sólo durante unos pocos meses en una escuela de arte, experimental y privada, de Munich, el objetivo de *Die Brücke* –renovar el arte alemán– era un tanto optimista. Es posible que la carencia de una enseñanza convencional resultara ventajosa para unos artistas decididos a ser inconventionales, pero lo cierto es que fueron capaces de responder sin prejuicios al arte relativamente nuevo que, procedente de Francia, empezaba entonces a filtrarse en la opinión general. Fueron prácticamente los primeros artistas alemanes en hacerlo y, en el plazo de cuatro años, crearon su propio estilo a partir de lo que habían aprendido de Seurat, Gauguin y, especialmente, Van Gogh.

El autorretrato de Heckel pertenece a la técnica del grabado en madera que todos los artistas de *Die Brücke* dominaron con rapidez, con sus apropiados ecos de primitivismo (Gauguin) y germanismo (Durer). La obra fue ejecutada con posterioridad a los días heroicos del grupo, seis años después de que éste se desintegrara finalmente en Berlín. Como Kirchner, Heckel se sintió profundamente afectado por la vida en la capital, donde sus pinturas y grabados adquirieron mayor sobriedad, tanto en estilo como en temática. Sin embargo, a diferencia de Kirchner, que consiguió mantener el vigor de su primera obra mucho más allá del fin de la Primera Guerra Mundial, Heckel fue incapaz de evitar un temprano declive.

Der Anbruch, palabra que conlleva un tono totalmente expresionista de un nuevo comienzo, un nuevo amanecer, fue una de las numerosas revistillas que hicieron su primera aparición en Alemania entre 1917 y 1923. Parecía un diario y combinaba poesía, prosa e ilustraciones expresionistas realizadas especialmente para ella. El segundo y el tercer volúmenes (de los que éste es el primer ejemplar) fueron publicados por la galería berlinesa de I.B. Neumann, especializada en grabados. Heckel fue uno de los numerosos artistas incluido en sus publicaciones.



KARL SCHMIDT-ROTLUFF
Erich Heckel

DER ANBRUCH



Max Beckmann

La familia, 1919

El charlatán (Autorretrato), 1921

Autorretrato, 1922

Durante toda su vida, Beckmann se retrató a sí mismo de muy diversas maneras. Aparece solo y con cada una de sus dos esposas, alternativamente confiado o torturado por la duda. Desempeña papeles, unas veces principales y otras secundarios, en mitologías de su propia invención que presentan la vida humana como una función teatral, un número de espectáculo y un enigma insoluble.

Beckmann se hizo aparecer tanto en grabados como en pinturas. *La familia* le muestra junto con Minna Tube, la madre de su primera esposa, y con su hijo Peter. El gesto es teatral en los tres. Beckmann señala proféticamente hacia el exterior, su suegra adopta una postura defensiva y el chico, con casco de soldado, sostiene jubilosamente unas cuantas granadas de mano.

Este grabado pertenece a una carpeta de litografías titulada *Infierno*. Los temas –que abarcan ex combatientes desfigurados, tumultos callejeros y una versión de la vigorosa pintura *Noche* (Kunstsammlung Rheinland-Westfalen, Düsseldorf)– son una respuesta a las secuelas de la Primera Guerra Mundial en Berlín, donde Beckmann se estaba recuperando de una crisis nerviosa. Allí, la frustrada pero sangrienta revolución de 1918-1919 y los visibles efectos de la derrota (la delincuencia, los mutilados mendigando en las calles, la desesperada predación de las prostitutas) asumía, para el observador sensible, el aspecto de un Apocalipsis.

Beckmann pasa aquí, como es frecuente en él, de lo específico y personal a lo general y alegórico. Un día, su hijo Peter encontró, jugando en la calle, lo que creyó que eran dos latas de comida, un auténtico tesoro en aquellos días de grandes privaciones. Las llevó orgullosamente a su casa, donde descubrió que se trataba de granadas. Su padre explota el potencial simbólico del acontecimiento eliminando el pánico y la alarma consiguientes. Como escribiría más tarde el propio Peter Beckmann: «La escena se transforma en un acto de resistencia contra el principio de la guerra, de la lucha y de las armas».

El charlatán es el primero de una serie de diez aguafuertes que constituían *La feria*. Beckmann se retrata a sí mismo como el ávido pregonero que, ante la tienda, hace sonar su campana para atraer a las multitudes. Pero este charlatán es también el propietario del circo, pues los animales y los artistas de circo existen en un mundo que es creación suya.

Beckmann produjo pocos grabados en madera y entre ellos sólo un autorretrato. Puesto que la técnica de grabar directamente en un bloque de madera no permite errores ni cambios de idea, el artista necesita sentirse seguro antes de empezar a trabajar. Esta confianza se refleja aquí, en la propia cara, en la firmeza de la boca y en la mirada determinada; no obstante, el sólido negro de los ojos sugiere una máscara, o una personalidad enigmática. Constantemente, Beckmann se representa con una aparente seguridad en sí mismo que una inspección más detenida revela como simple fachada. Detrás de ella hay dolor y perplejidad.



MAX BECKMANN
Autorretrato con bombín, 1921





Jim Keenan



Max Pechstein

Autorretrato (El artista en su estudio), 1922

Kirchner y sus amigos empezaron a fijarse en Pechstein (1881-1955) en 1906, cuando éste era considerado como uno de los alumnos más capacitados de la Academia de Arte de Dresde. Se le había encargado pintar murales en un edificio público de la ciudad, y en uno de sus proyectos decorativos empleó colores que a las autoridades les parecieron demasiado vivos. «Cuando fui allí antes de la inauguración –recordaba Pechstein– observé con indignación que alguien había mitigado el rojo vivo con salpicaduras grises, le había conferido sobriedad, lo había adecuado a los gustos normales...» Protestó a gritos y de pronto advirtió que «había alguien junto a mí, apoyándome en mi protesta». Era Erich Heckel. Poco después, Pechstein era invitado a incorporarse a *Die Brücke*.

Sin duda gracias a su formación académica, Pechstein fue el primero de los artistas de *Die Brücke* en conseguir una voz individual. Sus primeros pastiches de Van Gogh muestran aplomo y control. Y fue el primero, además, en visitar París y ver qué estaban haciendo allí los artistas bajo la influencia de los mismos maestros postimpresionistas en los que *Die Brücke* basaba al principio su estilo. Se quedó en París hasta el verano de 1908, conoció a varios artistas del círculo de Matisse –entre ellos el alemán Hans Purrmann y el holandés Kees van Dongen– y suavizó su estilo. Cuando regresó a Alemania, no se dirigió a Dresde o a las provincias, sino a Berlín.

El éxito que Pechstein consiguió casi de inmediato en Berlín suscitó los celos de Kirchner. Éste sospechaba que Pechstein amoldaba su estilo al gusto popular, pero si bien es verdad que el estilo de Pechstein nunca fue tan intencionadamente áspero y violento como el de los demás pintores de *Die Brücke* (ni tampoco tan original), nunca fue blando. A Kirchner le inquietaba que llegara a creerse que la pintura de *Die Brücke* era meramente una inepta imitación del fauvismo, y siempre se esforzó en negar, aunque sin convencer, que Pechstein hubiera traído de París información detallada acerca de los más recientes progresos en Francia. Y mientras Pechstein prosperaba (en 1909 se le consideraba como el primer artista joven de Berlín), los celos de Kirchner aumentaron y en 1912 se encargó de expulsarlo de *Die Brücke*.

Como todos los demás artistas de *Die Brücke*, Pechstein se sentía fascinado e influenciado por el arte primitivo, en especial el de Oceanía, donde Alemania tenía colonias. En 1913, realizó su sueño de emular a Gauguin y se instaló en las islas Palaos, en el archipiélago de las Bismarck. Allí disfrutó de un breve idilio, bruscamente interrumpido por los japoneses, que invadieron el territorio alemán en 1914 y obligaron a Pechstein a regresar a su país vía Estados Unidos. Este grabado en madera, ejecutado después del regreso de Pechstein, su servicio en el Ejército y un período como artista político durante la revolución, manifiesta claramente su interés por las culturas exóticas.



Paula Modersohn-Becker

Retrato de Rainer Maria Rilke, 1905 o 1906

2 El artista y su mundo

Rilke (1875-1926) fue uno de los más importantes poetas y prosistas alemanes del primer modernismo, un brillante estilista cuyas obras más conocidas son probablemente las *Elegías de Duino* y *Los cuadernos de notas de Malte Laurids Brigge*. También le interesaban vivamente las artes visuales, interés que en 1900 le llevó a la colonia rural de artistas en el pueblo de Worpswede, cerca de Bremen.

Rilke, que publicó una breve memoria sobre la vida entre artistas retirados de la existencia urbana y de las actitudes académicas (*Worpswede*) en 1903, quería participar en ese estilo de vida comunitaria y disfrutar de la soledad. A los pintores y escultores de la colonia les agradaba tener escritores entre ellos, y el gran dramaturgo naturalista Gerhart Hauptmann era un frecuente visitante. También les gustaba la compañía de mujeres jóvenes como estudiantes, y dos de éstas representarían papeles importantes en la vida de Rilke. La primera fue Clara Westhoff, con la que se casó poco después de llegar él a Worpswede. La segunda fue su mejor amiga, Paula Becker, que en 1901 se casó con Otto Modersohn, uno de los tres fundadores de la colonia.

Clara Westhoff había sido alumna de Rodin en París, y a través de ella Rilke conoció a Rodin y se convirtió en su secretario. Cuando Rilke se trasladó a París, sin embargo, ya no estaba casado con Clara, pues se habían separado amistosamente después de vivir juntos menos de un año. Paula Modersohn-Becker se mantuvo en contacto con Rilke y aprendió de él muchas cosas sobre la evolución artística en París. Ella visitó la ciudad en 1903, 1905 y 1906, vio a Rilke durante períodos más o menos largos en cada viaje, y compartió su admiración por el poeta metropolitano con su amor por Otto Modersohn, meritorio aunque apagado pintor provinciano.

Este retrato enigmático, más parecido a la imagen de una muñeca que a la de un ser humano, pudo haber sido pintado durante una de esas visitas a París. Delata la influencia de varios de los pintores franceses a los que ella y Rilke admiraban: Gauguin, los nabis y no menos Cézanne. Este conocimiento de la evolución contemporánea en Francia, combinada con la capacidad para asimilarla en un estilo personal, era entonces un rasgo único en Alemania.

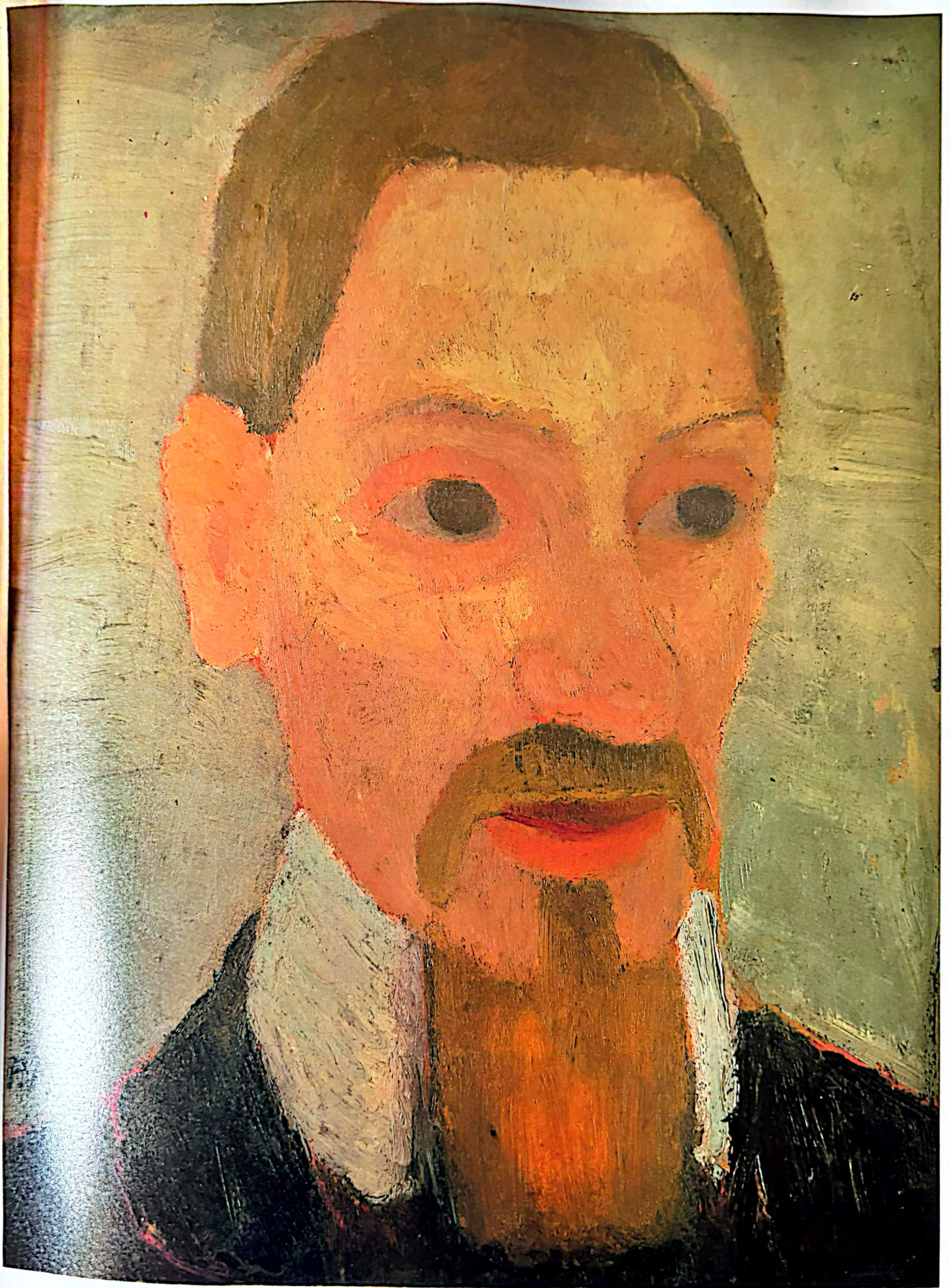
En 1907, Modersohn-Becker deseaba ir a París para ver la exposición póstuma de Cézanne en el Salón de Otoño. Su embarazo impidió esta visita y, por tanto, escribió a Rilke para pedirle un ejemplar del catálogo. Tres semanas después de dar a luz a su primera y única hija, murió de un ataque al corazón.

En 1909, Rilke publicó un largo poema, un «réquiem» por una amiga cuyos dotes él fue el primero en apreciar plenamente. El poema incluye el siguiente fragmento:

...
Pues esto comprendías: los frutos maduros.
Los dejabas en bandejas ante ti
y calculabas su peso en colores.
Y como frutos viste a las mujeres
y viste a los niños, crecidos
hasta las formas de su ser.
Y te viste a ti misma como un fruto;
te despojaste de tus ropas,
fuiste al espejo y penetraste
hasta tu mirada; ésta se detuvo
y no dijo: soy yo; sino: esto es.



PAULA MODERSOHN-BECKER
Boceto para el retrato de Clara Rilke-Westhoff, 1905



Richard Gerstl

Retrato de Arnold Schönberg, 1905?

En comparación con el retrato de grupo de Schönberg con su familia, obra de Gerstl, en el que las facciones de los sujetos desaparecen tras una neblina de pintura intensa, este retrato es más restringido en la ejecución y convencional en la concepción. Puesto que Gerstl nunca firmaba nada ni llevaba ningún registro, no podemos datar con precisión esta breve pero espectacular creación, si bien este retrato es evidentemente anterior al autorretrato de 1908 (página 35) y debió de ejecutarse poco después de conocer el pintor al compositor en 1905. Gerstl todavía era entonces un estudiante que se rebelaba contra las actitudes reaccionarias del profesor Griepenkerl, de la Academia de Viena, que más tarde perseguiría a otro alumno dotado, Egon Schiele.

Aunque Gerstl adopte un enfoque relativamente conservador en este retrato, seguramente es errónea la aseveración que Schönberg anotó en su diario, según la cual cuando vio por primera vez los cuadros de Gerstl, «su ideal era Liebermann». Lejos de mirar atrás, hacia Max Liebermann (1847-1935), el más destacado seguidor alemán de los impresionistas, la rápida pincelada y la postura asertiva en este retrato apuntan hacia el momento en que, carente de todo modelo y precedente, Gerstl se convirtió no sólo en uno de los primeros expresionistas, sino también en el más extremo y convincente.

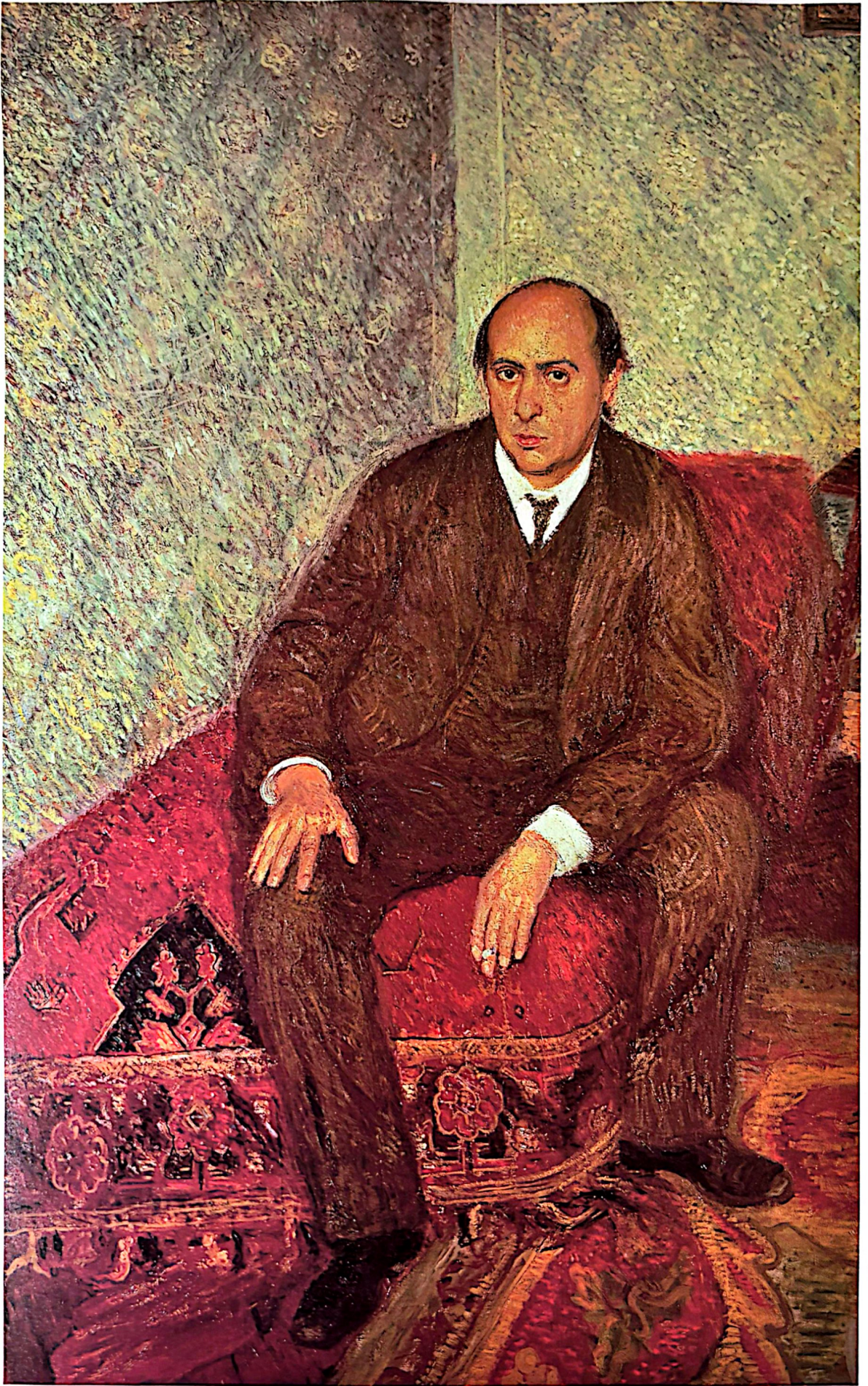
Gerstl, apasionadamente interesado por la música, trató primero de convencer a Mahler, y, cuando éste se negó a posar para su retrato, Gerstl se las arregló para conocer a Schönberg en un concierto de música de Mahler en Viena. En 1907 era ya un íntimo de la familia; según algunos, vivía en la misma casa, y según otros, en la misma calle.

Pese a su carácter difícil e irascible, Gerstl compartía muchas ideas con Schönberg, una de ellas la convicción de que ambos eran artistas revolucionarios que nadaban contra la corriente de hostilidad e ignorancia del público, si bien Gerstl pudo haber hecho algo para canalizar esta marea. Se le pidió que participara en una exposición en la Miethke, la única galería privada vienesa especializada en arte contemporáneo, pero rehusó esta oportunidad de presentar su obra al público, simplemente porque ello le hubiera obligado a exponer junto a Gustav Klimt, al que él desaprobaba.

Desde 1905, los Schönberg habían pasado los meses de verano en Traunstein, cerca de Gmunden, y en 1907 y 1908 Gerstl los pasó también con ellos. Sin que el compositor lo supiera, Gerstl se entendía con Mathilde, su esposa. En 1908, Schönberg los descubrió *in fraganti* en Traunstein, y entonces los dos regresaron apresuradamente a Viena, dispuestos a vivir juntos, lo cual llevó a Schönberg al borde del suicidio. No obstante, fue Gerstl el que se mató, después de que Anton von Webern, amigo y discípulo de Schönberg, convenciera a Mathilde de que regresara junto a su marido y sus hijos.



RICHARD GERSTL
La familia Schönberg, c. 1907



Ernst Ludwig Kirchner

Erich Heckel y el caballete, 1907

Los artistas de *Die Brücke* se dibujaban y pintaban entre sí muy a menudo, no porque fuesen los modelos más pacientes y comprensivos disponibles, sino porque estos retratos eran una expresión de la identidad del grupo. A diferencia de *Die Blaue Reiter* (El jinete azul) de Munich (que no era más que el nombre dado a un libro, dos exposiciones y los artistas asociados a ellas), *Die Brücke* era verdaderamente un grupo, unido casi hasta la sofocación.

Al principio, su intención era vivir y trabajar juntos, a la manera de un gremio medieval. Estaban decididos a que los miembros sólo expusieran con el grupo y que éste no participara nunca en exposiciones mixtas. También resolvieron buscar un estilo de grupo tan coherente que la mano de cada miembro ya no pudiera distinguirse. Adquirieron un estudio comunitario, que decoraron con colgaduras pintadas a mano y con muebles toscamente tallados, y donde trabajaban juntos, a menudo pintando o dibujando el mismo modelo; pero, a pesar de las grandes similitudes entre sus primeras obras (y alguna que otra obra de pintura en colaboración), nunca pudieron conseguir, ni lo intentaron sinceramente, un estilo común.

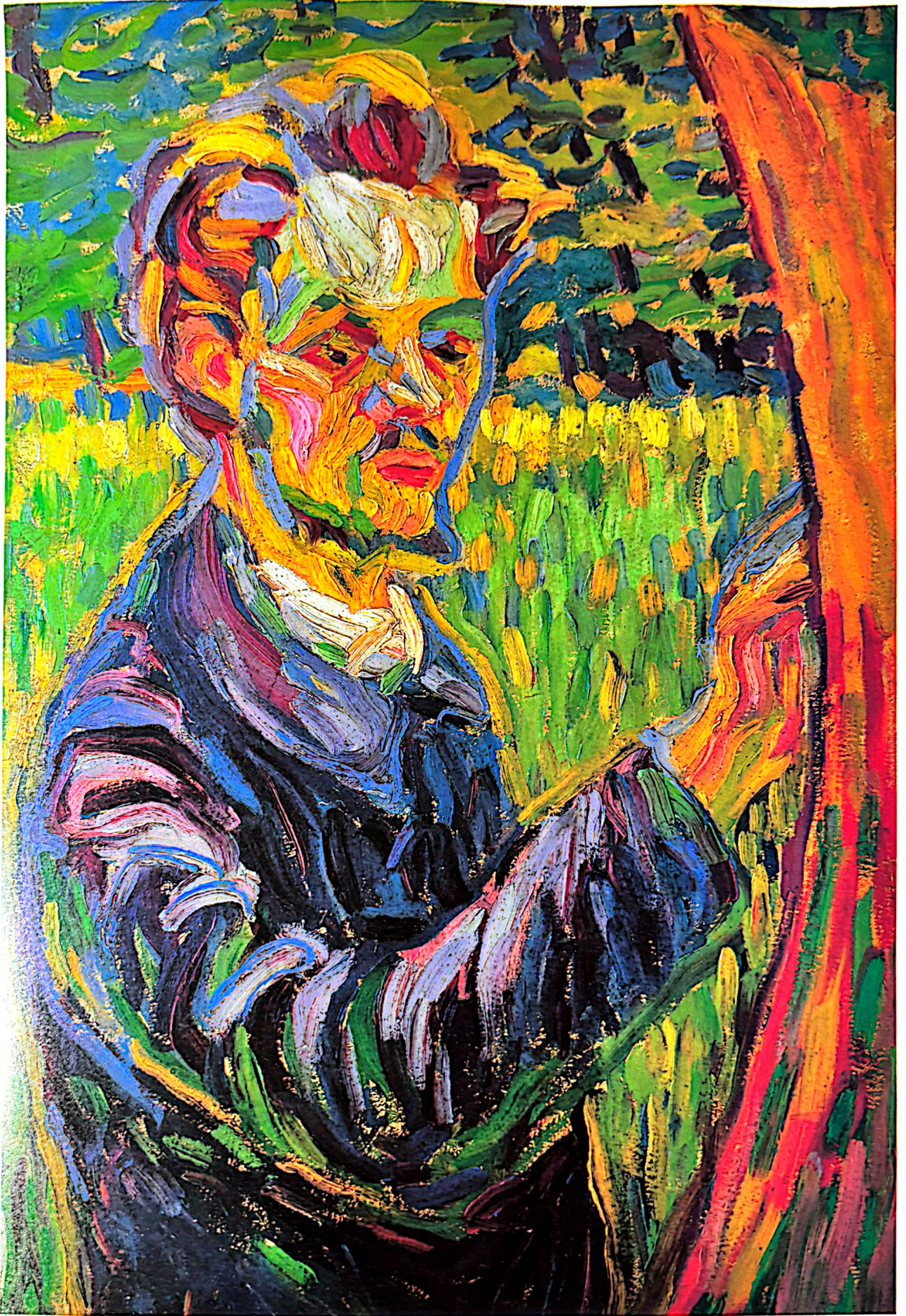
Este retrato delata claramente la influencia de Van Gogh, cuyos colores brillantes y pinceladas audaces y rítmicas causaron una impresión enorme en todos los miembros de *Die Brücke*, cuando éstos vieron por primera vez cincuenta pinturas suyas en una exposición en la galería Arnold de Dresde, en noviembre de 1905. Con diversos grados de éxito, todos ellos imitaron e intentaron superar el último y más expresivo estilo de Van Gogh, y cinco años más tarde aún cabe encontrar trazas de la tenaz influencia del holandés en la obra de *Die Brücke*.

Este retrato, en el que Heckel parece mucho mayor de los veinticuatro años que contaba entonces, pudo haber sido ejecutado durante una visita que Heckel hizo al pueblo de Goppeln, al sur de Dresde, donde Kirchner y Pechstein pasaron el verano en 1907. Cada año solían ir al campo, aunque no todos iban al mismo lugar. En 1907, Heckel se encontraba en Dangast, cerca de Oldenburg, con Schmidt-Rottluff.

Una vez Bleyl hubo abandonado definitivamente *Die Brücke*, en 1907, para trabajar como profesor de arquitectura, Heckel se convirtió en el amigo más íntimo de Kirchner y permanecieron relativamente próximos, incluso después de que las recriminaciones y rencores que rodearon la disolución de *Die Brücke*, en 1913, agriaran las relaciones de Kirchner con todos los demás.



MAX PECHSTEIN
Erich Heckel, 1908



Ernst Ludwig Kirchner

Un grupo de artistas: Otto Mueller, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, 1926-1927

Convencido de la importancia histórica de su arte, celoso del éxito de sus contemporáneos y deseoso de ser juzgado por las generaciones futuras como un innovador radical, Kirchner no regateó esfuerzos en su intento de que el mundo compartiera la estimación que él se profesaba.

Estaba justificado al considerarse como el talento más destacado entre los artistas de *Die Brücke*, el grupo que él ayudó a fundar en 1905, pero se mostraba remiso a reconocer el mérito de cualquiera de sus compañeros y asociados, y se mostraba cada vez más vehemente en sus denuncias, totalmente injustificadas, respecto a sus plagios.

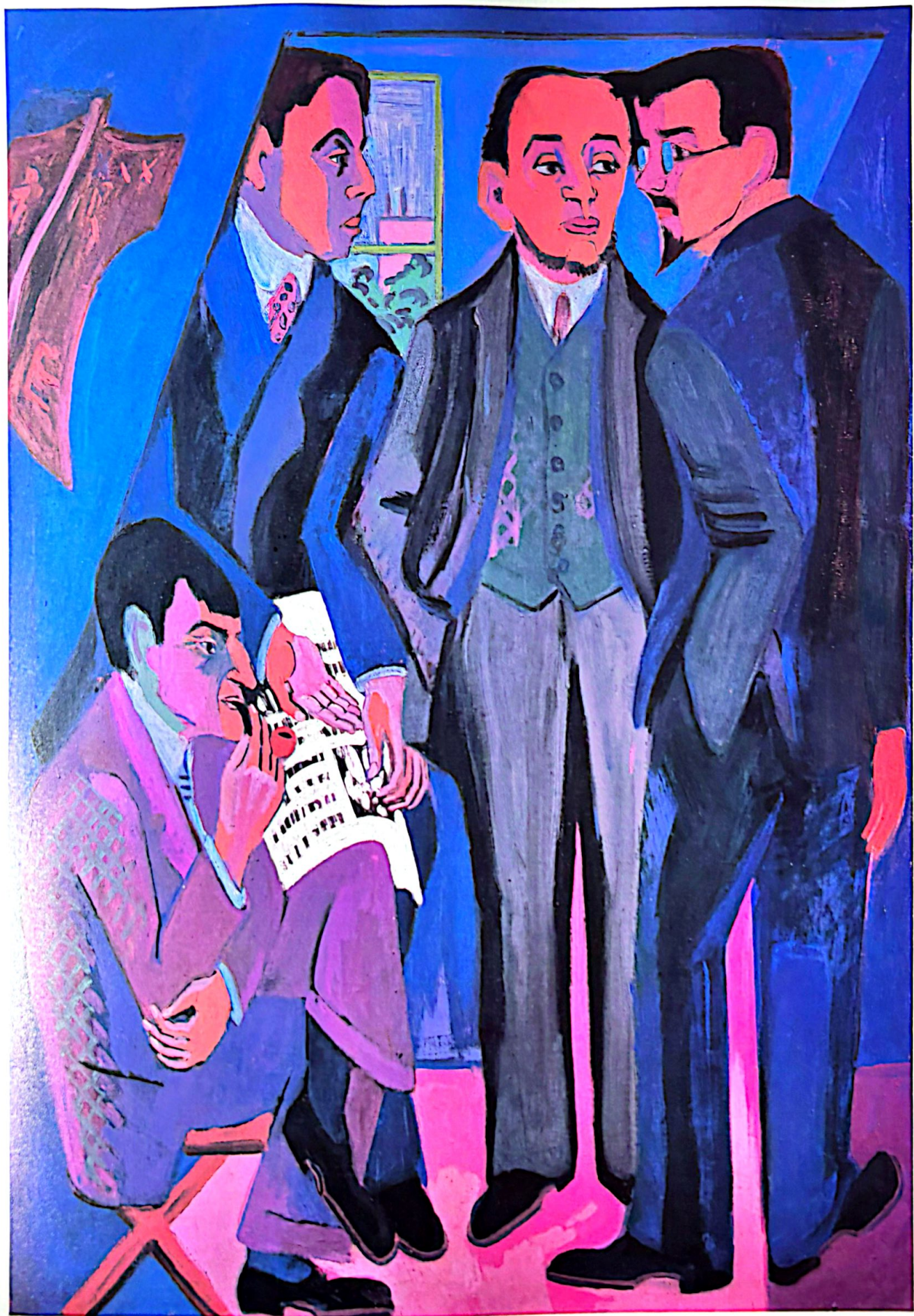
A pesar de la cada vez más patente paranoia de Kirchner, una palabra que no es exagerada, el grupo mantuvo su cohesión mientras la mayoría de sus miembros permanecieron en Dresde y en contacto diario entre ellos. Pero en 1911, cuando todos se habían trasladado a Berlín, poco quedó de su espíritu e identidad de objetivos iniciales. Cuando Kirchner escribió, hizo grabados en madera y quiso publicar una breve *Historia de Die Brücke* (*Chronik der Brücke*) en 1913, los otros se rebelaron. Ya habían soportado bastante, y ahora se veían presentados ante la posteridad como planetas menores que giraban alrededor de un sol esplendoroso. El grupo se disolvió y Kirchner se encontró virtualmente sin amigos.

Esta composición monumental, comenzada en el año en que Kirchner regresó a Alemania procedente de Suiza y visitó los lugares que antes frecuentaba, debe ser considerada como parte de su ininterrumpida campaña propagandística destinada a establecer su versión de la historia. Muestra, de izquierda a derecha, a Otto Mueller (1874-1930), el último pintor que se adhirió al grupo, el propio Kirchner (que surge desde detrás de una cortina, enfáticamente, para presentar la *Chronik* a sus compañeros de grupo), Heckel y Schmidt-Rottluff. Éstos eran los miembros en el momento de la disolución de *Die Brücke*. Es tal vez comprensible que Kirchner optara por omitir al miembro fundador Fritz Bleyl, porque éste dimitió casi en seguida a fin de ganarse la vida. La ausencia de Nolde (miembro tan sólo durante dieciocho meses), del pintor suizo Cuno Amiet y del finlandés Akseli Gallén-Kallela puede justificarse también, ya que ninguno de ellos participó plenamente en las actividades del grupo. Pero la omisión de Pechstein ya es otra cosa. Éste fue temprano a París y fue el primer pintor de *Die Brücke* que vio la pintura fauve en sus originales y quedó influenciado por ella. A diferencia de Kirchner, nunca trató de ocultar las obvias afinidades entre el estilo francés y la obra de *Die Brücke*. Y, lo que acaso fuera peor, Pechstein alcanzó el éxito, tanto de crítica como económico, antes que Kirchner.

A pesar de los complejos antecedentes de esta pintura, su composición es excelente. El propio Kirchner la juzgaba como una obra importante de su período. Cuando el cuadro fue adquirido por la Nationalgalerie de Berlín, él anotó este hecho en su diario.



MAX PECHSTEIN
Cartel para la exposición *Die Brücke*
en la Galerie Emil Richter, Dresde, 1909



Oskar Kokoschka

Adolf Loos, 1909

Hans Tietze y Frau Erica Tietze-Conrat, 1909

Peter Altenberg, 1909

En 1931, el arquitecto Adolf Loos recordaba así su primer encuentro con Kokoschka:

«Había hecho el cartel para la *Kunstschau* de Viena. Me dijeron que trabajaba en el *Wiener Werkstätte* y se dedicaba a pintar abanicos, dibujar postales y otras cosas parecidas, a la manera alemana: el arte al servicio del comercio. Vi inmediatamente que se estaba cometiendo uno de los peores crímenes contra el Espíritu Santo... Prometí a Kokoschka que tendría los mismos ingresos si dejaba el *Wiener Werkstätte* y le busqué encargos.»

Esto ocurría en 1908, y la promesa de Loos acerca de unos ingresos iguales que los proporcionados por su tarea más o menos comercial para el *Wiener Werkstätte* demostró ser extremadamente temeraria. Él creía que si podía persuadir a sus clientes y amigos y lograr que posaran para Kokoschka, después ellos comprarían las obras resultantes, pero ninguno lo hizo y Loos se vio obligado a adquirirlas. Conseguiría utilizar varias de ellas para saldar cuentas con el sastre Kniže, para el que había diseñado una tienda.

Hasta entonces, Kokoschka había producido muy pocos retratos, y es un tributo a Loos el hecho de que reconociera un talento potencial tan grande como poco convencional. Gracias al estímulo del arquitecto, Kokoschka pintó entre 1909 y 1914 algunos de los retratos más notables de la historia del arte moderno.

He aquí tres de ellos, realizados el año en que Loos empezó a ayudar al artista. Loos (1870-1933), el campeón incansable de la honradez en la arquitectura, el enemigo implacable de la hipocresía que veía por doquier a su alrededor (dio al periódico que fundó, *Das Andere*, «El otro», el irónico subtítulo de «Diario para la introducción de la Civilización Occidental en Austria»), aparece como una figura solitaria, a la defensiva, vuelto hacia sí mismo. «Mi encuentro con él –recordaría más tarde Kokoschka– no sólo fue decisivo para mi carrera, sino también para mi vida.»

Peter Altenberg (1859-1919) –poeta, aforista, humorista y, como el propio Loos, hombre peligrosamente susceptible a los encantos de las muchachas aún adolescentes– ofrece un aspecto ridículo, como el de una foca amaestrada, una criatura que está fuera de su elemento. Su verdadero nombre era Richard Engländer. Íntimo amigo del satírico Karl Kraus, compartía la mesa de éste en el *Café Central* con Loos, Kokoschka y los pocos contertulios a los que Kraus estuviera dispuesto a tolerar.

Hans Tietze (1880-1954), uno de los principales historiadores vieneses del arte, publicó en 1911 un artículo sobre Kokoschka. Su esposa Erica era también historiadora del arte. Los gestos altamente dramáticos, incluso ritualistas, las cabezas y caras, extrañamente iluminadas ante un vago fondo atmosférico, son todos ellos característicos de los primeros retratos de Kokoschka. Evocan una atmósfera nerviosa, sobrenatural, y aquí sugieren una tensión creativa entre marido y mujer.



OSKAR KOKOSCHKA
Adolf Loos, 1909







Oskar Kokoschka

Herwarth Walden, 1910

Herwarth Walden (1878-1944) era una extraña mezcla de bohemio y hombre de negocios, artista y empresario. Su verdadero nombre era Georg Levin, y *Der Sturm*, el semanario literario y artístico que fundó en 1910 y publicó hasta 1932, fue su primera inversión satisfactoria tras una serie de publicaciones de breve existencia, en su mayoría dedicadas a la música, disciplina que él había estudiado y enseñado.

Era obeso y considerablemente menos ascético de lo que aparenta en este retrato, aunque su alta frente, la rubia melena con raya en el medio y las gafas de gruesos cristales para corregir un astigmatismo agudo le daban equívocamente el aspecto de un académico distraído y taciturno, aspecto que conserva en el busto de Wauer. Solía lucir con profusión joyas de oro, y era torpe, chabacano y físicamente débil, además de un fumador empedernido.

En 1910 se casó con la poetisa expresionista Else Lasker-Schüler, quien, adicta a la morfina y vestida de modo tan chillón como masculino, era todavía más bohemia que Walden. Cuando en 1912 él se divorció de ella y se casó con la periodista sueca Nell Roslund, aprendió rápidamente a disfrutar de los beneficios del dinero y también a ganarlo. *Der Sturm* se convirtió en el centro de un imperio comercial y artístico que abarcaba una galería, una empresa editorial y un teatro. Existían también veladas *Sturm* y lucrativas conferencias públicas, siempre a cargo, desde luego, de autores de Walden.

Hasta la Primera Guerra Mundial, *Der Sturm* fue la publicación vanguardista más importante y próspera de Alemania, y la galería fue la más audaz de su clase en Europa. En el «Primer Salón alemán de Otoño», en 1913, Walden reunió una colección asombrosa de pintura y escultura experimental y no ortodoxa, procedente de todos los países del mundo.

La historia del expresionismo es impensable sin Walden, el cual, al aplicar esta palabra a todo artista que él representaba, inventó virtualmente el movimiento. Apenas hay una figura importante en el expresionismo que, en un momento u otro, no estuviera relacionada con *Der Sturm*.

Fue mucho lo que Kokoschka debió a Walden. Explotado mientras trabajó para la revista y responsable de gran parte de su éxito, más tarde Kokoschka se benefició considerablemente de la publicidad en el semanario y de las exposiciones en la galería. Walden le extendió también un generoso contrato que Kokoschka rompió al obtener otro, todavía más sustancioso, de Paul Cassirer.

Walden emigró a Moscú en 1932. Más tarde, contribuyó a la creación del periódico de los emigrados alemanes, *Das Wort*, en cuyas páginas hubo un férreo debate sobre las raíces ideológicas del expresionismo, en el que participó, entre otros, Georg Lukács, quien argumentó que el énfasis del expresionismo en el Yo, en el sentimiento a expensas del intelecto, y en las características nacionales (o raciales) de la cultura había contribuido a allanar el camino al nazismo. Walden, innecesario es decirlo, se mostró en desacuerdo.

Por razones que todavía hoy no están claras, Walden fue víctima de una de las «purgas» estalinistas. En 1941 fue detenido y llevado a un campo de concentración junto al Volga, donde murió.



OSKAR KOKOSCHKA
Herwarth Walden, 1910



WILHELM WAUER
Herwarth Walden, 1917



Oskar Kokoschka

Tilla Durieux, 1910

Dado el estilo de Kokoschka en 1910, es difícil ver hasta qué punto este retrato de la actriz alemana más célebre de su tiempo está inacabado. Sin embargo, es evidente que, al menos en cierto modo la aplicación aparentemente superficial de la pintura, las zonas de tela al descubierto y las diversas huellas y manchas de color no obedecieron a un diseño, sino a una desafección.

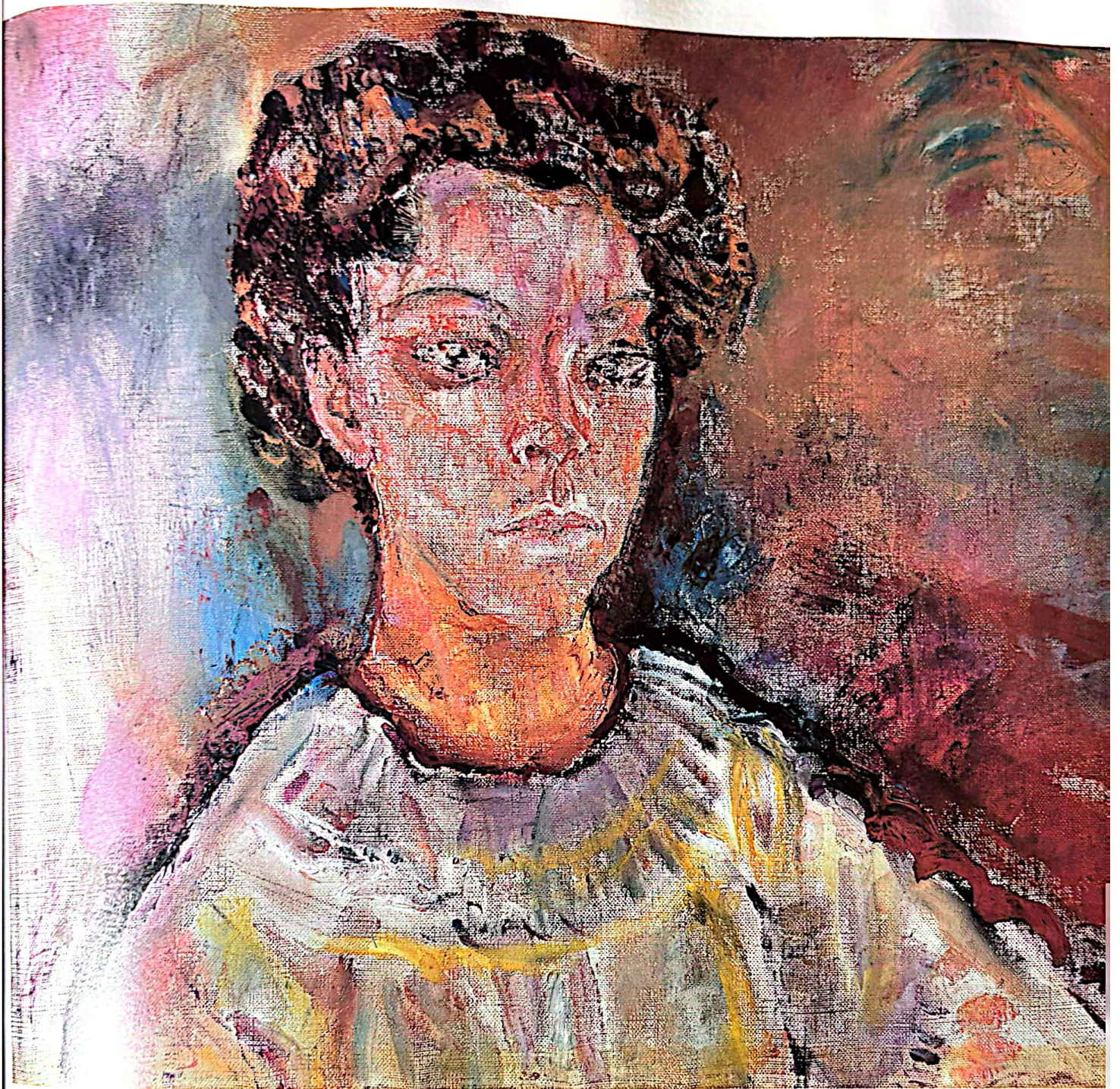
Tilla Durieux (nombre artístico de Ottilie Godefroy, 1880-1971) vivió desde 1909 hasta 1925 con el marchante berlinés Paul Cassirer, durante la mayor parte de este tiempo como esposa suya. En 1910, Cassirer presentó en su galería la obra de Kokoschka (junto con la del joven Hans Hofmann) sin gran entusiasmo por su parte ni éxito, y sólo como respuesta a los ruegos de Loos. Su único otro signo de interés por Kokoschka fue el encargo de este retrato. En 1917, sin embargo, el marchante convino con Kokoschka en pagarle 2.500 marcos mensuales a cambio de unas obligaciones no precisadas, y en 1925 Cassirer había representado al artista durante el tiempo suficiente como para ser responsable de una notable mejora en su suerte.

Mujer de una belleza legendaria, cuyo magnetismo sexual parecía predestinarla para unos papeles tales como el de la señorita Julia, de Strindberg, o el de la Lulú, de Wedekind, la Durieux había sido pintada ya por muchos artistas, entre ellos Renoir. Ciertamente, no consideró un honor posar en 1910 para un joven y desconocido retratista de Viena que vivía en Berlín precariamente. Le hacía esperar en sus sesiones, le convertía en víctima de su vivo genio (que habían padecido ya directores teatrales desde que ella se hizo un nombre con la compañía de Max Reinhardt, en 1893), y hacía cuanto estaba en su mano para que él se sintiera inferior. No fue la primera ni la última vez que Kokoschka ignoró la oportunidad de librar una batalla psicológica con un modelo y abandonó el cuadro. Se limitó a dejarlo, junto con sus utensilios, en casa de Cassirer y, sin anunciar su intención, no volvió a poner los pies en ella.

La modelo tuvo una opinión muy baja de la obra. En su autobiografía menciona a Kokoschka una sola vez y de pasada, en tanto que dedica todo un capítulo a Renoir. Y, sin embargo, la pintura de Kokoschka, aún sin terminar, es un retrato mucho mejor.

En 1925, la Durieux dejó a Cassirer por un banquero llamado Katzenellenbogen, y se iniciaron los procedimientos del divorcio. En enero de 1926, el marchante se pegó un tiro en el despacho de su abogado, mientras Tilla Durieux se encontraba en una habitación contigua. Es evidente que sólo pretendía que ella se sintiera culpable, pero tuvo mala puntería y se mató accidentalmente.

En 1933, Durieux abandonó la Alemania nazi para exiliarse en Yugoslavia, donde se distinguió en la Segunda Guerra Mundial luchando al lado de los partisanos. Kokoschka nunca se sobrepuso a la muerte de Cassirer, aunque los socios que se hicieron cargo del negocio fueron todavía más eficientes que éste para promover la carrera del pintor.



Erich Heckel

Pechstein durmiendo, 1910

Este óleo audaz, brillante y pintado con energía es un ejemplo espléndido del primer estilo maduro de *Die Brücke*, y en él la pincelada quebrada y violenta de la pintura anterior ha dado paso a una distribución decorativa, más estudiada, de zonas planas de un solo color. Es muy similar a la pintura *fauve* de cuatro o cinco años antes, pero aunque los artistas del *Die Brücke* conocían las novedades de París y estaban influenciadas por ellas, su arte es menos armonioso y más equilibrado. Pese a su reputación de «fieras», Matisse, Derain y sus amigos querían deleitar y seducir, expresar el placer sensual que obtenían de la luz y el calor del sol, en tanto que *Die Brücke* pretendía escandalizar al público y arrebatarse su complacencia.

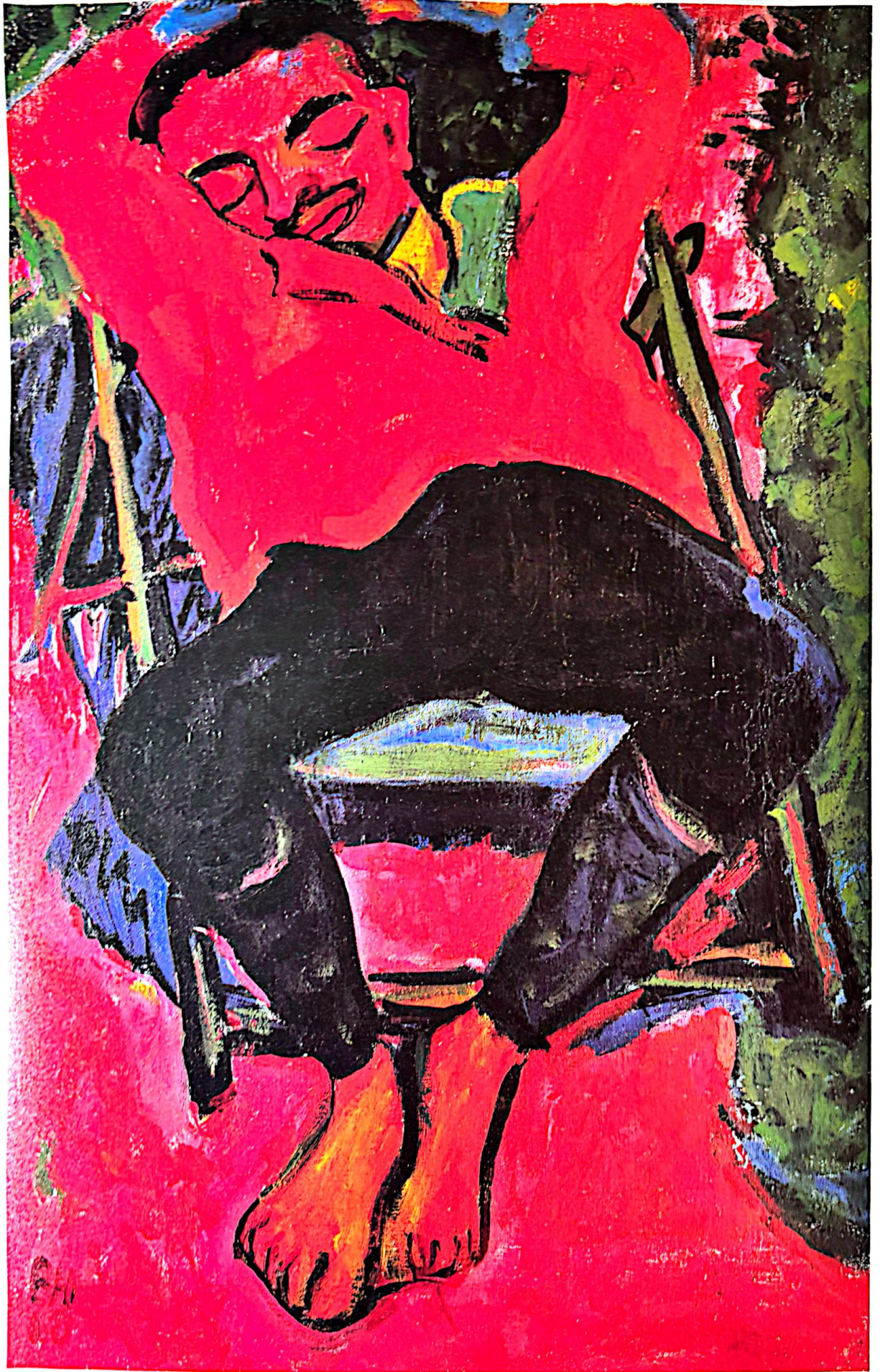
Pechstein había vivido en Berlín desde 1908 y por tanto no pudo contribuir a la vida comunitaria, elemento muy importante en la filosofía del grupo. No obstante, permaneció en estrecho contacto con los artistas de Dresde, sobre todo durante los meses estivales, en los que se unía a uno o más de ellos para ir a pintar al campo. En 1910 fue con Kirchner, Heckel y un nuevo miembro del grupo, Otto Mueller, a la región de lagos y bosques en torno a Moritzburg, no lejos de Dresde. Allí se pintaron unos a otros, a sus amigas y modelos mientras se bañaban, practicaban diversos juegos y descansaban. Sus pinturas les muestran entregados a un moderno sueño de la Arcadia, en el que el hombre desnudo se libraba a una comunión con la naturaleza. Este arte refleja el intento de *Die Brücke* destinado a revivir el tipo de composición de múltiples figuras que, desde hacía tiempo, se había fosilizado en manos de los académicos.

Este retrato debió de ser pintado en Moritzburg o bien en Dresde. Poco después de contemplar el óleo, Heckel realizó un grabado en madera del mismo como ilustración para el catálogo de la tercera exposición del grupo, en la galería Arnold de Dresde, en septiembre de 1910. Sin duda, era más barato ilustrar el catálogo con grabados en madera que con fotografías, pero no fue la economía el motivo de este ejercicio. Los artistas de *Die Brücke*, para los cuales el grabado en madera siempre ejerció una fascinación casi mística, buscaban algo que estuviera próximo al estilo comunitario, y como expresión de su interdependencia a veces hacían versiones en grabado sobre madera, tanto de las propias obras como de las de los demás.

Para Pechstein y para *Die Brücke*, 1910 fue un año importante. En mayo, el grupo participó en la primera exposición de la «Nueva Secesión» en Berlín. Esta entidad fue fundada y dirigida por Pechstein como protesta contra la política conservadora de la Secesión, una organización que hasta entonces había sido el foco del arte no ortodoxo y experimental en la capital. La exposición de *Die Brücke* en la galería Arnold tuvo, ante la crítica, el mismo resultado negativo de las dos anteriores, y este hecho, unido al éxito creciente de Pechstein en Berlín, persuadió a todos los miembros para trasladarse allí. En 1911 estaban todos ellos alojados permanentemente en la capital; había concluido la primera fase de *Die Brücke*, así como su insistencia en la vida comunitaria y un estilo común.



ERICH HECKEL
Pechstein durmiendo, 1910



Egon Schiele

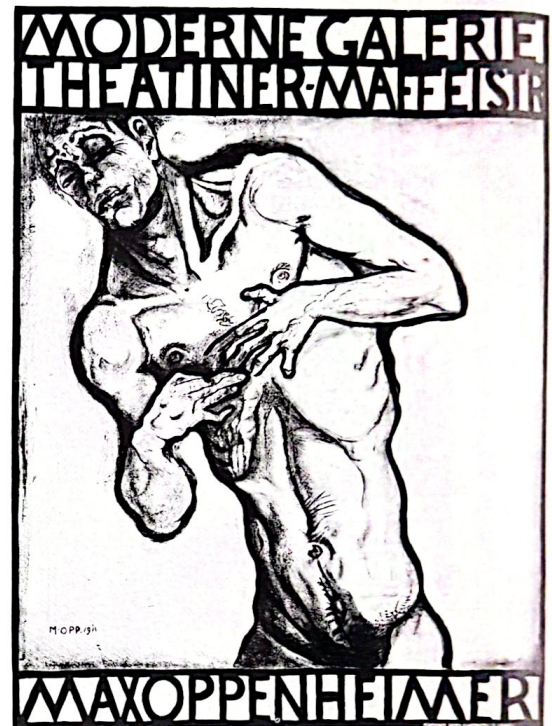
Max Oppenheimer, 1910

Hay algo de satánico en este retrato del pintor Max Oppenheimer (1889-1954). La impresión de malignidad viene creada por la chaqueta negra, la piel de un tono verde y amarillo enfermizo, y la ilusión de que la figura flota en el aire, por la postura y los bordes acampanados de la ropa. Éste es uno de los retratos de pintores que Schiele ejecutó en ese año tan productivo, aunque la mayoría de las demás pinturas son óleos y presentan el formato cuadrado que Schiele adoptó de Klimt (y que seguiría utilizando hasta haber expurgado de su estilo toda traza de influencia de éste).

Oppenheimer (que solía firmar MOPP y no con el OPP que Schiele le ha adjudicado aquí) era uno de los jóvenes artistas vieneses, entre ellos Anton Faistauer y Albert Paris von Gütersloh, que aportaron una tensión psicológica al retrato, el cual, en manos de Klimt, se había vuelto excesivamente refinado y esplendorosamente vacío. Ninguno de estos retratistas podía compararse con Gerstl, Kokoschka o Schiele, aunque su obra no careciera, ni mucho menos, de mérito. En realidad, el hecho de que Oppenheimer alcanzara un modesto éxito antes que cualquier otro de sus más dotados contemporáneos puede explicarse por su mezcla atractiva y juiciosa de lo novedoso y lo esperado. Los retratos de Oppenheimer negocian la peligrosa frontera entre el verdadero expresionismo y la modernidad al uso.

Kokoschka se alarmó ante el temprano éxito de Oppenheimer. Él consideraba que el estilo de éste derivaba del suyo y que su rival aprovechaba los frutos de la originalidad del otro. El cartel para la primera exposición de Oppenheimer en Munich, en el que el artista se presenta desnudo y señalando una herida en su costado, es, en efecto, un plagio desvergonzado, basado obviamente en el anuncio de Kokoschka para *Der Sturm*. Sin embargo, aunque el estilo de Oppenheimer como retratista sea tan cercano al de Kokoschka, no lo es tanto como para justificar la cólera de éste. En 1911, Kokoschka desencadenó una campaña contra Oppenheimer en la que movilizó piezas de muy grueso calibre, entre ellas Kraus, Walden y Else Lasker-Schüller. Ésta publicó en *Der Sturm* una «Carta a un imitador» que incluía las siguientes observaciones: «Sus ropas ostentosas siempre me han gustado mucho... No sólo han demostrado valor, sino también gusto. Me sentí doblemente complacida al acompañarle a su exposición de pinturas en Munich, pero los cuadros colgados en las paredes no eran suyos... algunos de ellos eran de Oskar Kokoschka».

Esta agria campaña, tan característica de las muchas emprendidas en Viena por artistas de toda clase y en diversas épocas, tuvo, al parecer, escaso efecto en la carrera de Oppenheimer, que siguió prosperando. Hoy, sin embargo, ha caído virtualmente en el olvido.



MAX OPPENHEIMER
Cartel para la exposición monográfica en la Moderne
Galerie, Munich, 1911

OPP



Egon Schiele

Heinrich y Otto Benesch, 1913

Esta pintura de uno de los primeros mecenas de Schiele y de su hijo es uno de los retratos modernos más notables, debido a su manera de combinar la semejanza física y la tensión dramática. También sugiere una complicada relación emocional entre padre e hijo. Otto, a punto de conseguir su independencia, se muestra vulnerable, sensitivo, poco preparado para los rigores de la vida adulta; entre él y el mundo hostil se yergue el corpachón de su padre, con un brazo extendido para protegerlo y una mirada enérgica que significa una advertencia contra todo el que se atreva a acercarse.

Años más tarde, Eva Benesch, la esposa de Otto, escribiría: «¿Comprendió Schiele –consciente o inconscientemente– una profunda situación psicológica? A Heinrich Benesch le gustaba dominar, y el vuelo de la fantasía de su hijo comenzaba a intranquilizarle. Schiele reconoció *la mirada al mundo del espíritu* más allá de todas las barreras externas, presente ya en el muchacho, que tenía entonces diecisiete años, y la expresó en el retrato. Era un mundo mental en el que Otto Benesch se movía con soltura».

En este caso, tal vez el gesto del brazo del padre represente un intento fallido de retrasar la llegada de la madurez, una última y vana proclamación de autoridad. El conflicto padre-hijo estaba muy presente y era un tópico en la cultura de principios del siglo XX, desde Freud y Kafka hasta el drama expresionista *Der Sohn* (1914), de Walter Hasenclever. El gesto de Heinrich Benesch es sin duda poderoso, y su energía no procede tan sólo de la posición recta del brazo, sino también del movimiento que Schiele sugiere al pintarlo una segunda vez, caído y con la mano en el bolsillo de la chaqueta del padre.

Heinrich Benesch, funcionario de ferrocarriles, empezó a coleccionar la obra de Schiele en 1909. Apoyó a Schiele contra viento y marea, comprándole todo lo que podía, prestándole dinero cuando ello era posible, y dándole consejos y aliento. Fue Benesch quien hizo cuanto estuvo en su mano para conseguir que Schiele sufriera el mínimo trastorno cuando el artista fue encarcelado por un supuesto delito de carácter sexual. Enormemente impresionado por la obra de Schiele, pero no lo bastante adinerado como para comprar gran parte de ella (los precios del artista ya eran elevados en 1909), Benesch le envió una carta: «Quiero pedirte otra cosa. No eches al fuego ninguno de tus bocetos, sean lo que sean, incluso las cosas más triviales. Por favor, escribe con tiza en tu estufa la siguiente ecuación: "Estufa igual a Benesch"».

Otto heredó de su padre el amor al arte y llegó a ser un notorio historiador del arte y, muy acertadamente, director del Albertina en Viena, donde se conservan los mejores dibujos de Schiele.

Curiosamente, este retrato no fue encargado ni adquirido por Benesch. Su primer propietario fue Carl Reininghaus, uno de los más importantes coleccionistas de arte moderno en Viena, que lo compró a Schiele por la respetable suma de 600 coronas.



EGON SCHIELE
Bosquejo para un doble retrato
(Heinrich y Otto Benesch), 1918



EGON SCHIELE
Bosquejo para el retrato de Heinrich Benesch, 1913



Arnold Schönberg

Retrato de Alban Berg, 1910?

Durante toda su vida, el compositor Schönberg (1874-1951) pintó, pero nunca con la seriedad de la que hizo gala en los años comprendidos entre 1908 y 1912, cuando, como dijo él mismo, pintar le permitía expresar lo que no podía con la música. La música que componía en la misma época es etiquetada por lo general como «expresionista»; sus pinturas, claro resultado de una compulsión mental irresistible (aquel mismo *innerer Zwang* que, como decía él, le movía a crear), son manifiestamente expresionistas en sus formas y colores exagerados.

Schönberg estuvo muy relacionado con la vanguardia de Viena. Conoció a Kraus, Altenberg y Loos; conocía también a Kokoschka y durante algún tiempo enseñó en la misma escuela progresista; fue pintado por Oppenheimer y por Schiele; y, para desdicha de ambos, conoció así mismo a Richard Gerstl, que también lo pintó (p. 106). No obstante, mantuvo igualmente un estrecho contacto con el círculo que rodeaba a Kandinsky en Munich. El ruso quedó profundamente impresionado por su *Harmonielehre* (*Tratado de armonía*), así como por la autenticidad emocional y el genuino fervor de sus pinturas. En la revista *Der Blaue Reiter*, que publicó con Franz Marc, Kandinsky reprodujo varias de ellas, junto con un importante ensayo escrito por Schönberg y la partitura de uno de sus *Lieder*.

En 1910, Schönberg expuso cuarenta y siete óleos y acuarelas en una galería vienesa privada. En el catálogo se dividen en dos grupos: «Retratos y estudios» e «Impresiones y fantasías». El segundo grupo consistía en las caras de unas extrañas criaturas imaginarias a las que Schönberg llamaba «visiones» y «contemplaciones», mientras que el primero incluía unos retratos algo más convencionales de personas reales, entre ellos este fiel retrato de su amigo y discípulo Alban Berg.

Técnicamente uno de los retratos mejor logrados de Schönberg, es también uno de los de mayor tamaño, aprovechando la confianza con la que fue ejecutado, una cualidad ausente en la mayor parte de la obra del músico, que, a pesar de la admiración de Kandinsky, muestra con demasiada evidencia la mano de un aficionado.

Si bien los críticos se mostraron muy hostiles a la exposición de Schönberg de 1910 («Ahora, también pinta. A primera vista, es espantoso.» *Wiener Illustriertes Extrablatt*, 9 de octubre de 1910), otros artistas se mostraron condescendientes. En un ensayo, *Schönberg der Maler*, publicado en 1912, Albert Paris von Gütersloh se refirió a su «primitivismo psíquico», en tanto que mucho más tarde Kokoschka le describió como «un realista que quería reproducir con exactitud sus propias visiones».

Berg (1885-1935) fue alumno de Schönberg entre 1904 y 1910, y la admiración por su maestro jamás menguó. Tres de sus obras principales, *Tres piezas para orquesta*, el *Concierto de cámara* y *Lulú*, están dedicadas a él. Su ópera *Wozzek* (1921), que emplea el dodecafonismo de Schönberg, es, probablemente, la obra de Berg representada más a menudo y son muchos los que la consideran como una obra maestra del expresionismo musical, debido a la atmósfera atormentada que evoca por medio de la disonancia y el lenguaje fragmentado.



Fotografía de Alban Berg con su retrato pintado por Schönberg



Ludwig Meidner

Max Hermann-Neisse, 1913

Max Hermann, nacido en la pequeña ciudad silesiana de Neisse en 1886, fue poeta y crítico, y una figura literaria bien conocida en el Berlín de los años veinte. Conocía a muchos de los pintores contemporáneos y escribía acerca de ellos (revisó la obra de Dix y también la de Grosz), y a su vez ellos lo pintaron. Los retratos de Grosz son tal vez los más conocidos (p. 151), y Meidner le pintó en dos ocasiones y le dibujó docenas de veces. El más curioso de los retratos del poeta aparece en el ángulo superior izquierdo del cuadro de Christian Schad, *Sonja*, de 1928 (Hamburgo, colección particular), donde su oreja izquierda y parte de su cabeza establecen inequívocamente su identidad.

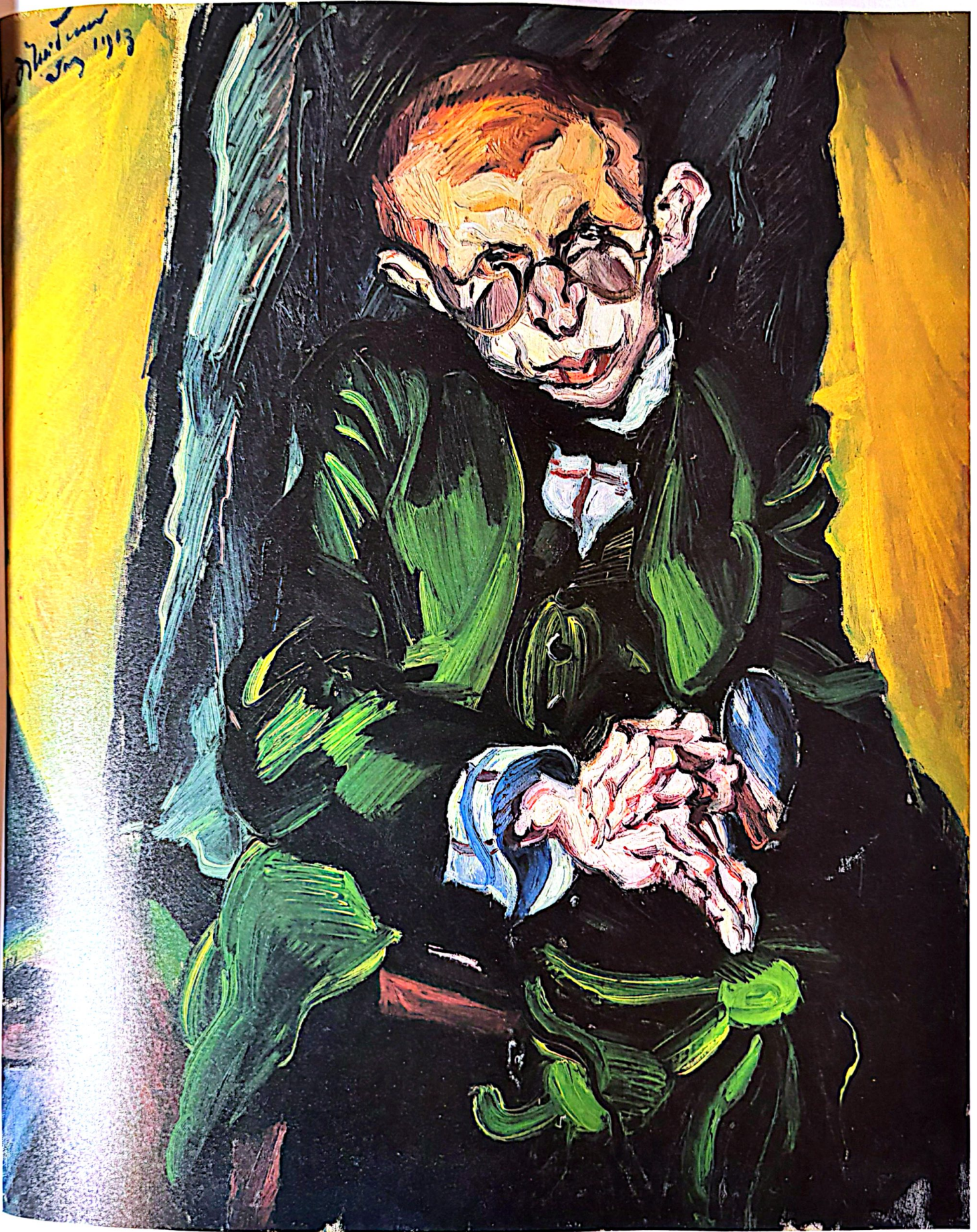
El retrato de Meidner, hecho durante una breve visita de Hermann a Berlín, procedente de Neisse, es la primera prueba de una amistad que surgió debido a que ambos trabajaban para *Die Aktion*, y que duró hasta la muerte del poeta. «Yo posaba, inmovible como una estatua, incluso entonces, pero él, poseído por el demonio de su arte, rebullía a mi alrededor, al parecer librando una batalla a vida o muerte con todos los diablos que deseaban desgracia a su arte. Después celebrábamos la victoria final del pintor (o al menos el hecho de que hubiera mantenido las posiciones) con coñac, ya fuese en su estudio o bien en un bar de la Passauer Strasse, donde en aquel tiempo solían congregarse aquellas jóvenes atractivas a las que Claude Farrère denominaba, deliciosa y apropiadamente, "*les petites alliées*". Con otros pintores, las cosas resultaban, por desgracia, mucho más serias en todos los aspectos.»

Hermann-Neisse atribuía su popularidad entre los pintores, tal vez irónicamente, a su capacidad para posar inmóvil —«soy simplemente flemático y me agrada poder posar allí, dormitando, sin que nadie me moleste»—, pero es evidente que había otras razones. Era jorobado y muy bajo; tenía una cabeza desproporcionadamente grande y casi calva, unos dientes salientes que deformaban una boca de labios gruesos y sensuales, y unas manos largas y huesudas. Sus fotografías recuerdan a Max von Schreck en su papel de Drácula en *Nosferatu*, el film expresionista de Murnau. Era, en resumidas cuentas, una caricatura que, a juzgar por las fotografías de su esposa, resultaba tan grata para mujeres atractivas como para los pintores.

Establecido permanentemente en Berlín después de 1917, Hermann-Neisse (nombre que se apropió a partir de entonces) actuó en un cabaret político con estrellas de la talla de Bert Brecht y Walter Mehring y escribió críticas teatrales, además de forjarse una reputación considerable como poeta. Poco después del incendio del Reichstag, en 1933, abandonó Alemania para trasladarse a Londres, vía Zurich, Holanda y París. Hasta su muerte, acaecida en 1941, vivió en una buhardilla, sin más amistades que algunos otros refugiados alemanes, tales como el pintor Martin Bloch (también nacido en Neisse) y Ludwig Meidner, que recordaría que «se sentía amargado y profundamente desdichado por lo que había ocurrido, pero en sus paseos cotidianos por... Regent's Park seguía componiendo sus versos en alemán».

Pocos conocieron mejor que él la tristeza del exilio.

Portrait
2013



Max Beckmann

Max Reger, 1917

Aparte de la repetida inclusión de instrumentos musicales como símbolos, en la obra de Beckmann hay pocos signos de su entusiasmo por la música. Que se sepa, éste es el único retrato que pintó de un músico. Reger (1873-1916), a diferencia de su casi exacto coetáneo Schönberg –con el que compartía una adoración por Bach y Brahms–, era un contrapuntista, un compositor esencialmente vuelto al pasado. Es casi seguro que Beckmann nunca llegó a conocerle y, cosa poco usual, el retrato se hizo por encargo de un tercero, Henry B. Simms, un coleccionista de Hamburgo e importante mecenas de Beckmann. El artista debió de pintarlo a partir de fotografías.

Cualquiera que fuese la razón del encargo, el retrato es característico de los pocos que Beckmann hizo en el nuevo estilo, duro y crudamente iluminado, que adoptó después de regresar de la guerra. Los colores son ictericos, ácidos, y las formas contundentes. Lo más característico en él es la atmósfera claustrofóbica. El volumen imponente de Reger ha quedado comprimido en los confines del cuadro. Las manos, usualmente partes vitales en un retrato, debido a su potencial expresivo, han quedado cortadas a medias por el borde inferior. La nariz del modelo da la impresión de apretar el rostro con fuerza contra un cristal, y el aire, sobre sus hombros, está pintado casi como si fuera sólido.

El 8 de febrero de 1918, Beckmann escribió al editor Reinhard Piper: «La actividad expresionista es decorativa y literaria, y no tiene nada que ver con un sentido vivo del arte. Con mis pinturas, yo puedo probar ahora que se puede ser nuevo sin hacer expresionismo ni impresionismo. Nuevo según la antigua ley del arte: volumen en una superficie plana.»

Si el expresionismo había degenerado, en manos de unos pocos imitadores, hasta situarse al nivel de lo decorativo y anecdótico, esto no significaba que estuviera muerto. Beckmann es un artista demasiado grande para quedar limitado por una sola etiqueta, pero en este retrato, como en todas las obras de este período, ha adoptado diversos rasgos marcadamente expresionistas.



Lovis Corinth

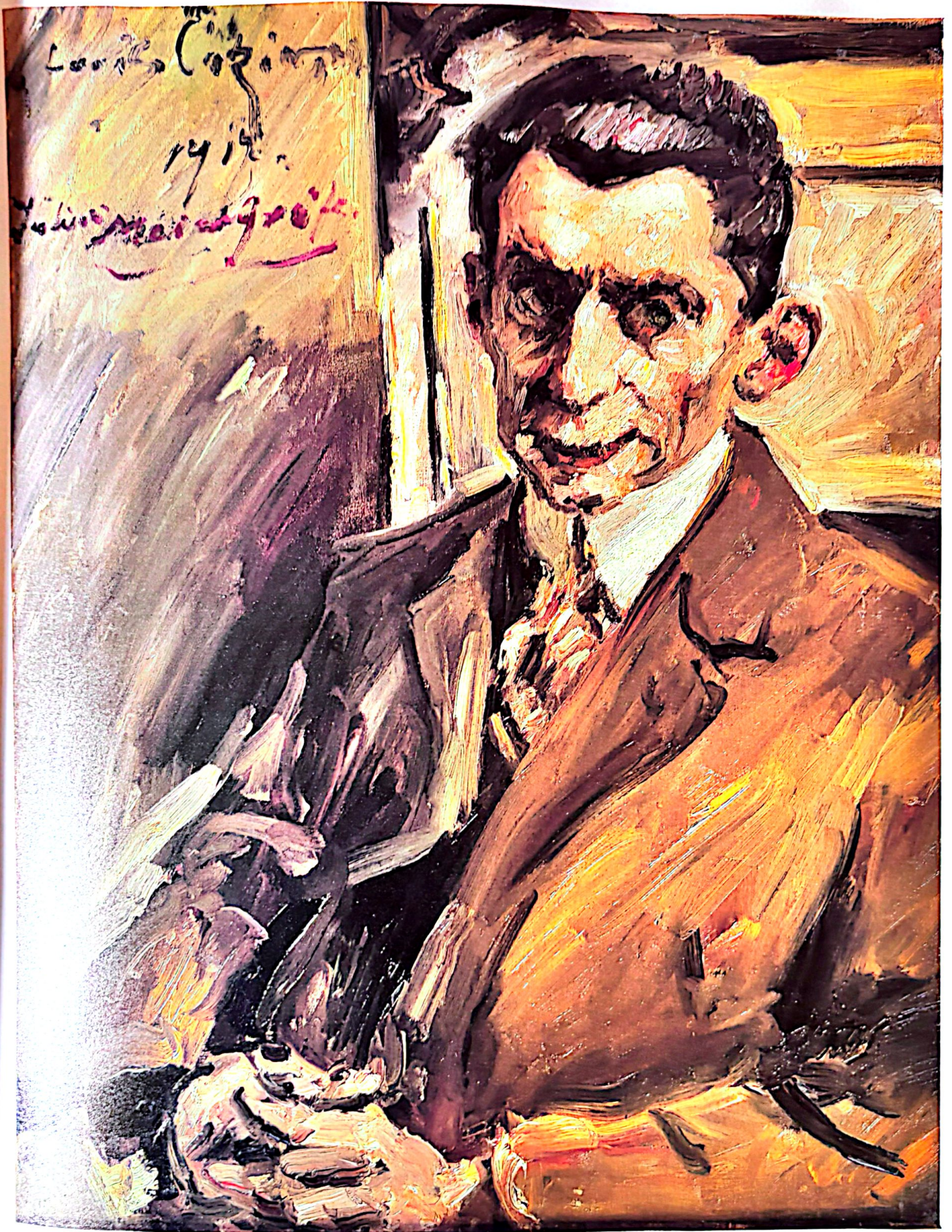
Julius Meier-Graefe, 1917

Al escribir en 1914 acerca de la percepción general respecto al arte en Alemania alrededor de 1909, el gran crítico e historiador de la pintura moderna, Julius Meier-Graefe (1867-1935), dijo que «en 1890 el interior de nuestras cabezas parecía una estación ferroviaria en tiempo de guerra. Es imposible concebir hasta qué punto llegaba a estar lleno de agujeros nuestro sistema de comunicación mental. Toulouse-Lautrec, Vallotton, Odilon Redon, Axel Gallén [-Kallela], Vigeland, Beardsley, Gauguin y Munch, Puvis de Chavannes y Whistler fueron nuestras principales fuentes de percepción aparte de los románticos alemanes... Yo conocía a Bonnard antes que a Manet, y a Manet antes que a Delacroix. Este confuso estado mental explica muchos de los subsiguientes errores de nuestra generación».

Meier-Graefe hizo más que nadie para aclarar la confusión, para educar a su generación y la siguiente en la historia del arte francés reciente, y con ello preparar el terreno para el expresionismo. Tras haber estudiado ingeniería de minas en Bélgica, estuvo en Berlín a principios de la década de 1890, donde conoció a Strindberg, escribió sobre Munch y, junto con Otto Julius Bierbaum, coeditó la influyente publicación literaria y artística *Pan*. En 1896 fue a París y trabajó para Samuel Bing, al que aconsejó que encargara a Henry van de Velde el diseño interior de su nuevo emporio *L'Art Nouveau*. De nuevo en Alemania, empezó a escribir su larga serie de monografías sobre artistas como Van Gogh, Gauguin y Cézanne, que le dio su renombre, y a trabajar en su libro más famoso, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (Arte moderno)*, que fue publicado en 1904 y traducido en 1908.

Kirchner describió a Corinth (1858-1926) como: «Al principio una mediocridad. Al final auténticamente grande». Ésta era una opinión compartida por la mayoría de los expresionistas, a los que al principio les había desagradado tanto el hombre como su obra. Esto se debía a que Corinth, junto con Max Liebermann y Max Slevogt, uno de los mejores impresionistas alemanes, odiaba el expresionismo y, como presidente de la Secesión de Berlín, durante largo tiempo hizo cuanto pudo para mantener fuera de la organización a lo que él describía como «arte franco-eslavo». Pero en 1911, Corinth sufrió un ataque de apoplejía que le ocasionó una parálisis parcial y le indujo a un cambio en su estilo de pintar que fue admirado por la generación más joven, cuya atención no tardó en llamar.

El estilo de Corinth siempre había sido vigoroso y dramático, pero su obra posterior, de la que este retrato es ejemplo, es todavía más libre, incluso más vehemente. En sus últimas obras, la meta de Corinth se mantuvo invariable: fiel a lo que veía su ojo en vez de transformarlo en función de lo que él sentía, pero su admiración por los expresionistas es prueba suficiente de sus afinidades con el expresionismo.



Conrad Felixmüller

Pinturas de Otto Dix, 1920

A fines de 1918, cuando Otto Dix fue licenciado del ejército (había pasado sus últimos meses de servicio adiestrándose como piloto de caza), regresó a Dresde para reanudar sus estudios de arte. Poco después de llegar, fue visitado por Felixmüller, uno de los más notorios jóvenes artistas locales, que había visto algo de su obra en una galería de la ciudad y había quedado impresionado por su estilo dinámico y lleno de color. Inmediatamente, Felixmüller le invitó a unirse a un grupo de jóvenes artistas expresionistas, políticamente comprometidos, que estaba a punto de fundarse. Aunque no tan interesado en la política como Felixmüller, Dix aceptó y tomó parte en la primera exposición del «Grupo Nueva Secesión de Dresde 1919», en abril de aquel año.

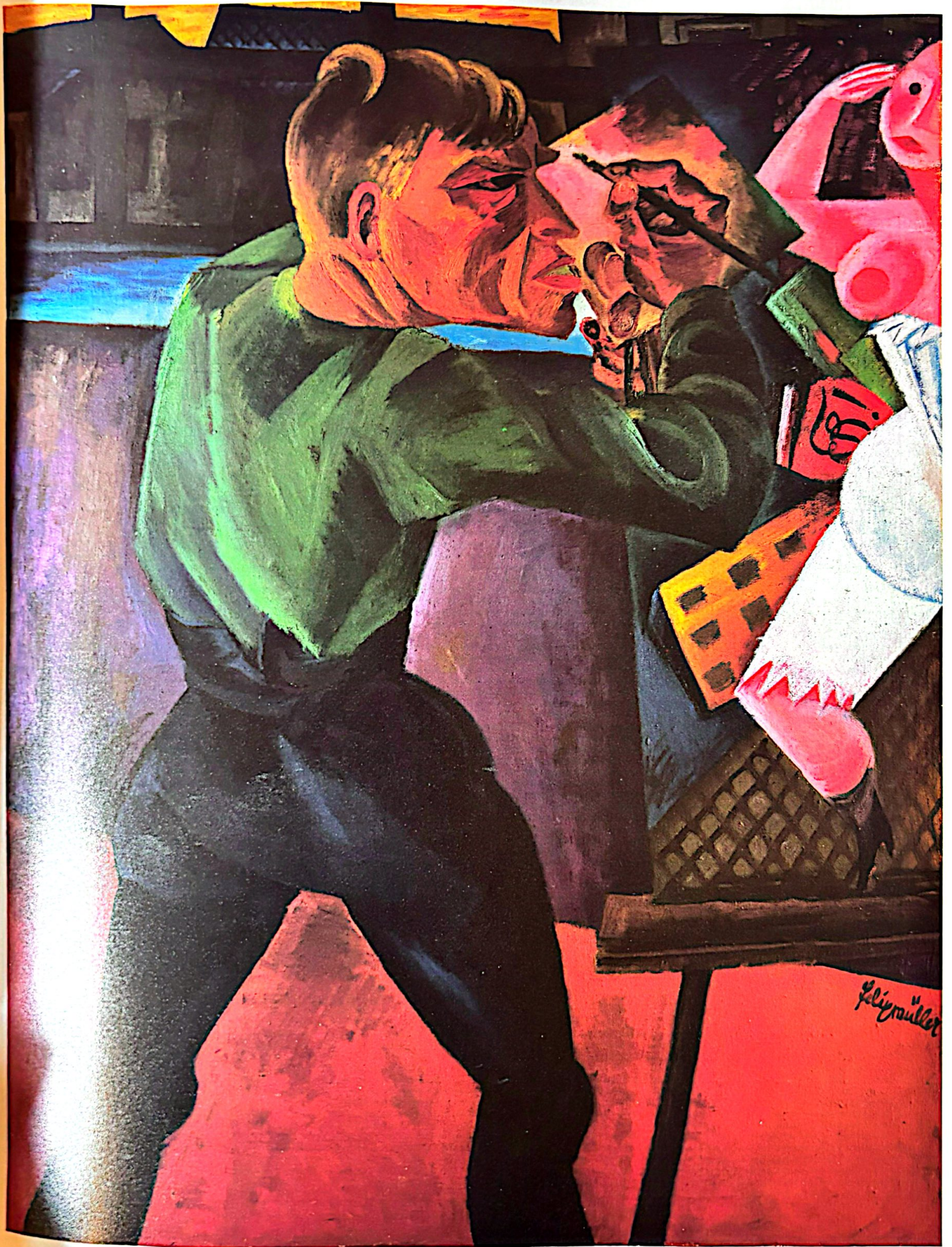
Los miembros de la Nueva Secesión se dibujaban y pintaban entre sí. Dix pintó *La familia Felixmüller*, en tanto que Felixmüller realizó un aguafuerte de Otto Dix, principalmente para mostrar la técnica. Dix no sabía nada acerca de la elaboración del grabado y Felixmüller le sugirió que hiciera unos cuantos para ganar algún dinero. Felixmüller dejó en blanco un ángulo de su plancha para que Dix pudiera experimentar el aguafuerte, y Dix grabó en la plancha el caballete y el cuadro de una mujer desvestiéndose, en el que Felixmüller le había pintado a él trabajando. Después, Felixmüller –que enseñó también a Dix los elementos de la litografía– utilizaría el retrato al aguafuerte como base para esta pintura.

Pero Dix debió a Felixmüller algo más que esta introducción a la técnica del grabado. Este último le impulsó en su carrera y le facilitó la introducción en el grupo «Joven Renania» en Düsseldorf, que tan importante resultaría para su vida personal y artística. Sin embargo, su amistad fue breve. Felixmüller, esposo fiel y padre amantísimo, desaprobaba las visitas regulares de Dix al burdel, fuente de una espléndida galería de sujetos, mientras que Dix juzgaba a Felixmüller demasiado comprometido políticamente, por no decir ingenuo. Aunque abiertamente simpático con la izquierda, las terribles experiencias que Dix había vivido en la guerra no le habían transformado ni en un pacifista, ni mucho menos en un pacifista bolchevique.

En 1975, Felixmüller admitió que «siempre había admirado y evaluado a Otto Dix como un gran artista, pero después de que en cierta ocasión Dix nos escandalizara con la observación: “No puedes imaginar lo que se siente al clavarle la bayoneta a alguien en el vientre”, nuestras relaciones se enfriaron mucho».



CONRAD FELIXMÜLLER (con OTTO DIX)
Dibujos de Otto Dix, 1920



Conrad Felixmüller

Raoul Hausmann, 1920

En 1915, Felixmüller dejó la Academia de Dresde y efectuó un viaje a Berlín «con una carpeta llena de grabados en madera, dibujos y aguafuertes, para enseñarlos a un marchante de arte moderno muy conocido: Herwarth Walden. Aquel mismo día visité a Ludwig Meidner, que me hizo quedar al momento... La vida en el estudio de Meidner me atrajo... Allí se reunían Raoul Hausmann, Anselm Ruest, Joh [annes] R. Becher, Wieland Herzfeld[e], Salomon Friedländer, Alfred Wolfenstein, Willy Zierrath y otros cuyos nombres he olvidado. A través de este círculo, y sobre todo de Raoul Hausmann, llegué hasta Franz Pfemfert... era un grupo antimilitarista, revolucionario, pero no en cuestiones estéticas, sino en un sentido social y político».

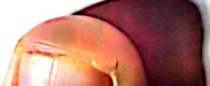
Hausmann, Meidner y los escritores a los que Felixmüller conoció en el estudio de Meidner colaboraron en el semanario expresionista de Pfemfert *Die Aktion*, porque todos ellos compartían sus opiniones pacifistas y republicanas. Hausmann había comenzado su asociación con él en 1916, pero antes había trabajado ocasionalmente para *Der Sturm*, un semanario igualmente allegado al expresionismo, pero sin particulares opiniones políticas. Y, anteriormente, Hausmann (que había vivido en Berlín desde que abandonara su Viena natal en 1900, a la edad de catorce años) había expuesto sus pinturas y esculturas en la galería Walden.

La obra temprana de Hausmann está hoy olvidada, y sólo se le recuerda como un destacado dadaísta: colaborador del periódico protodadaísta de Franz Jung *Die Freie Strasse* (*La calle abierta*), el *Dadasoph* y cofundador del Berlín Dadá en 1918, y uno de los inventores y usuarios más ingeniosos del frotomontaje, junto con su amante Hannah Höch. Se le atribuye, con menos convicción, la invención del poema sonoro (o fonético). Su obra más conocida en este medio, «f m s b w t», inspiró a Kurt Schwitters su *Ursonate*. Hausmann editó los dos primeros números del periódico *Der Dada* y coeditó el tercero con George Grosz y John Heartfield.

Aunque el dadá negaba toda conexión con el arte del pasado, en especial el pasado inmediato, y era especialmente hostil al expresionismo, debido a la obsesión de éste por el yo, la mayoría de los dadaístas, ya fuesen de Zurich, de Colonia o de Berlín, habían sido entusiastas expresionistas antes de su conversión a la anarquía. Hausmann no fue una excepción. Felixmüller pintó a su amigo, una figura espérida e intimidante que normalmente llevaba monóculo y cultivaba un talante brusco e irritable, en 1920, el año en que el dadá berlinés consiguió su mayor éxito publicitario. Fue ese mismo año cuando Hausmann, Grosz, Heartfield y otros organizaron la «Primera Feria Internacional dadá» en una galería privada de Berlín. Fue cerrada por las autoridades poco después de su inauguración, a causa de su exhibición más destacada: un muñeco colgado del techo con una cabeza de cerdo auténtica y vestido con uniforme de oficial del Ejército.



LUDWIG MEIDNER
Raoul Hausmann, 1913





Conrad Felixmüller

Muerte del poeta Walter Rheiner, 1925

«Le conocí [a Rheiner] en una pequeña librería de Dresde, en 1916 –escribió Felixmüller–, un tiempo en el que él era todavía dependiente de comercio en Leipzig. El librero –Felix Stierner– le entregaba el número especial de *Die Aktion* dedicado a Felixmüller, que acababa de salir.

»Este fue el comienzo de la amistad entre los tres. Con los años, esta amistad hizo que se establecieran relaciones entre Dresde, Leipzig y Berlín. Fue el comienzo del círculo que se formó alrededor de Franz Pfemfert, Raoul Hausmann, Joh[annes] R. Becher, Ludwig Meidner, Herzfelde y Franz Jung.

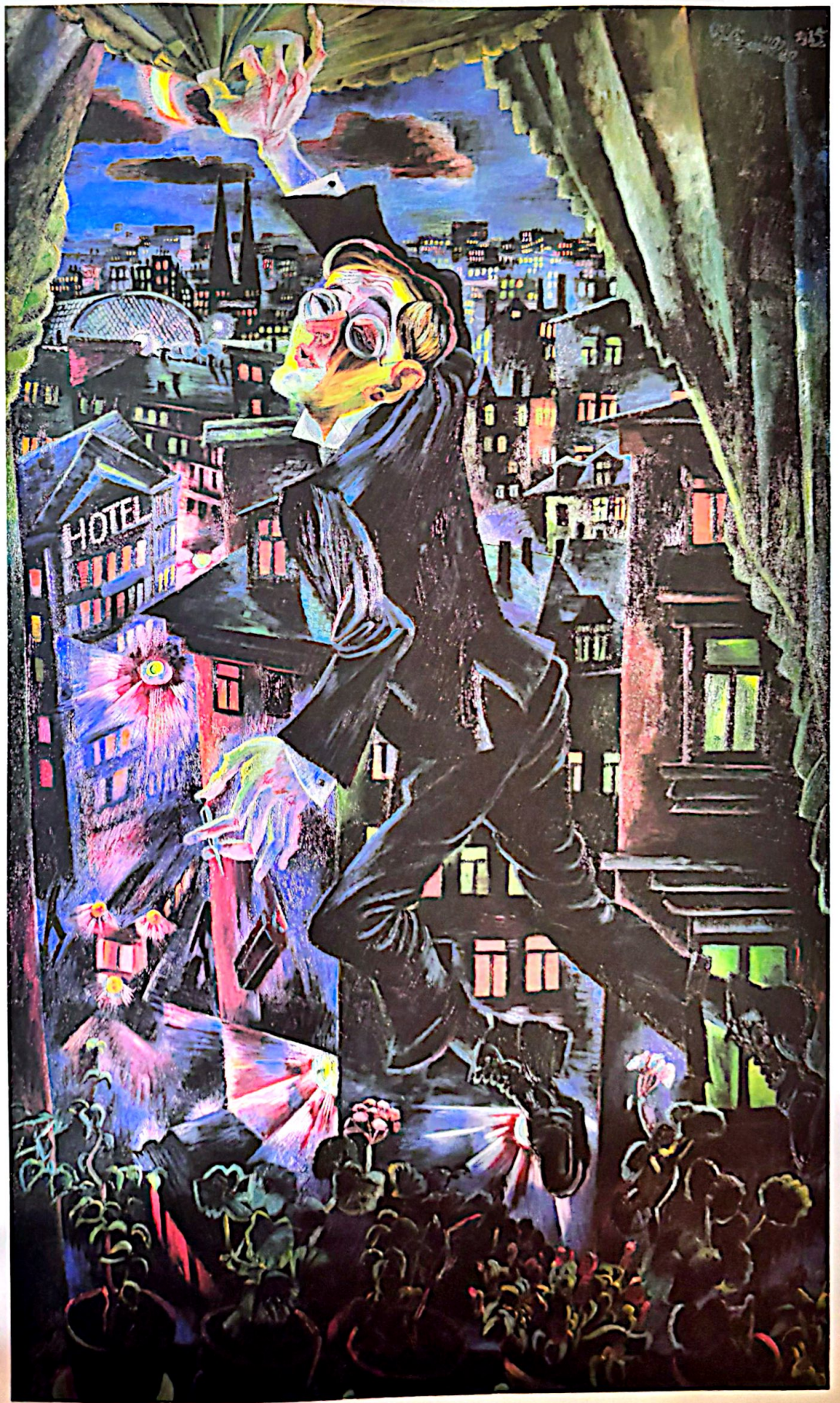
»Walter Rheiner no tardó en trasladarse a Dresde, donde se dedicó a escribir. Lo que él escribía yo lo ilustraba. *Menschen* [Gente, el periódico expresionista coeditado por Felixmüller] y la editorial de Felix Stierner publicaron sus primeros libros. En medio de la guerra, con escasez de todo, frío, hambre... ya no puedo recordar de qué vivíamos y cómo nos procurábamos calor. El estudio –sin ningún medio de calefacción– era el punto de reunión de un número cada vez mayor de personas de ideas semejantes... Dresde era demasiado tranquilo, demasiado estrecho para nosotros. Fuimos a Berlín... en 1917, en el mes de enero, en el invierno más terrible de la guerra.»

En el emocionante recordatorio de su amigo Rheiner, que escribió en 1975, Felixmüller sigue describiendo su vida bohemia y su trabajo junto con él en Berlín, las lecturas de poesía de Rheiner en las «Veladas expresionistas» que Felixmüller organizaba en su estudio de Dresde, y cómo, después de la guerra, perdieron el contacto.

«Vivíamos como una joven familia en un remoto suburbio de Dresde; el desempleo y la inflación habían llevado a Rheiner a las afueras de Berlín. Ningún editor estaba dispuesto a publicar sus himnos. Desesperado por su fracaso literario y sumido en grandes dificultades económicas, se había distanciado de todos sus amigos. La cocaína se convirtió en su consuelo. En una casucha de Berlín, abandonado por Dios y por el mundo, abrumado por la soledad, con la botella y la jeringa en las manos agarrotadas, sucumbió al más abyecto abandono –solo en su amada ciudad de Berlín– el 12 de junio de 1925.»

Rheiner se había suicidado a la edad de treinta años. Había tomado primero cocaína, como lo hicieron otros, Johannes R. Becher entre ellos, para evitar su incorporación a filas. En 1918 publicó una de sus mejores historias, *Kokain*, en la que describía la vida y la muerte, por su propia mano, de un adicto en Berlín.

Profundamente apenado por la noticia de la muerte de su amigo, Felixmüller empezó inmediatamente a pintar este cuadro, utilizando como ayuda un retrato litográfico que él había ejecutado en 1918. Este retrato, uno de los mejores de la época tardía del expresionismo, muestra a Rheiner, aparentemente en éxtasis, flotando desde una ventana sobre la ciudad en plena noche, agarrando con la mano derecha una cortina y sosteniendo con la izquierda una jeringa. La pintura explota un estilo que Felixmüller había abandonado virtualmente en 1925. Es como si hubiese readaptado una actitud anterior, más ampliamente expresionista, a fin de agudizar el recuerdo de un amigo, un poeta expresionista, al que conoció mejor mientras él perfeccionaba su estilo.



Otto Dix

El dermatólogo y urólogo doctor Hans Koch, 1921

A principios de los años veinte, Dix parecía incapaz de producir un retrato agradable de cualquier persona, ni siquiera de sus amigos. Esta horrible semejanza transforma la sala de consulta del especialista en una cámara de tortura, y la silla a la derecha, con sus correas y estribos, es el potro en el que se cometerán actos inmencionables con la ayuda de lavativa, jeringa y pinzas. Aislada, la sonrisa del médico podría resultar agradable, pero unida al ligero estrabismo de los ojos, las gafas de gruesos cristales y la doble cicatriz conseguida en duelos, denota algo más siniestro que la satisfacción ante un trabajo bien hecho.

Sorprendentemente, ésta fue una obra encargada por el modelo, lo que demuestra que existían clientes para el nuevo arte, incluso cuando éste pasaba por sus mayores dificultades, especialmente entre las clases profesionales. Koch (1881-1952) había empezado a coleccionar antes de la guerra, sobre todo arte francés, comprado en su mayor parte en la sucursal de Alfred Flechtheim en Düsseldorf. Cuando ésta se cerró en 1917 con carácter permanente, Koch y su esposa inauguraron su propia galería de grabados, de la que ellos eran los mejores clientes. Aunque siguiera trabajando como médico, Koch buscó en el país nuevos talentos y descubrió a Dix en Dresde. Cuando éste, por recomendación de Felixmüller, fue a Düsseldorf y Colonia en 1921, visitó en seguida a Koch y le enseñó los trabajos que había traído consigo. Koch adquirió dos de las grandes obras de Dix, los dos cuadros de prostitutas esperando a los clientes en el burdel, ambas llamadas *El salón*. También le encargó este retrato.

Mientras trabajaba en él, Dix prestó tanta atención a la esposa del doctor, Martha, como al propio Koch. El matrimonio pasaba por dificultades, pues cuando Dix llegó, Koch ya había comenzado una relación amorosa con su cuñada. «Yo imaginaba que aparecería un hombre joven muy pecoso y con cabellos rubios —recordaría Martha—. Realmente, tenía el cabello rubio y, sobre todo, era muy alegre. Resultó ser un bailarín fantástico. Hans pensó que eso era una necesidad y se mostró más tonto que de costumbre. Terrible. Yo tenía unas ganas locas de bailar y decidimos conseguir un gramófono. Bailamos y Hans bebió. También nosotros bebimos. En copas de cristal de baccarat, un cuarto de litro de vino de un tirón.»

Dix se emborrachó y se encontró muy mal. «Él vivía en casa de Frau Ey [ver p. 144]. Ella se mostraba disgustada. La cosa siguió adelante, y al final el asunto se estropeó. Yo siempre le decía a él: no hay nada que hacer. Me resignaba a que él viniera de visita sólo de vez en cuando, pero Hans Koch estaba dispuesto a conseguir el divorcio.»

Martha Koch regresó con Dix a Dresde, dejando a sus hijos. En el otoño de 1922 regresaron a Düsseldorf juntos y se casaron en esta ciudad a principios de 1923.

Sería erróneo apreciar alguna animosidad contra el sujeto de este retrato, a no ser, quizás, una animosidad contra la humanidad en general. Dix apreciaba a Hans Koch y se mantuvo en contacto con él. En 1933, perseguido por los nazis, Dix buscó refugio cerca del lago de Constanza, en un castillo propiedad del médico, que se había casado con la hermana de Martha y por tanto se había convertido en su cuñado.



CONRAD FELIXMÜLLER
El doctor Hans Koch, Düsseldorf, 1919



Otto Dix

El poeta y pintor Adolf Uzarski, 1923

Por recomendación de Conrad Felixmüller, Dix se trasladó de Dresde a Düsseldorf en 1922 para continuar sus estudios en la Academia (con el expresionista Heinrich Nauen). Durante la inflación, Renania era el lugar donde había más gente adinerada, y ello aseguraba la presencia en Colonia y Düsseldorf de un activo mercado artístico. Tanto negociantes como artistas se sentían atraídos hacia allí. Uno de estos marchantes, con mucho el más extraordinario, era Johanna «Mutter» Ey, que tenía una taberna bohemia, era aficionada al arte, y sobre todo a comportarse como una madre con los artistas.

La taberna de Mutter Ey (en la que también vendía cuadros) era el lugar de reunión para los jóvenes pintores que se hacían llamar Junges Rheinland (Joven Renania). Entre ellos, figuraban realistas de ideas izquierdistas como Otto Pankok, así como el menos ortodoxo Max Ernst. Otro miembro era Adolf Uzarski.

Este extraño retrato de un artista conocido en su tiempo sobre todo como ilustrador expresionista, y hoy tan sólo por su relación con Dix, es uno de los realizados al mismo tiempo en Düsseldorf y en los que las características de la fisonomía, el porte y el físico llegan hasta la caricatura. Se emplea la distorsión para revelar una visión muy personal, no tanto de la apariencia real como del carácter y la personalidad.

Con sus manos arácnidas alzadas en un gesto retórico y sus hombros deformados como los de un jorobado, Uzarski se yergue ante un fondo imaginario, seudobarroco, como un escenario teatral. Los colores son igualmente irreales, lívidos, con una sugerencia de enfermedad.

A diferencia de los dos retratos de los padres de Dix, el de *Adolf Uzarski* es burlón y, como otros del mismo período, incluso cruel. En 1924, Willi Wolfrat publicó una breve monografía de Dix en la que describe tales retratos como «parecidos, en su molesta objetividad, a aquellos carteles del “se busca” que registran indiscriminadamente todas las “señas distintivas”. Son escalofriantemente precisos, pero al mismo tiempo son el resultado de un realce obstinado de la realidad».

Es, desde luego, la introducción de trucos tales como la caricatura y las inesperadas combinaciones de colores cárdenos lo que realza la realidad y que, pese a la ausencia de una aportación emotiva, hace que este retrato sea expresionista.





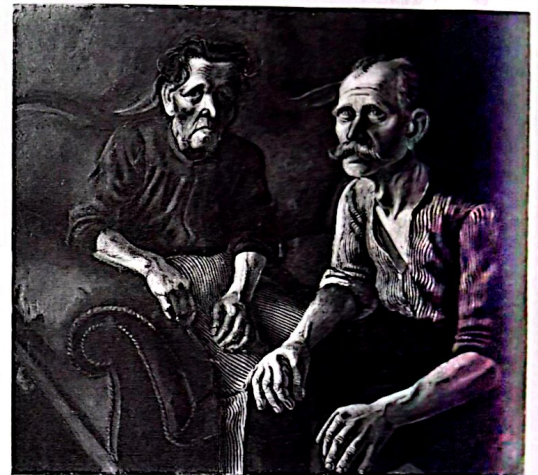
Otto Dix

Retrato de mis padres II, 1924

Franz (1862-1942), el padre de Dix, trabajó en una fundición de hierro durante la mayor parte de su vida. Su madre, Louise (1863-1953), tuvo, al parecer, mayor inclinación artística. Desde luego, a juzgar por el número de dibujos y pinturas que hizo Dix de ella mientras vivió (la última en su lecho de muerte), se sentía más cerca de ella que de su padre. Como artista simpatizante con los miembros menos privilegiados y más anónimos de la sociedad, Dix veía las marcas de toda una vida de trabajo cada vez que miraba a sus padres.

Dix los pintó juntos dos veces, la primera en 1921 durante las visitas a su casa (y su lugar natal) en Gera. Esta última versión, que difiere en algunos aspectos importantes de la anterior, fue realizada a partir de bocetos en su estudio de Düsseldorf. (Dix trabajó en esta ciudad de Renania de 1922 a 1925.) Si bien ambos retratos resaltan los efectos físicos del envejecimiento, y describen a la pareja casi quebrantada por los años de trabajo, la segunda versión es más colorista, hace hincapié tanto en detalles del papel mural y del sofá como en las líneas de las caras y las manos, y muestra a la pareja directamente de frente y el uno al lado del otro.

Este retrato de 1924 revela la amplitud del desarrollo estilístico de Dix desde el autorretrato *A la belleza* (p. 53). El tamaño ampliado y la importancia en la composición de las manos traicionan una subjetividad que es enteramente expresionista. La sobria observación y la disciplina son lo bastante rigurosas como para recordar a los antiguos maestros alemanes. En efecto, artistas tales como Cranach, Durero y Holbein le parecían a Dix modelos especialmente admirables, no sólo de habilidad técnica y detallada representación, sino también de penetración psicológica en el retrato. El excelente acabado del retrato de Dix es el resultado de la aplicación paciente de barnices transparentes. Igualmente tradicional es la presencia de un trozo de papel clavado en la pared. Con una mano que oscila entre la escritura alemana y la latina, Dix ha escrito: «Mi padre tiene 62 años. Mi madre tiene 61 años. Pintado en junio de 1924». El monograma con el que firma es otro detalle sacado de la pintura de los antiguos maestros y, sin embargo, a pesar de tantas referencias a la tradición, el cuadro no es en modo alguno académico o anacrónico. Dix sabía que incluso el estilo que destaca el más nimio detalle y busca conseguir una representación convincente de un objeto externo debe ser el resultado de elaboradas convenciones artísticas, que aquí sirven para intensificar la expresión de sus sentimientos por el modelo.



OTTO DIX
Los padres del artista, 1921



Otto Dix

El marchante Alfred Flechtheim, 1926

Flechtheim (1878-1937) fue uno de los marchantes más prósperos de Alemania. Se especializó en pintura francesa moderna y tenía galerías en Berlín y en Düsseldorf, y en esta ciudad fue donde Dix le conoció. Era también el editor y director de la influyente publicación literaria y artística *Der Querschnitt*, que fundó en 1921 y duró casi tres años.

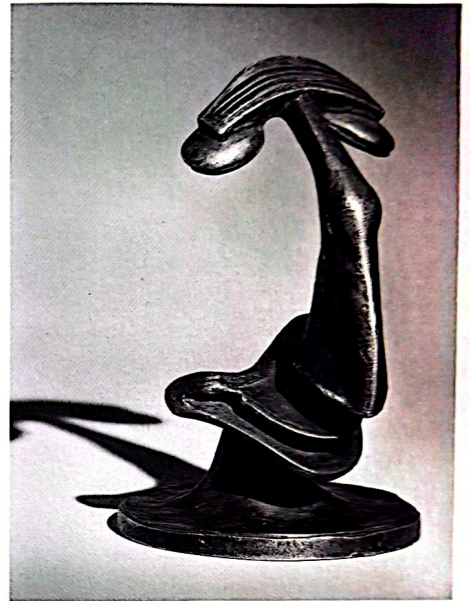
Dix se trasladó de Düsseldorf a Berlín en 1925, instigado sobre todo por la galería Nierendorf, que le representaba y deseaba establecer su reputación en la capital. Cuando la familia Nierendorf comprendió que Dix estrechaba cada vez más su amistad con Flechtheim, uno de sus rivales, se alarmó ante la posibilidad de perder una de sus potenciales estrellas. En realidad, Flechtheim hizo más para incrementar la reputación de Dix que la fortuna de éste, y los Nierendorf siguieron representando, muy satisfactoriamente, al pintor durante varios años.

Este gran retrato es, por desgracia, el único documento restante de la amistad de Dix con Flechtheim. Cuando los nazis subieron al poder, Dix quemó toda la correspondencia que juzgó comprometedor, incluidas las cartas de Flechtheim, que era judío. Éste consiguió huir a Inglaterra, donde le persiguió el infortunio. Primero, su esposa se suicidó. Después, él sufrió un accidente a causa del cual hubo que amputarle una pierna. Murió por efecto de esta operación.

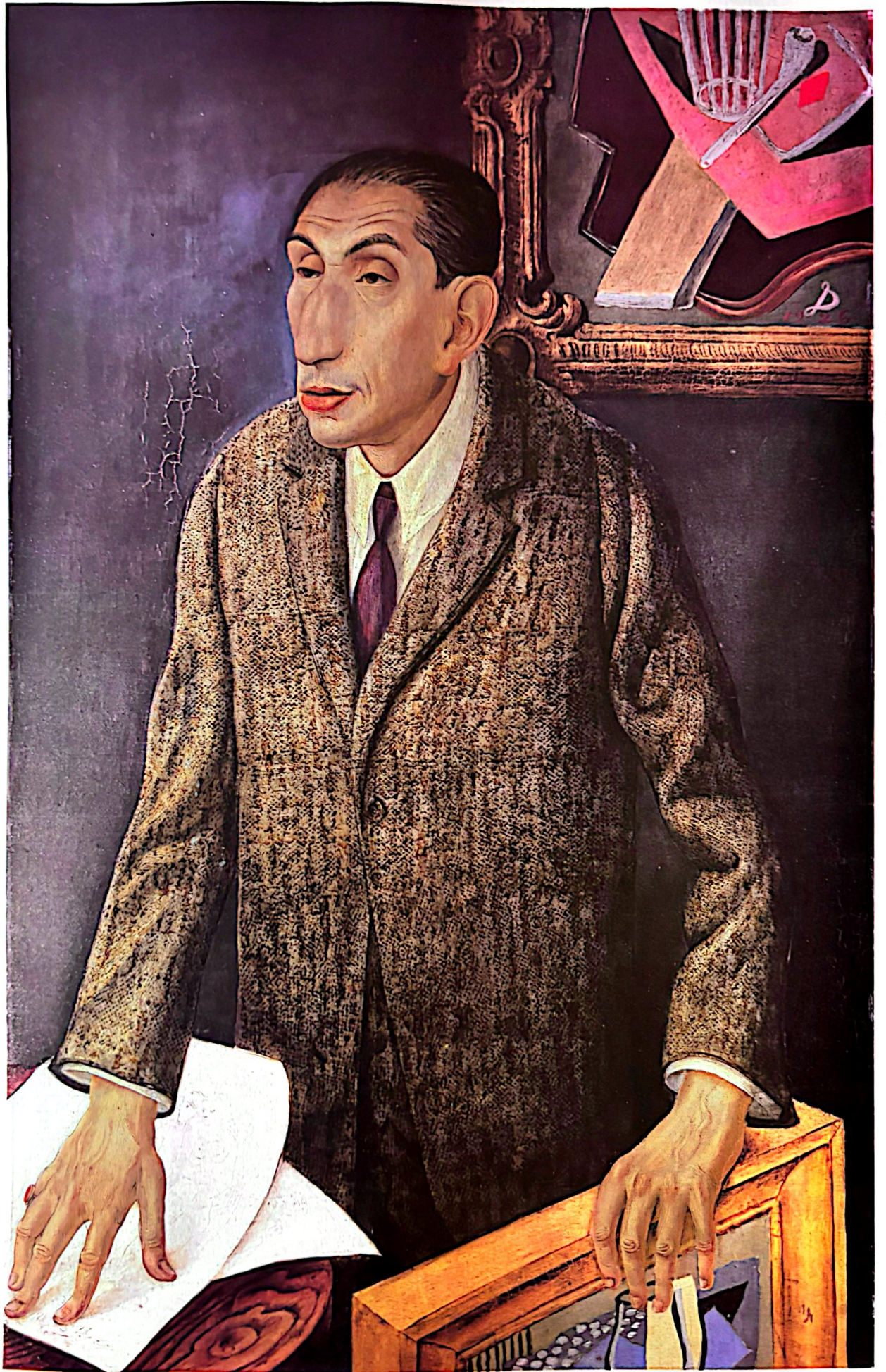
Incluso teniendo en cuenta la notoria fealdad real de Flechtheim –fuente de inspiración para otros artistas, entre ellos el escultor Rudolf Belling–, la semejanza de Dix es escasamente halagüeña. Con la mano izquierda firmemente posada en el marco de un cuadro de Braque (hay en la pared un Gris irónicamente firmado por Dix) y la diestra soportando el peso de un dibujo erótico de Picasso, el marchante es la personificación del afán adquisitivo e incluso de la avaricia de la que depende su negocio.

Casi treinta años después de pintar este cuadro, Dix admitió que dio a Flechtheim un aspecto avariento y codicioso. Dijo también que necesitó unas tres semanas para pintar el retrato. «Lo más frecuente era que hiciera un dibujo preciso ante el modelo y entonces, después de transferirlo a la tela, aplicaba el color de fondo, también delante del modelo. He aprendido que ante el modelo se ve algo aquí y después allí... gradualmente todo empeora y se vuelve demasiado complicado... Por consiguiente, llegó un momento en que me di por vencido, y terminé la obra sin el modelo.»

La capa inferior era de ténpera, que se secaba rápidamente. A la manera de los antiguos maestros, Dix procedía después con una capa tras otra de barnices transparentes, cada una más colorida que la anterior.



RUDOLF BELLING
Alfred Flechtheim, 1927



Otto Dix

La periodista Sylvia von Harden, 1926

Este retrato no es tan sólo uno de los más importantes entre los pintados por Dix, sino también uno de los más interesantes (por su poder evocativo) que se pintaron en la Alemania de Weimar. El diseñador de la película *Cabaret* sabía lo que hacía cuando en la primera escena de la misma hizo aparecer una actriz vestida y maquillada a semejanza de la figura de este retrato.

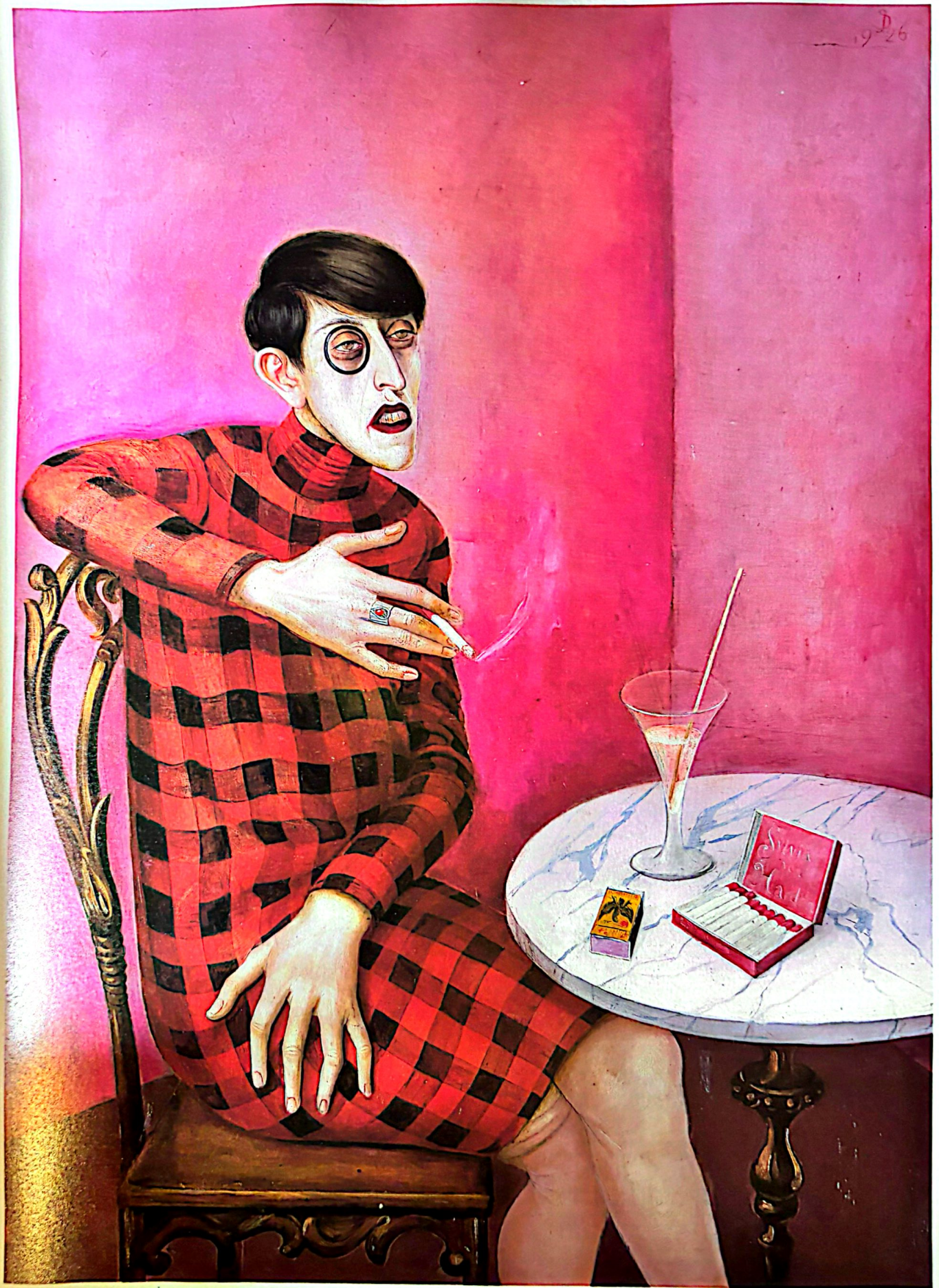
El rojo caliente y febril predominante, la postura desgarbada, las manos grandes y flexibles, los ojos fatigados y ensombrecidos, los dientes salientes y la boca oscura sugieren talento y un ingenio fulgurante, así como decadencia e incluso desviación. Las brasas de los cigarrillos en el palco personalizado y el indicio de la media enrollada por debajo del borde de la falda sugieren simultáneamente negligencia y afectación.

No todo lo que sabemos acerca de la modelo confirma estas insinuaciones. Sylvia Lehr era lo bastante afectada como para hacerse llamar Von Harden (un detalle aristocrático y llamativo), pero tenía escaso talento y menos ingenio. Periodista de escasa reputación, la mayor parte del poco dinero que llegaba a ella lo ganaba escribiendo novelas románticas baratas. Tampoco era muy bohemia. Vivía una relación estable con el escritor izquierdista Ferdinand Hardekopf, colaborador asiduo del periódico expresionista *Die Aktion* y traductor de André Gide, al que ella había dado un hijo.

Sylvia von Harden pasaba largas horas bebiendo en el Romanisches Café, presumiblemente porque allí se congregaban los mejores escritores y artistas y a ella le agradaba que la vieran en su compañía. El Romanisches Café se encontraba cerca de la Gedächtniskirche, en la parte oeste de Berlín y a poca distancia a pie de casa de Dix en la esquina de Kurfürstendamm y Fasanenstrasse. Era el centro de la vida artística en Berlín después de la Primera Guerra Mundial, tan importante como lo había sido antes el Café des Westens. Allí, casi todas las noches, podía verse a Dix con pintores como Max Oppenheimer y Max Slevogt, y poetas como Ivar von Lücken, al que también pintó. Y fue también allí donde conoció a Sylvia von Harden.

Consciente de que su fama dependía exclusivamente del hecho de que Dix la hubiera pintado, Sylvia von Harden nunca permitió que los demás lo olvidaran, y menos el propio Dix, con el que permaneció en contacto durante el resto de su vida. Se exilió en Londres durante el período nazi y allí se quedó, viviendo precariamente, hasta su muerte en 1962.

1926



George Grosz

Max Hermann-Neisse, 1927

Grosz (1893-1959), pintor autodidacta y a principios de los veinte sobre todo conocido como dibujante satírico y político de la izquierda radical, era íntimo amigo del escritor Max Hermann-Neisse (ver p. 120), al que dibujó en innumerables ocasiones y pintó dos veces. Éste es el último y menos conocido de los dos retratos. El anterior se encuentra en el Kunsthalle de Mannheim, donde fue exhibido por primera vez en la exposición *Neue Sachlichkeit* de 1925, poco después de haber sido concluido. En este retrato, el modelo domina el primer plano, y el fondo abunda en detalles que sugieren una atmósfera de estudio, mientras que en la pintura anterior la pequeña y deformada figura queda aislada en una silla sobre una tarima, ante un fondo más o menos desnudo. La primera pintura pronto se hizo famosa, y es posible que Grosz hiciera esta segunda versión con la intención de repetir su éxito.

Entre 1922 y 1925, Grosz no pintó o pintó muy poco, prefiriendo concentrarse en el dibujo satírico, la ilustración de libros y otros trabajos gráficos. La versión del retrato que se halla en Mannheim fue la primera pintura que intentó después de esta pausa, y admitió haber tenido dificultades con ella. La segunda versión es más suelta y confiada. Sus preparativos fueron también muy elaborados e implicaron la confección de varios estudios a lápiz minuciosamente trabajados.

«Siempre me sentí muy a mis anchas con George Grosz –escribió Hermann-Neisse en un artículo sobre los artistas que él había conocido–. Teníamos más o menos las mismas opiniones y actitudes, las mismas inclinaciones como coleccionistas y el mismo sentimiento (agresivo) respecto a las trivialidades de la vida, procedíamos de un ambiente muy similar, a los dos nos gustaba beber kirsch y hablábamos el mismo lenguaje por no decir el mismo dialecto, y ambos éramos poetas líricos a la vez que cínicos, correctos y anárquicos. Posé para él innumerables veces con gran placer y me encantaba encontrarme en su estudio, donde reinaba entre sus utensilios un orden admirable, como el que me gustaba, y junto a las paredes estaban los cuadros que para los ciudadanos normales y respetables eran como una auténtica cámara de los horrores. Trabajaba en mi retrato con un cuidado que hacía de la creación un asunto muy serio... y, de vez en cuando, hacíamos excursiones a toda clase de extraños lugares: un baile para sirvientas en la Chausseestrasse, un *music hall* con una orquesta formada por chicas o a una fiesta de la cerveza en Hasenheide.»

La exposición *Neue Sachlichkeit* de 1925 se cita frecuentemente como el fin del expresionismo, al revelar por primera vez el amplio interés que por el realismo mostraban los artistas en toda Alemania. Sin embargo, *Sachlichkeit* (traducida como «sobriedad», «objetividad») es una palabra tan densa en significado como «realismo», y pocos de los artistas representados en la exposición de Mannheim tenían como preocupación primordial la fiel transcripción de hechos visibles. Sin duda, a Grosz le gustaba tanto que Hermann-Neisse posara para él porque –con su joroba, su pequeña estatura y sus facciones de sátiro– era una caricatura viviente que le permitía pintar un retrato que fuese al mismo tiempo «objetivo» e intensamente expresivo.



GEORGE GROSZ
Max Hermann-Neisse, 1925



Oskar Kokoschka

Karl Kraus I, 1910

Kokoschka pintó dos veces a Karl Kraus –en 1909 y en 1925 (la primera versión se ha perdido)– y también lo dibujó en dos ocasiones. Este dibujo a la tinta fue hecho para publicarlo, no sólo como ilustración en *Der Sturm*, sino además como una de las series de postales de *Sturm* con retratos de celebridades literarias y artísticas. Es menos parecido a las fotografías de Kraus que el posterior bosquejo a lápiz. La amplia variedad de marcas, como las de la cara, parecidas a erupciones causadas por alguna enfermedad grave de la piel, es muy similar a aquellos trazos, borrones y manchas que aparecen en las pinturas del mismo año, resultado de virtuales ataques del artista contra su tela.

Era mucho lo que Kokoschka debía a Kraus, el más brillante escritor y periodista de habla alemana en su época, y que, en las páginas de su revista *Die Fackel* («La antorcha»), hizo la disección de la sociedad para descubrir tan sólo la corrupción y el hedor de la podredumbre. Kraus permitió al joven artista unirse a su selectísimo círculo en su mesa habitual del Café Central de Viena, sobre todo, al parecer, gracias a la sólida relación de Kokoschka con Adolf Loos (una de las pocas personas a las que Kraus admiraba). Kraus apoyó a Kokoschka cuando pocos eran quienes lo hacían. Ya en 1910, *Die Fackel* publicó un artículo que ensalzaba su obra, y fue también Kraus el responsable inicial de su contacto con Herwarth Walden. Walden admiraba *Die Fackel* y deseaba fundar una revista tan parecida a ella como fuera posible, en Berlín. Kraus se mostró lo bastante entusiasmado como para prestar dinero a Walden y permitirle con ello comenzar su empresa, y durante algún tiempo la redacción de *Der Sturm* en la zona berlinesa de Halensee actuó como sucursal alemana de *Die Fackel*.

Convencido de que la condición moral de una cultura se refleja claramente en el estado de su lengua, Kraus arremetía contra el uso contemporáneo, tan irreflexivo como grandilocuente, del alemán, especialmente por parte de periodistas y políticos. Él escribía con un estilo excepcionalmente preciso, jamás abrupto y siempre vívido, especialmente apropiado para la creación de brillantes y punzantes aforismos, dos de los cuales, al menos, se refieren al retrato. Acerca del retrato de Kokoschka de 1909, escribió: «Quienes me conocen no me reconocerán en este cuadro. Pero sí lo harán quienes no me conocen». Y con una percepción igualmente clara de la naturaleza del arte, también afirmó: «En un verdadero retrato, hay que reconocer a qué pintor representa».



OSKAR KOKOSCHKA
Karl Kraus II, 1912



Oskar Kokoschka

Alma Mahler, 1912

Alma Mahler, 1913

Paul Scheerbart, 1910

El primero de los dos dibujos de Alma Mahler, realizados al carbón, lleva una fecha precisa: 12 de abril de 1912. Aquí hay un misterio. La primera carta de Kokoschka a su futura amante, al parecer escrita el día después de conocerla, está fechada el 15 de abril. Aunque el artista hubiera datado su dibujo mucho tiempo después de hacerlo, es improbable que hubiese olvidado cuándo tuvo lugar el primer encuentro. Alma Mahler dominó sus pensamientos durante años, y la fecha debió de quedar grabada en su mente.

El segundo dibujo, más elaborado, parece representar mejor el aspecto de la mujer, que era bastante mayor que Kokoschka (ella tenía treinta y tres años, y él veintiséis), y cuyo atractivo (a juzgar por las fotografías y por los relatos de testigos oculares) dependía más de una personalidad hipnótica y una embriagante aura de sensualidad que de una extraordinaria belleza física.

Hija e hijastra de pintores, Alma María Schindler (1879-1964) estaba dotada para la música y en su juventud cultivó la compañía de intérpretes y compositores. Se casó con Gustav Mahler en 1902 y todavía le guardaba luto al iniciar su relación amorosa con Kokoschka, a quien conoció cuando llegó a su casa para dibujar su retrato. Debido a la muerte reciente de su esposo, ella trató de mantener en secreto esta relación, y Kokoschka, que hubiera deseado vocear sus sentimientos a los cuatro vientos, consideró frustrante esta actitud. Era, además, muy celoso y posesivo. Según ella, su relación fue «una continua y violenta disputa entre amantes. Jamás había vivido tanta tensión, tanto infierno, tanto paraíso». Él ansiaba casarse con ella, pero Alma no deseaba contraer este compromiso y, cuando descubrió que estaba embarazada, abortó. Debió de resultar claro a Kokoschka el hecho de que ella había perdido interés por él antes incluso de que comenzara su instrucción militar en enero de 1915. En realidad, ella había reanudado una antigua relación amorosa con el arquitecto Walter Gropius y, sin que Kokoschka lo supiera, se casó con él en agosto de 1915.

Poco después, Alma se fue a vivir con el escritor expresionista Franz Werfel (que más tarde se hizo famoso con su popular novela *La canción de Bernadette*), con el que posteriormente también se casó.

El retrato de Paul Scheerbart fue hecho para *Der Sturm* y publicado para una serie de tarjetas postales a la que pertenece igualmente el dibujo de Kraus. Scheerbart (1863-1915), al que también Kokoschka pintó al óleo, era un escritor de novelas de tipo fantástico y sobrenatural, semejantes a sueños, una especie de ciencia-ficción muy peculiar. Escribió también *Glasmarchitektur* (publicada bajo el pie de imprenta de la *Sturm* en 1913), una muestra de teoría especulativa, utópica, arropada con un lenguaje expresionista estático que influenció a varios arquitectos, entre ellos Bruno Taut.





100 12 April 2012 OK



17. VI. 13

OK

Alma Maria Mahler, 1913



OK

Ludwig Meidner

Jakob van Hoddis, 1914
Alfred Wolfenstein, 1921
Johannes R. Becher, 1922

Los retratos de Meidner constituyen una galería casi completa del expresionismo literario. *Die Aktion*, y la primera antología de versos expresionistas –*Menschheitsdämmerung* («Ocaso de la humanidad», 1920)– incluyen entre sus retratos de poetas más obras de Meidner que de cualquier otro.

El primer poema del libro, *Weltende* (*Fin del mundo*), de Jakob van Hoddis, expresa las esperanzas y los miedos apocalípticos de toda una generación, y proporciona un notable equivalente verbal de los paisajes urbanos de Meidner.

Vuela el sombrero de la cabeza puntiaguda del burgués.
En los aires hay ecos como chillidos,
los techadores caen al suelo y se parten en dos.
Y en las costas –leemos– sube la marea.
Llega la tempestad, saltan los mares furiosos
hacia la costa, para quebrar los recios diques.
Casi todo el mundo está resfriado.
Los trenes caen de los puentes.

Van Hoddis (Hans Davidsohn, 1887-1942), uno de los poetas expresionistas más influyentes, consiguió su mejor obra antes de 1914, cuando aún no estaba afectada su salud mental. Él y Meidner compartían largos paseos nocturnos: «Pasada la medianoche abandonábamos el Café des Westens para pasear muy erguidos, en línea recta y a buen paso, por las calles, siempre siguiendo nuestro propio instinto. Mientras yo, el pintor, miraba a mi alrededor, disfrutando del vívido claroscuro, Van Hoddis parecía ignorar su entorno, pero estaba al tanto de él y veía cosas que el pintor debiera haber visto».

Die Aktion, que en 1918 publicó la primera edición de los poemas de Van Hoddis, publicó también los de Alfred Wolfenstein (1888-1945), cuyos «*Städter*» («Gente de ciudad») no ejemplifican su compromiso de activismo político, sino la ambivalente visión expresionista de la vida urbana.

Juntas como los orificios de un tamiz
están las ventanas, y las casas
están tan apretadas que las calles
parecen grises e hinchadas como estrangulados.

...

Nuestras paredes son delgadas como la piel;
por eso todos me oyen cuando lloro.
Los cuchicheos suenan como gritos roncós.
Mudos en cuevas aisladas, sin vernos ni tocarnos,
estamos distantes y nos sentimos solos.

La carrera de Johannes R. Becher (1891-1958) ilustra las afinidades entre el ala activista del expresionismo y la política de la izquierda. Poeta utópico y estático, colaborador regular de *Die Aktion* después de 1912 y comunista desde 1918, Becher llegó a ser ministro de cultura en la República Democrática Alemana y el autor del himno nacional.





L. Johnson 1922

*L. Johnson
November 1922*

Egon Schiele

Arthur Roessler, 1914

Al igual que cualquier otro movimiento de vanguardia, para su supervivencia el expresionismo dependía, en gran parte, de los críticos. (Ernst Ludwig Kirchner lo sabía y, al ver que la prensa le estaba ignorando, preocupado por las consecuencias de esta negligencia se inventó a su propio paladín, un crítico francés, Louis de Marsalle, apto para hacer sobre Kirchner las afirmaciones que nadie se hubiera tomado en serio de haberlas expuesto él mismo.)

Arthur Roessler (1877-1955), crítico de arte del *Arbeiter Zeitung* de Viena, empezó a escribir sobre Schiele en 1909 tras haber visto su obra en la exposición de «nuevos artistas», la *Neukünstlerausstellung*, que el propio Schiele había ayudado a organizar. A partir de entonces y hasta mucho después de la muerte de Schiele, Roessler escribió sobre la obra de éste. Sólo entre 1921 y 1922, escribió o editó no menos de cinco libros sobre el tema. Uno de ellos fue *Egon Schiele im Gefängnis* («Egon Schiele en la cárcel»), que pretende ser el diario que el artista llevó en 1911 cuando se encontraba en la prisión de Neulengbach bajo sospecha de haber cometido abusos sexuales con menores. No existe ningún manuscrito original y parece ser que lo escribió el propio Roessler, sin duda basándose en conversaciones con Schiele, pero dramatizando enormemente la versión.

Por tanto, Roessler fue ampliamente responsable de la creación del mito Schiele, con la imagen del artista marginal y atormentado, víctima de un público incomprensivo e hipócrita. Denota las dotes de Roessler como escritor el hecho de que el mito siga manteniéndose con tanta tenacidad. En realidad, Schiele no se vio ni tan vilipendiado ni tan menospreciado como a él le gustaba dar a entender; el «artista sufriente» era una parte esencial de la propia imagen que él cultivaba con tanta asiduidad. Sin embargo, recibió muy pocos encargos como retratista, y se limitaba a pintar a sus amigos. Vivía principalmente de la venta de dibujos eróticos de chicas muy jovencitas, y fue esto, desde luego, lo que motivó su estancia en la cárcel de Neulengbach.

De hecho, Roessler no sólo sugirió a Schiele que se dedicara al grabado, sino que a principios de 1914 le dio dinero para comprarse utensilios y planchas de cobre. Dadas las sobresalientes cualidades gráficas del arte de Schiele, es sorprendente que produjera tan pocos grabados. El catálogo de su obra sólo registra diecisiete de ellos, y en esta cifra se incluye un cartel y obras tan menores como pequeñas estampillas de goma. Hizo tan sólo seis grabados en madera (todos ellos al buril), de los que éste es, indudablemente, el más logrado.



EGON SCHIELE
Arthur Roessler, 1910

Egon Schiele

Arthur Roessler, 1914

Al igual que cualquier otro movimiento de vanguardia, para su supervivencia el expresionismo dependía, en gran parte, de los críticos. (Ernst Ludwig Kirchner lo sabía y, al ver que la prensa le estaba ignorando, preocupado por las consecuencias de esta negligencia se inventó a su propio paladín, un crítico francés, Louis de Marsalle, apto para hacer sobre Kirchner las afirmaciones que nadie se hubiera tomado en serio de haberlas expuesto él mismo.)

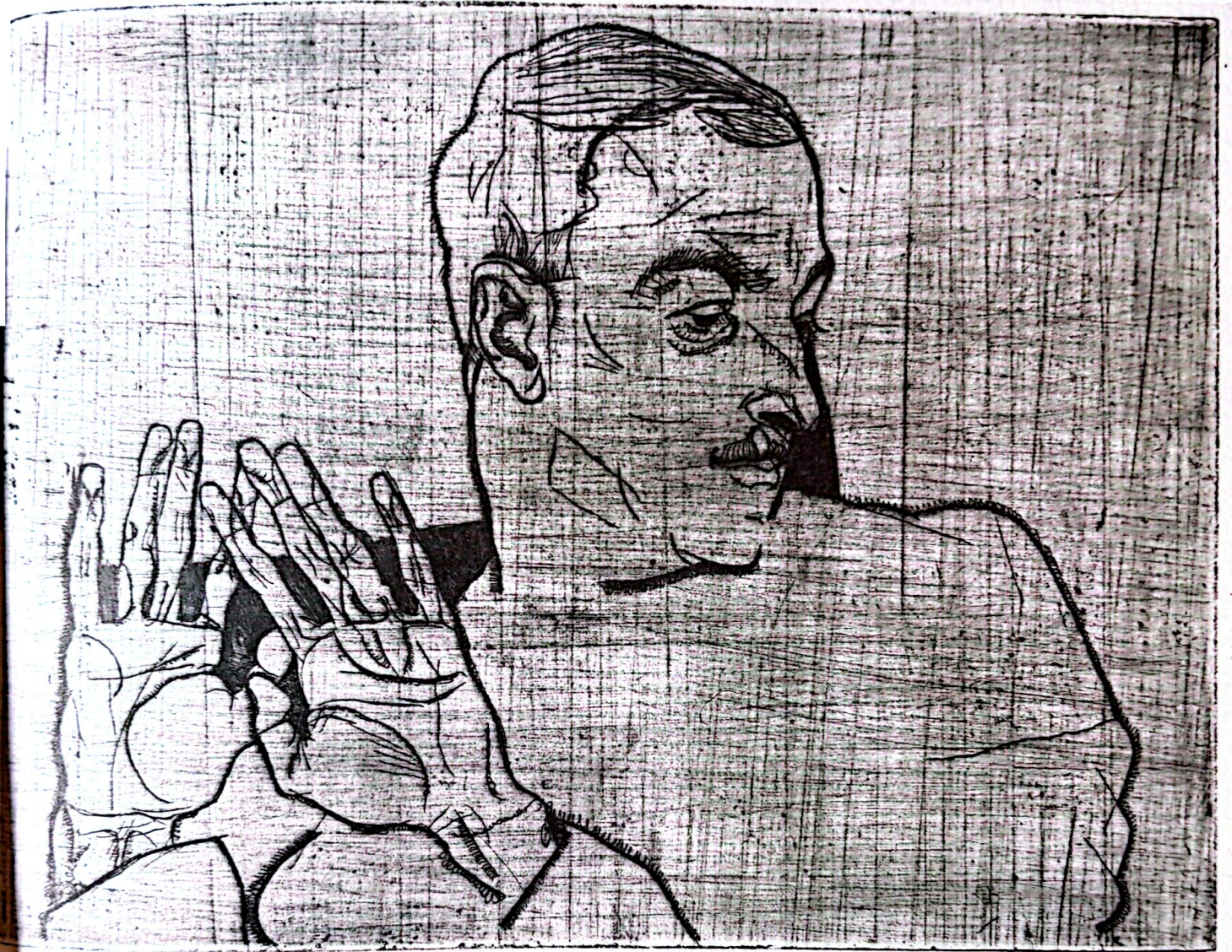
Arthur Roessler (1877-1955), crítico de arte del *Arbeiter Zeitung* de Viena, empezó a escribir sobre Schiele en 1909 tras haber visto su obra en la exposición de «nuevos artistas», la *Neukunstlerausstellung*, que el propio Schiele había ayudado a organizar. A partir de entonces y hasta mucho después de la muerte de Schiele, Roessler escribió sobre la obra de éste. Sólo entre 1921 y 1922, escribió o editó no menos de cinco libros sobre el tema. Uno de ellos fue *Egon Schiele im Gefängnis* («Egon Schiele en la cárcel»), que pretende ser el diario que el artista llevó en 1911 cuando se encontraba en la prisión de Neulengbach bajo sospecha de haber cometido abusos sexuales con menores. No existe ningún manuscrito original y parece ser que lo escribió el propio Roessler, sin duda basándose en conversaciones con Schiele, pero dramatizando enormemente la versión.

Por tanto, Roessler fue ampliamente responsable de la creación del mito Schiele, con la imagen del artista marginal y atormentado, víctima de un público incomprensivo e hipócrita. Denota las dotes de Roessler como escritor el hecho de que el mito siga manteniéndose con tanta tenacidad. En realidad, Schiele no se vio ni tan vilipendiado ni tan menospreciado como a él le gustaba dar a entender; el «artista sufriente» era una parte esencial de la propia imagen que él cultivaba con tanta asiduidad. Sin embargo, recibió muy pocos encargos como retratista, y se limitaba a pintar a sus amigos. Vivía principalmente de la venta de dibujos eróticos de chicas muy jovencitas, y fue esto, desde luego, lo que motivó su estancia en la cárcel de Neulengbach.

De hecho, Roessler no sólo sugirió a Schiele que se dedicara al grabado, sino que a principios de 1914 le dio dinero para comprarse utensilios y planchas de cobre. Dadas las sobresalientes cualidades gráficas del arte de Schiele, es sorprendente que produjera tan pocos grabados. El catálogo de su obra sólo registra diecisiete de ellos, y en esta cifra se incluye un cartel y obras tan menores como pequeñas estampillas de goma. Hizo tan sólo seis grabados en madera (todos ellos al buril), de los que éste es, indudablemente, el más logrado.



EGON SCHIELE
Arthur Roessler, 1910



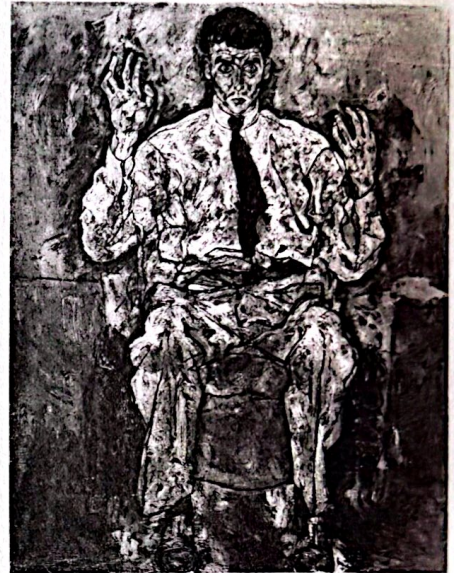
Egon Schiele

Albert Paris von Gütersloh, 1918

Gütersloh pintor (1887-1973) expuso repetidas veces con Schiele, y Gütersloh escritor publicó uno de los primeros y más sensatos comentarios sobre el arte de Schiele en una fecha tan temprana como 1911. Gütersloh actor, nacido con el nombre de Albert Konrad Kiehtreiber, adquirió su curioso nombre teatral de la siguiente manera. Actuaba en la ciudad industrial de Gütersloh cuando un día creyó reconocerle en la calle una mujer que, impresionada por su postura, preguntó a un amigo quién era. El amigo, igualmente impresionado, replicó: «Das ist der Paris von Gütersloh!». Y, por su parte, él se desprendió con satisfacción del Kiehtreiber.

Tuvo que resultarle difícil a Paris von Gütersloh decidir cuál de sus talentos debía desarrollar. Inició su carrera teatral en Berlín, donde se incorporó a la compañía de Max Reinhart en 1907, mas al parecer abandonó las tablas en 1914, aunque más tarde fue director teatral en Munich, en 1919-1921. Hacía ya tiempo que había empezado a pintar seriamente; sus obras exhiben un sentido notable del color, pero en comparación con las de Schiele o Kokoschka carecen de osadía, resignadas a permanecer (al menos hasta 1914) en una órbita distante de Cézanne. Sus escritos, en cambio, y muy en especial su extraordinaria y alucinante novela *Die tänzende Törin* («El bufón bailarín»), escrita en 1910, cuando él tenía veintitrés años, soporta la comparación con Robert Musil o cualquiera de sus grandes contemporáneos. Sin embargo, su carrera la hizo como pintor.

Schiele pintó a Paris von Gütersloh en 1918, poco antes de morir él, y el cuadro muestra al modelo en una silla, con ambas manos alzadas y con una expresión intensa en el rostro, como si se dispusiera a hipnotizar a alguien. Existen también al menos dos bosquejos para el retrato, y se hizo otro dibujo para litografía. Los tres dibujos muestran una seguridad extraordinaria, pues al parecer Schiele no necesitaba estudios previos que le ayudaran a conseguir una semejanza. Le bastaba con transferir, directamente al papel, la imagen que tenía en la mente.



EGON SCHIELE
Albert Paris von Gütersloh, 1918



2018

PARIS COUTERSLOH

Ernst Ludwig Kirchner

El compositor Klemperer, 1916

En enero de 1916, Kirchner escribió a Karl Ernst Osthaus, el acaudalado industrial y mecenas del arte contemporáneo, y uno de los que le habían ayudado a sobrevivir en los difíciles meses que siguieron a su licenciatura: «Estoy ahora en un sanatorio, puesto que apenas podía andar a causa de un debilitamiento nervioso. Me resulta muy difícil, pero he de aguantar aquí algún tiempo para poder volver a trabajar».

El sanatorio se encontraba en Königstein, en los montes Taunus, no lejos de Frankfurt am Main, y lo dirigía el doctor Kohnstamm, psiquiatra, además de especialista en medicina general, interesado sobre todo en investigar los trastornos mentales causados por los bombardeos y otras secuelas de la guerra, Kirchner, que en aquellos tiempos parecía vivir exclusivamente de cigarrillos y del sedante llamado veronal, se vio muy ayudado por Kohnstamm, pero el talante inquieto del artista (y tal vez, también, las facturas del médico) le obligaron a pasar, no menos de tres veces, largas temporadas fuera de Königstein durante 1916. Finalmente, en julio de 1916 se trasladó a Berlín, y poco antes de hacerlo pintó cinco murales en el cuarto de bombas de agua del sanatorio. (Serían destruidos por los iconoclastas nazis poco después de 1933.)

Kirchner también ejecutó este grabado durante una de sus estancias en el sanatorio del doctor Kohnstamm. Se basa en una serie de esbozos de otro paciente. En aquel tiempo, Otto Klemperer (1885-1973), antiguo protegido de Mahler, se estaba abriendo camino como director durante algunos años, sobre todo en teatros de ópera de provincias, pero su principal ambición –como tal vez pueda deducirse del título del grabado– era todavía la de llegar a ser compositor. Durante la época de la República de Weimar, Klemperer fue director del Krolloper de Berlín, el teatro que hizo más que ningún otro, entre las dos guerras, por establecer ideas modernas en el diseño y la producción de óperas. La llegada de los nazis al poder en 1933 puso fin a todo esto, así como a la carrera de Klemperer en Alemania (era judío). Pasaría el resto de su larga vida en diversos países y se convertiría en el más grande de los directores vivos, último de una generación que incluía a Furtwängler, Walter y Kleiber.

Cuando Kirchner le conoció, Klemperer se estaba recuperando de una de sus profundas depresiones. El doctor Kohnstamm adquirió un piano para ayudarle a restablecerse y Klemperer dio varios recitales en el sanatorio. Este excelente grabado sobre madera (existen también un aguafuerte y cinco dibujos) es el resultado de una terapia artística al más alto nivel, tanto para el modelo como para el artista.



Ernst Ludwig Kirchner

Cabeza de Van de Velde, clara, 1917

Durante los dos últimos años de la guerra, las prodigiosas dotes de Kirchner como artista gráfico hallaron expresión en una serie de grandes retratos realizados en grabado. En su mayoría, utiliza un solo color, y unos pocos son en tres o cuatro colores. Continuando la práctica que comenzó durante los primeros años de *Die Brücke* en Dresde, Kirchner grabó personalmente cada plancha (a menudo sin prensa).

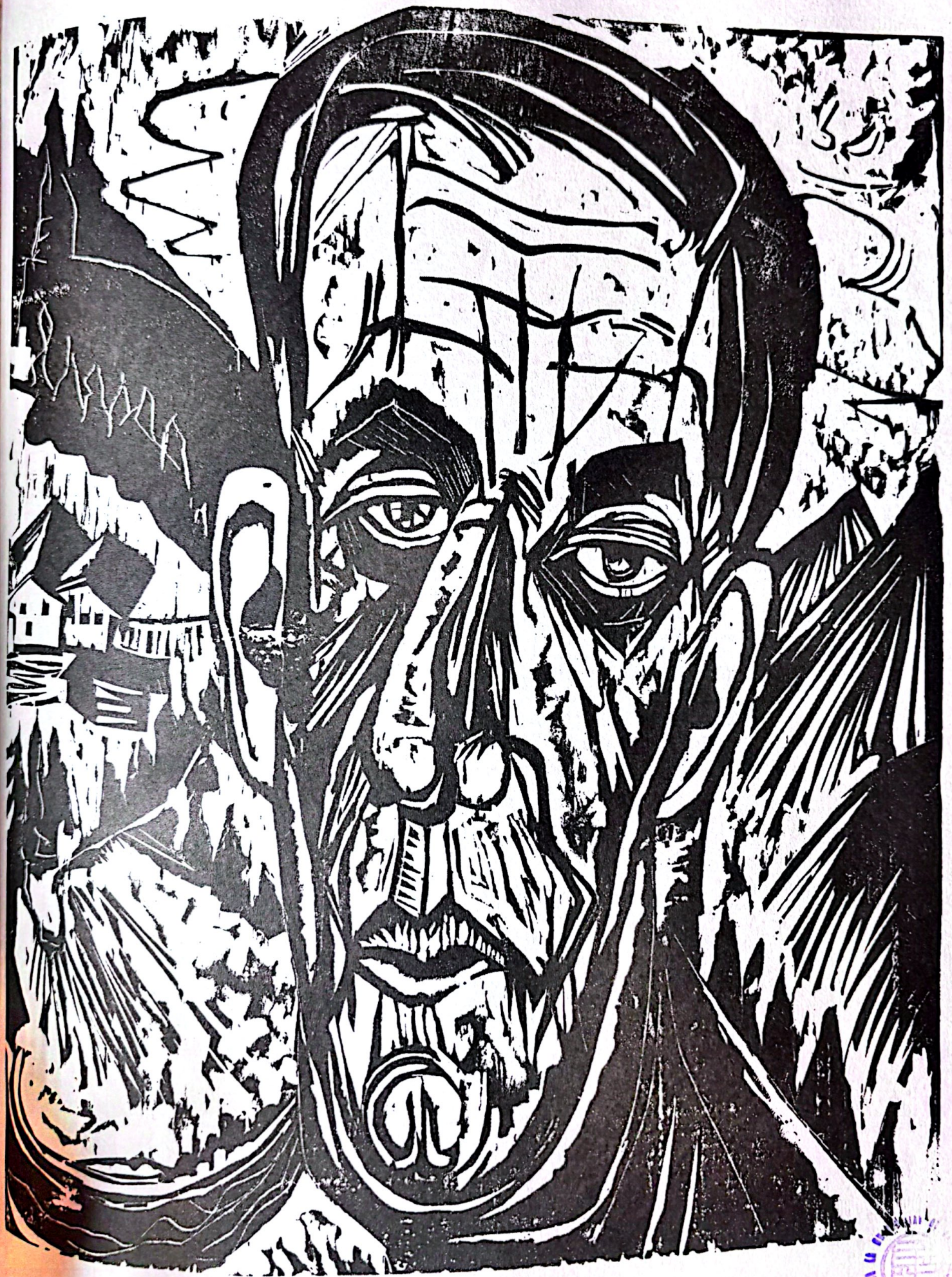
Henry van de Velde (1863-1957) fue uno de los artistas más versátiles que jamás hayan existido. Nacido en Bélgica, pintor, dibujante y arquitecto, vivió varios años en Weimar, donde construyó casas (una de ellas para Nietzsche), asesoró al gobierno local sobre la manera de mejorar la calidad de las manufacturas regionales, y fundó y dirigió la *Kunstgewerbeschule*, la escuela de artes y oficios. Dimitió como director muy poco antes de estallar la guerra en 1914 y, antes de marcharse, sugirió los nombres de tres posibles sucesores. Uno de ellos era Walter Gropius, que en 1919 amalgamó la escuela de Van de Velde con la Academia de Arte para constituir la Bauhaus. Después de que, pese a su neutralidad, Bélgica fuese invadida por Alemania, Van de Velde fue cada vez más consciente del peligro que representaba su continuada estancia en Weimar. Tras conseguir un pasaporte alemán (que en cierto modo preservaba su nacionalidad belga), en 1917 consiguió ser enviado a Suiza como funcionario alemán encargado de velar por los intereses de los arquitectos, artistas y artesanos alemanes internados allí. Estableció una oficina en Berna y, aunque era el responsable del bienestar de los alemanes, nada menos que en tres campos de internamiento, no parece que sus obligaciones llegaran a abrumarle.

Había oído hablar mucho de Kirchner, tanto en Weimar como en Berlín, y, aunque cabe que los dos se vieran brevemente en la exposición *Werkbund* de Colonia en 1914, apenas se conocían. Poco después de llegar a Suiza, el arquitecto decidió visitar al artista, que en 1917 era tratado en Davos por el doctor Luzius Spengler. La visita se efectuó en julio, después de haber enviado Van de Velde una cuantiosa suma para cubrir las considerables deudas de Kirchner. El artista quedó profundamente impresionado, no tanto por el donativo como por la actitud de Van de Velde, que supo alentarle paternalmente y le prometió hacer cuanto estuviera en su mano para mejorar sus circunstancias.

Por su parte, el arquitecto se sintió conmovido por el estado de Kirchner (sus brazos y piernas parecían afectados por una parálisis irreversible) y sugirió su traslado a un sanatorio de Kreuzlingen que dirigía el doctor Binswanger, cuyo tío había tratado con éxito a Van de Velde en 1914. Al principio, Kirchner dudó de aceptar el consejo, y quiso asegurarse, entre otras cosas, de que Kreuzlingen estuviera en Suiza y no en Alemania. Para pasar el verano de 1917, prefirió un lugar montañoso más alto, situado encima de Frauenkirch y llamado Stafelalp. Allí, Kirchner fue visitado por Van de Velde por segunda vez, el 25 o 26 de agosto, y fue entonces cuando se hicieron bosquejos para este grabado. Más tarde, se hizo otra versión, ya fuese de memoria o a partir de un dibujo trazado directamente sobre la plancha, delante del modelo.



ERNST LUDWIG KIRCHNER
Cabeza de Van de Velde, oscura, 1917



Ernst Ludwig Kirchner

Cabeza del doctor Ludwig Binswanger y unas niñas, 1917-1918

Cabeza de Ludwig Schames, 1918

Cabeza de David Müller, 1919

Los grabados sobre madera que Kirchner realizó entre 1917 y 1919 no son tan sólo los más importantes a él debidos, sino que se cuentan, además, entre las obras maestras del arte gráfico expresionista. Superan a las pinturas del mismo período y, aunque emplean una gama de similar amplitud de temas, sus cualidades son más evidentes en los retratos, de los que Kirchner hizo no menos de diecisiete, tan sólo en el invierno de 1917-1918. Las cabezas de Binswanger y Schames pertenecen a ese importante grupo de grabados.

Binswanger, cuya imagen está grabada aquí en un trozo de madera seleccionado por su forma poco convencional, era médico y director del sanatorio de Kreuzlingen (en la orilla suiza del lago de Constanza), en el que Kirchner ingresó en septiembre de 1917 por recomendación de Henry Van de Velde, y donde permaneció todo un año (ver p. 168). Conocido por Freud y por Jung, Binswanger era también, esencialmente, un psiquiatra. Aunque Kirchner se benefició parcialmente de su tratamiento, Binswanger atribuyó erróneamente su enfermedad, en particular la parálisis, a una inadecuación de su médula espinal que, sugirió el doctor, se había formado antes de nacer Kirchner.

Cuando Kirchner hizo su monumental e impresionante retrato de Schames, su marchante en Frankfurt, había dejado Kreuzlingen y regresado a Frauenkirch, en las montañas sobre Davos. El retrato era un encargo de la Kunstverein de Frankfurt, una asociación artística privada sustentada por las suscripciones de sus miembros, a cambio de las cuales éstos recibían un obsequio anual, como este grabado. Kirchner no había visto a Schames desde 1916, por lo que, a menos que tuviera una fotografía suya, debió de hacer de memoria el grabado sobre madera. Puesto que Kirchner no tenía una prensa en su casa, cada grabado lo hacía cuidadosamente frotando el dorso de una hoja de papel con un instrumento duro. Una vez más, fue elegido el bloque de madera por su formato no convencional. La figura femenina del fondo es, probablemente, un gran grabado sobre madera ejecutado de modo primitivista por el propio Kirchner.

David Müller era uno de los cuatro hijos de un granjero suizo que, en el otoño de 1918, ofreció a Kirchner albergue en una de las casas de su granja (llamada «En los abedules») situada en las montañas de Frauenkirch. El grabado fue impreso como parte de una de las carpetas publicadas por la Bauhaus de Weimar, como medio para recaudar dinero destinado a la escuela. Kirchner, que probablemente accedió a contribuir a la carpeta a causa de las relaciones existentes entre la Bauhaus y Van de Velde, debió de enviar al taller de imprenta de la escuela el bloque principal junto con otro con su firma.



ERNST LUDWIG KIRCHNER
El doctor Ludwig Binswanger, 1917-1918







Erich Heckel

Roquairol, 1917

En 1912, poco después de que Heckel, Schmidt-Rottluff y Kirchner se trasladaran a Berlín siguiendo los pasos de Pechstein, *Die Brücke* celebró su mayor éxito. Se le concedió un lugar destacado en la exposición *Sonderbund* de Colonia, la mayor muestra de arte moderno montada hasta entonces en cualquier lugar, y el primer signo visible para el público en general de que existía una escuela de alemanes, conveniente aunque vagamente descritos como expresionistas, y comparables en número y calidad con cualquier grupo extranjero. Aquel mismo año, las exposiciones en galerías privadas, la participación en la segunda muestra *Blaue Reiter* y las obras de los artistas de *Die Brücke* ilustradas en el *Blaue Reiter Almanach* demostraron también el creciente reconocimiento del grupo.

No obstante, al llegar el momento del éxito, tensiones que ya se habían revelado hacía tiempo amenazaban con destruir el grupo. En su mayor parte las causaba la actitud de Kirchner, que se consideraba el líder natural de *Die Brücke*. En 1912 expulsó a Pechstein y ordenó retirar la carpeta de grabados que éste deseaba ceder como obsequio anual a los miembros «pasivos» del grupo, que apoyaban a éste con sus suscripciones. El pretexto inmediato de la expulsión fue el hecho de que Pechstein hubiera expuesto por su cuenta, pero en realidad Kirchner llevaba algún tiempo disgustado por la atención que la obra del primero estaba recibiendo por parte de la crítica.

En 1913, Kirchner sugirió que, en vez de la carpeta de grabados que *Die Brücke* publicaba anualmente, se enviara a los socios una historia ilustrada de las actividades del grupo desde 1905. Los demás miembros estuvieron de acuerdo y contribuyeron con su obra gráfica. Pero cuando vieron el texto de Kirchner, en el que se decía que éste había dominado *Die Brücke* desde un principio y que ellos eran meramente sus discípulos, se negaron a aprobar su publicación y abandonaron el grupo. Más tarde, Kirchner hizo unas cuantas copias de este texto, la *Chronik der Brücke (Historia de Die Brücke)*, y las publicó en Suiza.

No obstante, Heckel y Kirchner permanecieron en contacto, y en 1914 trabajaron juntos en los murales de la exposición *Werkbund* en Colonia. Después llegó la guerra y Kirchner fue a hacer su instrucción militar en Halle y pasó después a los sanatorios de Alemania y Suiza, mientras Heckel servía como enfermero en Flandes (donde conoció a Beckmann y visitó a Ensor en Ostende) desde 1915 hasta el armisticio.

Este grabado en madera y la pintura con el mismo título fueron ejecutados, probablemente, en Flandes, donde un jefe comprensivo otorgaba a Heckel tiempo para pintar. El título es el nombre de un personaje de *Titan*, una novela de 1800-1803, obra del escritor romántico alemán Jean Paul. Roquairol es un personaje típicamente romántico, hipersensible, interiormente dividido y abrumado por la conciencia de su culpabilidad. Heckel, que leía mucho, en especial los clásicos alemanes, reconoció evidentemente a Kirchner en el personaje de ficción y creó esta imagen de un hombre psicológicamente herido a semejanza de su ex amigo.



Erich Heckel

Asta Nielsen, 1919

La relación entre el movimiento expresionista y el cine fue tan estrecha como fructífera. Artistas, escritores e intelectuales se tomaban el cine muy en serio y anhelaban ayudar a moldear lo que ellos veían como la forma artística potencialmente más vital del siglo XX. Pintores y arquitectos con reputaciones establecidas, tales como César Klein y Hans Poelzig, diseñaron escenarios para películas; Schönberg escribió una partitura para un filme mudo imaginario; y escritores de tanto talento como Albert Ehrenstein, Max Brod y Walter Hasenclaver aportaron guiones a *Das Kinobuch (El libro del cine)*, que fue publicado en 1914 por el más activo de los editores expresionistas, Kurt Wolff, de Leipzig, y editado por Kurt Pinthus, que también editaría la brillante antología de poesía expresionista, *Menschheitsdämmerung (Ocaso de la humanidad, 1920)*.

Este retrato en grabado sobre madera, muy estilizado y especialmente poco halagador, de la «Duse nórdica del arte cinematográfico» y una de las mujeres más bellas que aparecieron en la pantalla muda, es una prueba más de la relación afectuosa existente entre la generación expresionista y el cine.

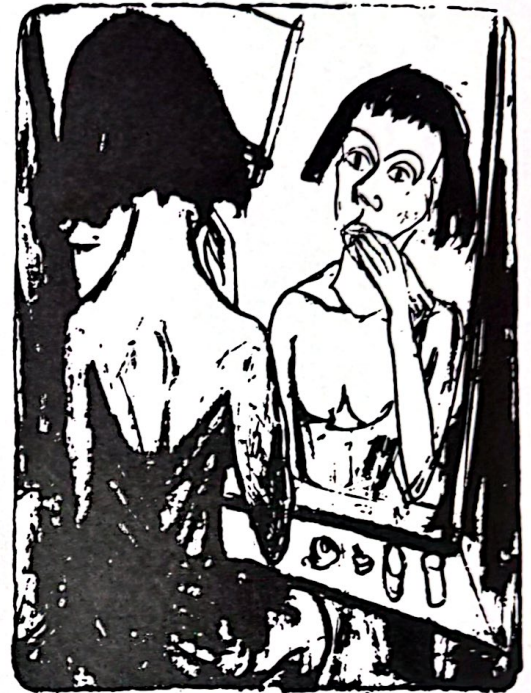
La actriz danesa Asta Nielsen (1881-1972) fue posiblemente la estrella de cine más popular en Alemania después de la Primera Guerra Mundial. Rodó su primera película en 1910 y hoy se la recuerda sobre todo por sus interpretaciones en el film de Jessner *Erdegeist (El espíritu de la tierra, 1923)*, según la obra teatral de Wedekind) y el de Pabst *Freudlose Gasse (La calle de la alegría o Bajo la máscara del placer, 1925)*, en los que el cine acusó el mismo desplazamiento del expresionismo al realismo que a la par se estaba produciendo en las demás artes.

Asta Nielsen inspiró varios poemas a escritores brillantes. Uno de los más conocidos es el del poeta expresionista Hans Schiebelhuth, y apareció por primera vez en *Wegstern*, el volumen de poesía lírica que éste publicó en 1921.

Tú eres el asesinato que se produjo en algún lugar de mí
Cuando todavía llevaba pantalones cortos.
Desde entonces eres el ángel negro con la espada del destino,
Que nunca me abandona, y que emponzoña mis sueños.

...

Ya no me es posible pensar, tú siempre me trastornas.
Hace tiempo que mis canciones van dedicadas a tus muchos labios.
Es tan dulce perderme a mí mismo por ti.
Una y otra vez tengo que entrar en los cines,
Con ojos muy abiertos te arranco de cada película,
Perplejo sólo soy esa parte de mi vida
Que llora por ti, a oscuras, ante la pantalla.



ERICH HECKEL
Asta Nielsen, 1920



Max Beckmann

Mujer con vela, 1920

Antes de la guerra y del cambio radical en su estilo, Beckmann expresó públicamente su hostilidad respecto al expresionismo, sobre todo en su ataque contra Franz Marc, el artista de Munich, en las páginas de la revista *Pan*. Y una de las cosas que repudió eran las pretensiones del expresionismo respecto a la verdad metafísica. Fue irónico, pues, que la nueva modalidad que Beckmann introdujo en 1917 debiera bastarle al expresionismo, entre otras cosas por la acusada atenuación de las figuras y la preferencia por un espacio atestado, estrecho y claustrofóbico. Éstas son también, desde luego, características de la pintura gótica, y en noviembre de 1917, en el prólogo de un catálogo de grabados publicado por su marchante I.B. Neumann, Beckmann escribió: «Amo a los 4 grandes pintores de viril misticismo: Mälesskircher, Grünewald, Bruegel y Van Gogh». Era ésta una confesión que hubiera podido hacer cualquiera de los expresionistas que, como había asegurado antes, tanto le desagradaban.

El Beckmann de posguerra se aproxima todavía más a los expresionistas en sus grabados, en especial sus grabados en madera. Este retrato de una mujer puede compararse directamente con el de Schames, realizado por Kirchner (p. 172), aunque debe admitirse que algunas de las similitudes son el resultado de una incisión imperfecta en el Beckmann de esta fase temprana de su confección de grabados. En etapas posteriores, las líneas y las zonas en blanco son mucho más pulcras y precisas.

La mujer es, casi con toda certeza, la primera esposa de Beckmann, Minna, nacida con el nombre de Tube, con la que se casó en 1906. Después de nacer su hijo Peter, ella se dedicó cada vez más al canto y en 1915 se unió a una compañía de ópera, precisamente cuando Beckmann se encontraba en Estrasburgo, restableciéndose de su colapso mental. Tanto la floreciente carrera de ella como el estado mental de él, especialmente su deseo de dar un comienzo totalmente nuevo a su arte, así como a su vida, hicieron que sus rumbos se apartaran, y su relación ya se había enfriado considerablemente cuando se realizó este grabado. En 1914, Beckmann conoció a Mathilde von Kaulbach en Viena. Llamada «Quappi» por el amigo mutuo que los presentó (tal vez como deformación de la palabra *Kaulquappe*, «renacuajo»), también ella era cantante, pero, a diferencia de Minna, estaba dispuesta a abandonar su carrera por su marido.

Velas y espejos representan un papel importante (aunque no claro) en el simbolismo de Beckmann. Aquí, su significado es tan impenetrable como en cualquiera de sus pinturas y grabados.



MAX BECKMANN
Mujer con vela, 1920 (etapa posterior)



Max Beckmann

Retrato de grupo, Eden Bar, 1923

Éste es uno de los mayores y más complejos grabados entre los dieciocho de Beckmann sobre madera (en su obra gráfica existen unos trescientos grabados sobre distintos materiales) y, aunque las figuras no están identificadas en el título, sabemos que son, de izquierda a derecha, Johanna Loeb, su esposo Karl y Elisa Lutz. Todos ellos eran amigos de Beckmann. Están sentados alrededor de una mesa en el bar del Eden Hotel de Berlín. Detrás de ellos, pueden verse tres músicos, de cuello para abajo.

El grabado en madera era el medio gráfico más usado por el expresionista; producía imágenes audaces y nítidas, y podía crear efectos conscientemente primitivistas. Lo empleaban frecuentemente Kirchner, Schmidt-Rottluff y Nolde, quienes, junto con Heckel, fueron responsables en gran parte de continuar la revitalización de esta técnica de la elaboración del grabado, la más antigua de todas, que ya habían iniciado a fines del siglo XIX Gauguin y Munch. Kirchner y Nolde también utilizaron personajes procedentes de cabarets, bares y salas de baile de Berlín, y otros expresionistas se sintieron igualmente fascinados por el atractivo chillón, el fatigoso espectáculo y la forzada alegría de los teatrillos y clubes de la capital. Sin embargo, ellos se concentraban en las actuaciones en el escenario, en las bailarinas, en los acróbatas y comediantes, en tanto que Beckmann aquí sólo se interesa por el público.

No es sorprendente que Beckmann alcance su máximo expresionismo como grabador en madera. Aquí, la atmósfera creada por estas tres personas refinadas y vestidas a la moda es expresionista, pues, a pesar de su proximidad física, parecen espiritualmente aislados, alienados entre sí y respecto a su entorno.



Otto Dix

La pequeña y dulce Elly, 1921

I.B. Neumann, 1921

Paul Westheim, 1923

Después de la Primera Guerra Mundial, Dix dibujó y pintó varias obras en las que ex combatientes mutilados piden limosna o venden cerillas en las esquinas de las calles y las prostitutas buscan clientes, por costumbre o placer, con diversos grados de entusiasmo. Esta obra se cuenta entre las más memorablemente impresionantes de cuantas se realizaron en los primeros años de la Alemania de Weimar, una república que, para sus críticos, perpetuaba las peores injusticias sociales de la monarquía, una nación recientemente abocada a la libertad y a la igualdad, y en la que medraban los proxenetas y los aprovechados de la guerra, mientras los demás padecían necesidad y miseria. La obsesión por los detalles grotescos y repulsivos en la obra de Dix de este período es un producto de su creencia en que los mendigos y las prostitutas eran los tipos más representativos de una Alemania derrotada, desilusionada y arruinada. Los mutilados, que gritan consignas nacionalistas mientras desplazan sus cuerpos sin piernas sobre carretillas, no han aprendido nada. Las prostitutas saben que sólo pueden sobrevivir mediante la ficción; su belleza no pasa de flor de piel y su promesa de felicidad es totalmente hueca.

Muchas de las prostitutas de Dix ni siquiera ofrecen una belleza superficial. Él mismo frecuentaba los burdeles y fue en uno de Dresde, en el año 1921, donde dibujó una serie de retratos como preparación para las dos pinturas que tituló *El salón*. Estas infortunadas mujeres tienen diversas edades y ofrecen muy distinto encanto. Elly y Mia son dos de las más atractivas, y una de las más horripilantes es una vieja ataviada con un sombrero y un chal adornado con plumas. Dix identifica esta visión de pesadilla como «Elsa, la monja del Café Casino».

No obstante, muchos de estos dibujos no carecen de humanidad, ya que, al destacar las taras de sus sujetos, Dix suscita en nosotros la compasión. No se trata de predadores. Es la sociedad la predatora y la que nos obliga a deshumanizarnos.

Dix trató con varios marchantes de arte en diferentes etapas de su carrera: primero con Israel Ber Neumann, después con Karl Nirendorf y finalmente con Alfred Flechtheim. Neumann trabajó por cuenta de Dix en Düsseldorf y emigró a Nueva York en 1925, casi coincidiendo con el traslado del artista a Berlín. También publicaba libros y un periódico expresionista, *Der Anbruch*. Dix permaneció en contacto con Neumann durante años y se dirigió a él para pedirle ayuda cuando se vio en dificultades durante el período nazi.

Paul Westheim era un distinguido crítico e historiador del arte, director de *Das Kunstblatt*, un importantísimo periódico alemán dedicado al arte contemporáneo. Un escritor de la talla de Theodor Däubler escribió en él un artículo sobre Dix, ya en 1920. Más tarde, Westheim se puso al lado de Dix en controversias públicas sobre el arte de éste, extensamente condenado como pornográfico.

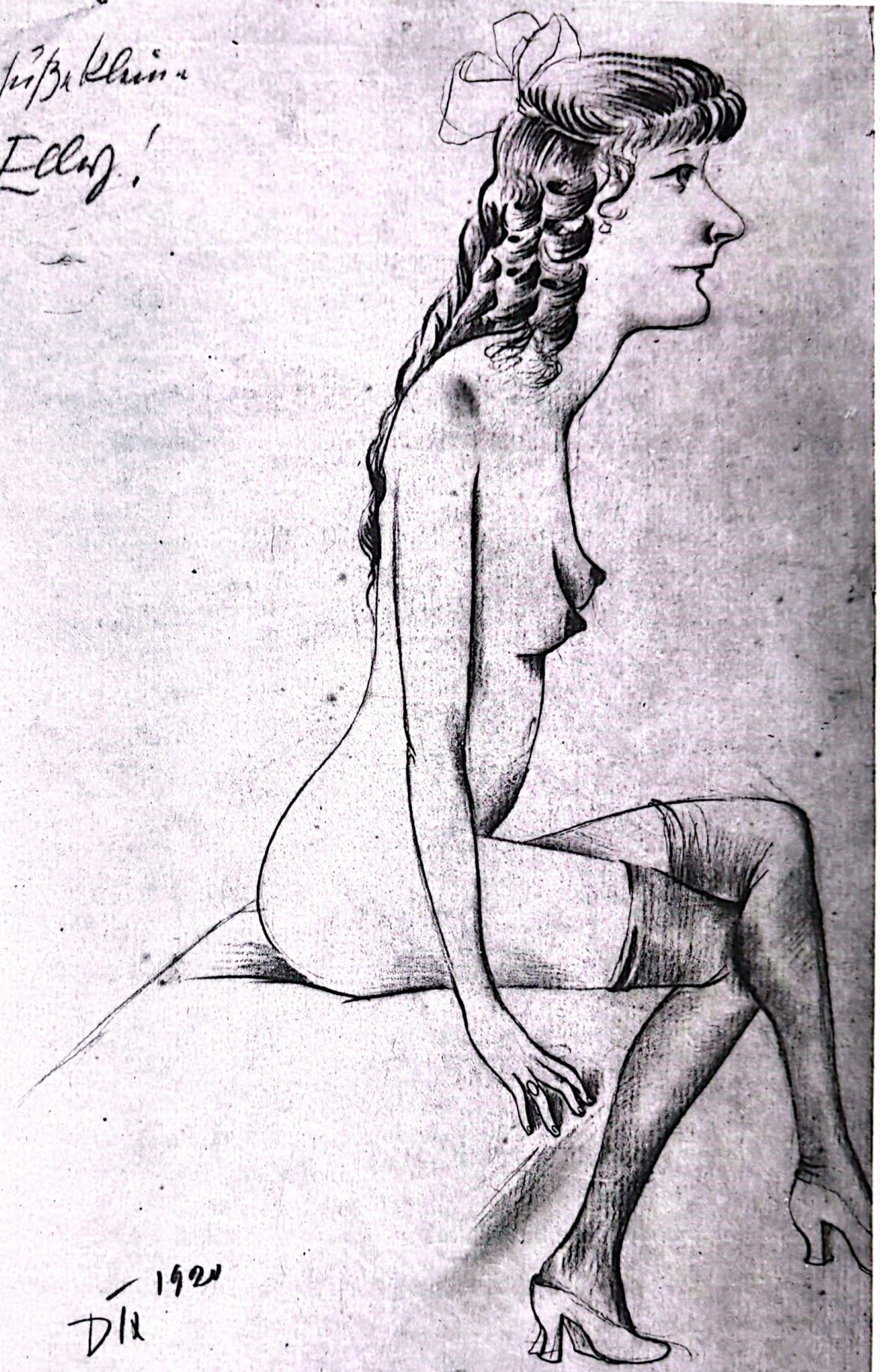


OTTO DIX
Mia, 1921



OTTO DIX
Elsa, la monja del Café Casino, 1921

Die Fußklinik
Lloy!



1920
Dix

3827

By 1714

80-



DIX

48/50

J. B. N.

DIX



Georg Tappert

Retrato (grabado original en madera para Franz Pfemfert), 1921

Aunque *Der Sturm* fuese la primera revista expresionista, no se libró durante mucho tiempo de la competencia. El 20 de febrero de 1911, apareció su rival más considerable: *Die Aktion*, semanario también, y que consistía en una mezcla similar de literatura, comentarios e ilustraciones en su mayoría grabados en madera. No obstante, distaba mucho de ser una imitación de *Der Sturm*. De carácter más político, abrazaba la creencia de que el arte debe y puede influenciar la opinión, y de que el expresionismo estaba predestinado a culminar en una revolución real, y no simplemente estética. A fines de 1911 contaba entre sus colaboradores un número superior al de *Der Sturm* en cuanto a escritores expresionistas de primera fila. Durante la Primera Guerra Mundial, cuando *Der Sturm* se mostraba casi anodina ante la censura, *Die Aktion* se las arregló sutilmente para airear sus opiniones pacifistas y republicanas, incitando a los pintores a alzar barricadas y a los poetas a tomar parte activa en la política.

Die Aktion fue fundada por Franz Pfemfert (1879-1954), que la dirigió hasta 1932, momento en que juzgó acertado cesar en la publicación de lo que se había convertido ya en una revista carente de garra. Durante sus años de dinamismo, muchos de los grandes artistas expresionistas aportaron sus contribuciones, entre ellos Meidner, Morgner, Oppenheimer, Schiele, Schmidt-Rottluff, Grosz, Kokoschka, Marc y Kirchner. Felixmüller fue el artista gráfico más dotado que colaboró con Pfemfert después de 1918, cuando *Die Aktion* gozaba de libertad para mostrarse más directamente política. Apoyó a Karl Liebknecht, a Rosa Luxemburg y al Partido Comunista que ellos fundaron, y también al gobierno bolchevique de la Unión Soviética, hasta que la desilusión convirtió a Pfemfert en trotskista.

En 1933, Pfemfert, perseguido por la Gestapo, abandonó Alemania y pasó a Checoslovaquia. Finalmente, pudo llegar a México, donde trabajó como fotógrafo comercial sin que nunca más volviera a publicar el menor escrito. Hacía tiempo que había abandonado la creencia sobre la cual fundó *Die Aktion*: la de que el arte podía cambiar el mundo —y lo cambiaría—.

Georg Tappert (1880-1957) fue uno de los colaboradores más asiduos de *Die Aktion* durante los años de la guerra y los primeros de la República de Weimar. Mucho más célebre entonces que ahora, desempeñó un papel primordial en la evolución del arte alemán desde 1906, cuando se unió a la colonia de Worpswede y ayudó a fundar allí una escuela de arte. En Berlín, después de 1910, fue uno de los primeros miembros de la Nueva Secesión y mantuvo una estrecha relación con Pechstein y los demás miembros de *Die Brücke*. En 1912, no sólo expuso en la muestra *Blaue Reiter* de Munich, sino también en la *Sonderbund* de Colonia. Ya había trabajado para *Der Sturm* antes de trabajar para Pfemfert en 1914. Después de la guerra, fue miembro de dos organizaciones de artistas revolucionarios: el *Novembergruppe* (Grupo de Noviembre) y el *Arbeitsrat für Kunst* (Soviet de trabajadores para el Arte).



Conrad Felixmüller

Carl Sternheim, 1925

Max Liebermann, 1926

Lovis Corinth, 1925

El pintor Christian Rohlfs, 1927

Estos extraordinarios grabados en madera, de gran formato, muestran a Felixmüller en el apogeo de sus facultades como artista gráfico. Formalmente menos fragmentados que sus anteriores grabados, más calculados y disciplinados, con todo es mucho lo que comparten con la obra auténticamente expresionista, entre otras cosas su intensidad psicológica.

Sternheim (1878-1942), representado aquí con sus libros como fondo, era un dramaturgo, novelista y ensayista con un vivo interés por las artes visuales. Su artículo sobre la obra temprana de Felixmüller (publicado en la revista *Der Cicerone*, en 1923) contribuyó a establecer la reputación del artista.

Liebermann (1847-1935) era el pintor moderno más famoso (y rico) de Alemania, y su estilo, aunque generalmente descrito como impresionista, debía mucho tanto a Manet como al naturalismo francés. Osado en su temprana madurez, según los cánones alemanes, Liebermann se volvió cada vez más conservador y dedicó poco tiempo al expresionismo, al que consideraba bárbaro. No obstante, aprobó este retrato y admitió en una carta dirigida a Felixmüller: «No dejo de reconocer ciertas cualidades en obras producidas por su generación, especialmente en el grabado en madera. En mi retrato, usted ha dominado la técnica de la simplificación que le vincula al arte gráfico del siglo XVI. También ha acertado en la distribución de blanco y negro. No niego que la concepción es muy peculiar, aunque incurra excesivamente en la caricatura».

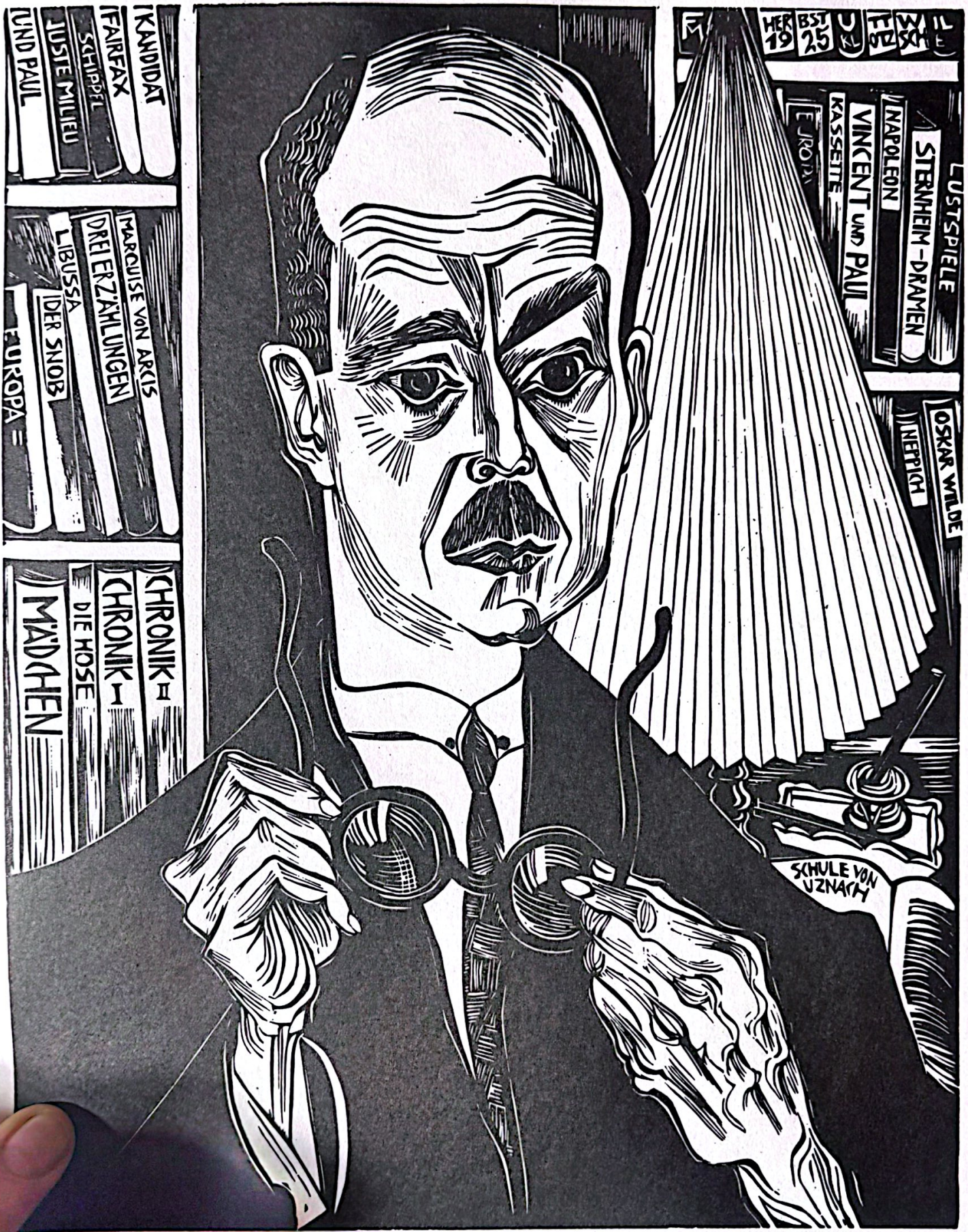
Lovis Corinth también era reconocido como impresionista, aunque en su arte había tanto barroco meridional alemán como rasgos más recientes y franceses. En 1911, sufrió un ataque de apoplejía, después del cual su estilo cambió notablemente. Ya fuese por efectos de su crisis o por intención consciente, el resultado fue una manera más suelta y agresiva, muy parecida al expresionismo en varios aspectos (ver p. 133). A Corinth le impresionó el gran tamaño del grabado de Felixmüller y le agradaron «mucho las nubes frente a las ventanas del estudio, pero me gustaría preguntarle por qué ha hecho las ventanas con ángulos agudos, puesto que en realidad son horizontales; sea como fuere, es obvio que de este modo pretendía conseguir un cierto estilo».

Rohlfs (1849-1938) era un artista relativamente conservador que en 1910, a una edad ya avanzada, cayó bajo la influencia de Van Gogh y Gauguin. Produjo entonces una obra muy colorista, de formas aventuradas y de índole claramente expresionista. Conocía a Nolde y le gustaba su obra, pero tuvo escaso contacto con otros artistas. Vivía en relativo aislamiento en la ciudad de Hagen, Westfalia, y, explotando sus propias dotes, se forjó rápidamente un estilo extremadamente original que, en 1913, le había llevado al borde de la abstracción.

El expresionismo de Felixmüller se desplazaba hacia el realismo. Como dijo Sternheim: «El único objetivo verdadero y meritorio de la vida es vivir según la propia esencia natural... No lo oscurezcas porfiando en el viejo y manido tópico de una "humanidad superior", despreciada por todos aquellos que verdaderamente conocen y aman de todo corazón, como hago yo, la humanidad que tenemos aquí y ahora».



CONRAD FELIXMÜLLER
Carl Sternheim, 1921



KANDIDAT FAIRFAX
SCHIFFPIL
JUSTE MILIEU
UND PAUL

MARQUISE VON ARKIS
DREI ERZÄHLUNGEN
LIBUSSA
IDER SNOB
EUROPA =

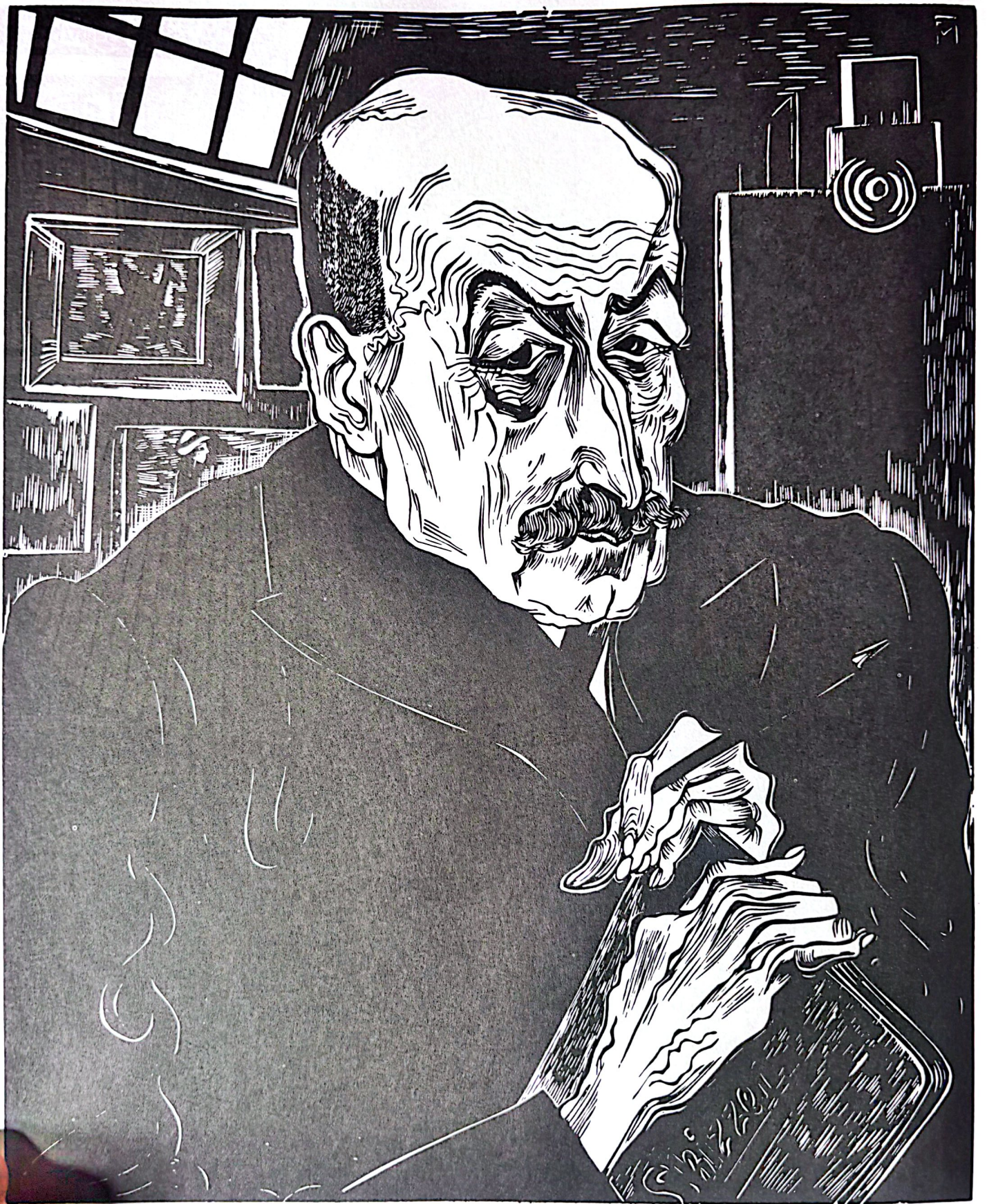
CHRONIK
CHRONIK
DIE HOSE
MADCHEN

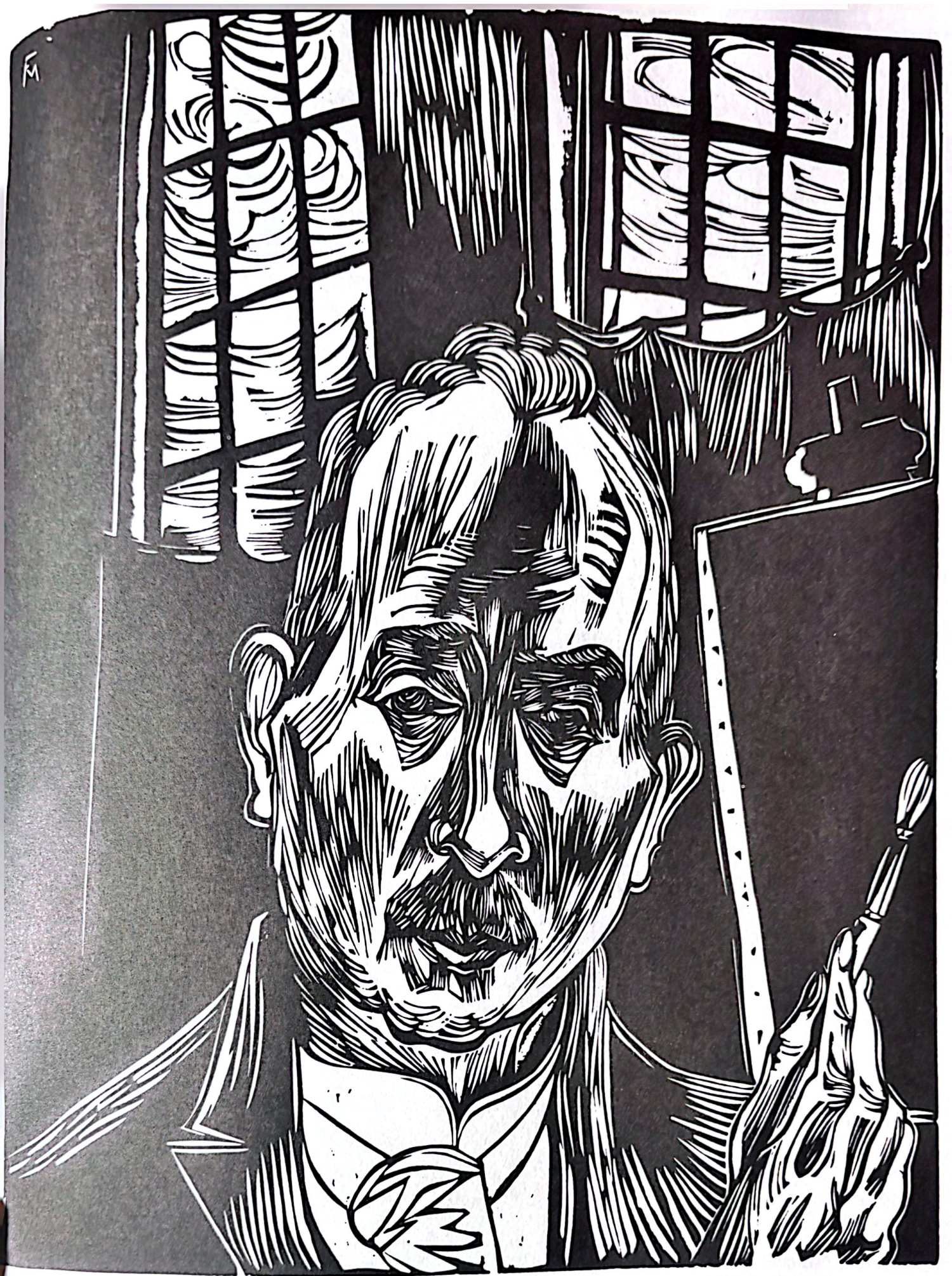
HERBST 1925
HERBST 25
HERBST 25
HERBST 25

LUSTSPIELE
STERNHEIM-DRAMEN
VINCENT UND PAUL
KASSETTE
EUROPA

OSKAR WILDE
INERPICH

SCHULE VON UZNACH







Referencias en el texto

Lecturas adicionales

Lista de ilustraciones

Índice de nombres





FRANK WHITFORD nació en 1941 y se educó en el Wadham College de Oxford, en el Courtauld Institute de Londres y en la Freie Universität de Berlín Oeste. Trabajó como dibujante de historietas para el *Sunday Mirror* y el *Evening Standard* de Londres hasta 1970, año en el que fue nombrado *lecturer* de historia del arte en la Slade School del University College, en Londres. Actualmente da clases en el Royal College of Art. Durante diez años fue editor colaborador de *Studio International*, y entre sus libros figuran *Japanese Prints and Western Painters* (1977), y los muy elogiados *Egon Schiele* (1981) y *Bauhaus* (1984), ambos publicados en el World of Art. En fecha más reciente, su biografía *Oscar Kokoschka, a life*, ha merecido el aplauso de la crítica en Estados Unidos.

COLECCIÓN LIBROS DE ARTE

El arte griego
Gisela Richter

El arte romano
Martin Henig (ed.)

Diario del Impresionismo
María Blunden y Godfrey Blunden

Diario del Simbolismo
Robert Delevoy

Diario del Surrealismo
Gaëtan Picon

Museos de arte catalanes
Alexandre Cirici y Ramon Manent

El cartelismo en Cataluña
Enric Jardí y Ramon Manent

Plateros y joyeros de Cataluña
Núria de Dalmases, Daniel Giralt-Miracle y
Ramon Manent

Retratos impresionistas
Melissa McQuillan

EDICIONES DESTINO