

1. Síntesis.....	p.2
2. Logros de mi PG.....	p. 4
3. Introducción.....	p. 5
4. CV.....	p. 7
5. Declaración jurada de autoría.....	p.12

Este proyecto de Graduación tiene como objetivo, hacer un exhaustivo análisis del legado Expresionista a través de los últimos cien años. El movimiento Expresionista surgió en Alemania a comienzo de siglo XX de la mano de dos grupos artísticos bien diferenciados: El puente y el Jinete azul. Pese a que podría decirse, que ambos grupos fueron polos opuestos, ambos manifestaron claramente su objetivo en común: la expresión de los sentimientos y las emociones del autor, más que la mera representación de la realidad objetiva. Nuestro estudio está íntegramente dedicado a conocer en profundidad los criterios estéticos, filosóficos y narrativos, que forjaron el movimiento expresionista. Se aborda desde sus orígenes, manifiestos, declaraciones escritas hasta sus antecesores en los distintos rubros artísticos tales como literatura, pintura, cine, etc. Cumplida nuestra primera etapa pasamos a hacer un profundo análisis del expresionismo en el cine y de la cultura de Weimar. Se analizan las temáticas, la escenografía, los personajes, el vestuario, la utilización de las luces, el decorado con su tan particular arquitectura, y los juegos expresivos del claroscuro. Se destacan los cineastas más representativos dentro de esta vanguardia estética. Luego de este punto es donde el camino comienza a hacerse más sinuoso, pues es donde comienza a cobrar fuerza la hipótesis de este ensayo, que podría sintetizarse de la siguiente manera: "A pesar de presentarse con nuevas formas estilísticas el expresionismo, sigue existiendo y sigue manteniendo su espíritu en los medios audiovisuales actuales". Para probar nuestro punto, el análisis del movimiento, atraviesa las obras del expresionismo abstracto y la action painting, mediante el análisis de la mutación que sufre el expresionismo al trasladarse de lo figurativo a lo abstracto. Y del cambio de puntos cardinales desde Alemania a Estados Unidos en la década del 40.

Luego se analizan, las obras creadas por los neoxpresionistas: A mediados de los años setenta surge una corriente que se denomina "Nueva imagen". Tiene como precursor a

Philip Guston, quien abandona su estilo expresionista abstracto a favor de un agresivo estilo con toques expresionistas. Este grupo introduce nuevos rasgos estilísticos mediante el desarrollo de la figuración Graffiti y la denominada Bad painting. Posteriormente, surge el movimiento llamado “Los nuevos salvajes” en la década de los ochenta. Tienen semejanzas formales con la pintura expresionista alemana de principios de siglo pero la diferencia principal es que Los nuevos salvajes no conforman un movimiento colectivo homogéneo, sino una serie de personalidades con planteamientos estéticos propios que encuentran su inspiración en artistas del pasado, no sólo del expresionismo, sino también de otros estilos y movimientos.

Todo el análisis temporal y cronológico que se realiza sobre el expresionismo, comenzando en la Alemania alrededor del 1900 y terminando en nuestros días, tiene como condimento fundamental el paso de la era moderna a la posmoderna. Bajo ningún punto perdemos en el análisis los cambios que el traspaso de una era a otra ha ocasionado. Por lo tanto, vemos como los expresionistas al ir mutando, van también incorporando un discurso posmoderno en su arte, regido por la pluralidad de estilos, la falta de un ideal progresista y el abandono de la idea de ruptura.

Finalmente se busca rescatar cuáles son los formalismos estilísticos y temáticos que aún día persisten, como fue que mutaron, como se influenciaron por otras tendencias, por otros movimientos y por los nuevos medios. Para hacer este análisis se realiza un recorte de ciertos artistas contemporáneos. Cada uno de los elegidos, representa una rama del arte en particular. De este modo, encontramos a Roman Dirge y a Johnen Vásquez representando el mundo del comic y la animación. Roman Dirge es el creador de Lenore, the little cute death girl. Una adorable niña muerta que realiza sus travesuras en el mundo de los vivos junto a sus extraños amigos. Lenore, comenzó siendo un comic con una estética marcadamente expresionista y luego fue llevado al mundo de Internet, mediante animaciones que Dirge realizó especialmente para la Web.

Johnen Vásquez es el creador de Invader Zim, una serie de televisión de culto que fue transmitida en Estados Unidos en el año 2001. Una tira llena de sarcasmo, críticas sociales, humor negro exagerado, de temática oscura con personajes y ambientaciones herederas de un legado expresionista marcado.

La rama de la pintura contemporánea es representada por Mark Ryden y Camile Rose García. Dos pintores claramente posmodernos en cuyas realizaciones puede apreciarse no solamente el legado expresionista, sino también una extraña combinación de elementos provenientes del comic, del mundo del tatuaje, del Pop Art y del Surrealismo. Finalmente representando la rama cinematográfica nos encontramos con el fantástico Tim Burton y vasta creación de films de reminiscencias expresionistas.

Logros de mi PG

Los procedimientos de la exhaustiva investigación que he realizado para el PG dan testimonio de la efectiva evolución del expresionismo. El valor del presente ensayo radica justamente en la falta de bibliografía sobre el tema en forma global. El trabajo requirió una compleja teorización, pero resulta esclarecedor desde el punto de vista social, artístico y cinematográfico. Pues trata la influencia y los cambios de época sobre una misma visión artística que jamás pierde su objetivo: la expresión de los sentimientos y las emociones del autor por sobre las formas.

Existen múltiples autores que se adentran en la temática expresionista pero todos lo hacen en forma aislada. Así es, por ejemplo, como encontramos autores que hablan únicamente del expresionismo como un movimiento vanguardístico de comienzos del siglo XX, tanto en pintura como en el cine. Luego encontramos teóricos que hablan separadamente del expresionismo abstracto o del neoexpresionismo, pero no hay muchas investigaciones que pongan en manifiesto los puntos en común, ni las diferencias existentes entre ellos.

El resultado final del presente ensayo, tras convertir los objetivos en hechos, pone en manos del “usuario” un instrumento de formación didáctica. Fundamental para el entendimiento global de un “fenómeno”, que hoy día sigue vigente pese a estar sumergido y entrelazado en un gran “bricolaje” (propio de la posmodernidad) de estilos que se entrelazan con los lenguajes propios concebidos por el surgimiento de nuevos medios y nuevas formas artísticas tales como el graffiti y el mundo del Tattoo.

Introducción

Este ensayo propone como objetivo, el rastreo de los rasgos filosóficos y estilísticos que aún persisten desde el nacimiento del movimiento vanguardístico expresionista hasta la actualidad. Mediante el análisis de las obras de artistas contemporáneos y de los medios audiovisuales, se busca realizar un profundo estudio de la evolución y las diversas mutaciones que el expresionismo fue adquiriendo desde su concepción hasta nuestros días. Existe un hilo conductor que atraviesa, para llegar hasta el hoy, más de 100 años de manifestaciones de carácter expresionista.

El camino comienza en la Alemania de Guillermo II, plagada de incertidumbre. Esta fue la cuna de un arte de protesta que surgió para gritar al mundo su descontento y enseñarle a dar preponderancia a los sentimientos. Su arte tenía como intención plasmar las visiones internas del autor dejando atrás todo tipo de mimesis. Fue así como en la primera década del siglo XX, se manifestaron dos grupos expresionistas bien diferenciados entre sí. El Puesto y el Jinete azul. Los artistas confortantes de estos dos grupos, fueron quienes sentaron las bases del movimiento. Lo definieron, y todo lo hicieron con una concepción vanguardista enraizada en la modernidad. Adjudicaron al arte y la historia, una concepción progresista. Buscaban la expansión de la vida por medio del arte.

Al avanzar en el camino de la evolución expresionista, y llegar inclusive a la edad de oro del cine Alemán, comienza a notarse cierto descreimiento hacia la ciencia y la historia. La Primera Guerra mundial había culminado y había comenzado a arrojar evidencias negativas mediante los horrores que había originado.

Mediante las obras del expresionismo abstracto, surgido en Estados Unidos en la década del 40, tras el rechazo figurativo del arte nazi en la segunda guerra y las posteriores

obras del neoexpresionismo cerca de los 70 y los 80. Ya queda absolutamente claro que el sentido utópico inicial que sostenía el expresionismo en su concepción, se pierde. La posmodernidad estallada en la propia cara de los artistas le imprimió a sus estilos elementos de otras corrientes contemporáneas, el gusto por la fusión o combinación de elementos de tendencias anteriores e inclusive la yuxtaposición de elementos figurativos y abstractos.

La metodología que se utiliza para llevar a cabo el ensayo está basada en una gran investigación previa, de diversos autores especializados en diversos temas: Expresionismo, vanguardias, pintura, cinematografía, modernidad, posmodernidad, etc. Se busca fundamentalmente cuales fueron los puntos en común y los hilos conductores de un proceso global responsable del centenario del expresionismo.

La elección del Expresionismo como tema responde a la importancia que tuvo este movimiento artístico. Destacando sobre el resto, por ser el primero en el cual sus artistas, no buscan representar la realidad, sino que intentan encontrar una nueva forma de interpretarla mediante a sus visiones absolutamente subjetivas.

En cuanto a la vinculación con el campo académico y el grado de pertinencia a la carrera, solo resta destacar que este movimiento se desarrollo tanto en literatura, pintura, teatro, cine, etc. y justamente es vital comprender su importancia y trascendencia como pilar para comprender las bases de una carrera audiovisual.



Nombre: Cynthia Beatti

Fecha de Nacimiento: 5 de enero de 1978

Nacionalidad: Argentina.

ESTUDIOS CURSADOS

Universitarios:

-LICENCIATURA en COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL. Universidad de Palermo.

Cursada finalizada, Tesis Final en curso.

-Diseño de Imagen y Sonido. Universidad de Palermo.

Último final pendiente. Tesis Final en curso.

Secundarios:

-Título Secundario de BACHILLER MERCANTIL. Instituto Privado "Escuela Argentina".

A- 693- D.E.14. Aprobado por R.M. N°: 411/ 78. Fecha de Egreso: 30-11-95.

- Preliminary English Test aprobado en Noviembre 1995.

- POST INTERMEDIATE LEVEL COURSE aprobado en Noviembre 1995. Instituto Escuela Argentina. Departamento de Ingles.

-Certificado de OPERADOR de COMPUTADORA. Aprobado en Diciembre 1995. Instituto Escuela Argentina.

Otros Cursos:

- DVD Studio pro: Dotzero septiembre 2006

-Illustrator. Escuela Da Vinci. Noviembre 2004

-Action Script. Escuela Da Vinci. Junio 2004

-Flash MX 2004. Escuela Da Vinci. Mayo 2004

-Participación en el "2º Encuentro Internacional de Diseño Gráfico" Mar del Plata 2003

-Curso de Producto realizado en Motivarte. Setiembre 2001

-Curso de Iluminación realizado en Motivarte. Diciembre 2000

-Curso de Edición en AVID, realizado en Cinecolor/S.I.C.A.. Diciembre 2000

-Seminario de Guión, organizado por New Cork University y Universidad de Palermo.
Junio 2000

-Taller de Dirección de Fotografía y Cámara, realizado en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina. Marzo 2000

-Curso de Laboratorio Fotográfico, Foto Club Buenos Aires. Diciembre 1997

-Curso de Extensión Fotográfica, Foto Club Buenos Aires. Diciembre 1996

-Curso Básico de Fotografía, Foto Club Buenos Aires. Agosto 1996.

-Primer Premio Concurso Anual de Fotografía 1996

experiencia laboral:

Trabajos Freelance 2000-2008 (Puntumlab):

*- Diseños de Cd interactivos.

*- Trabajos para Resonar: Productora publicitaria Argentina dedicada a sonido directo, post producción sonora, folley, doblajes, locuciones, realización de bandas musicales, jingles para tv, cable, radio, cine y web.

*- Diseño Web. Pagina Oficial de Carajo: www.clubsalvaje.com.ar;

*- Diseño de la pagina de Insituto Crescenti: www.crescenti.com.ar

*- Fotografía y Retoques fotográficos. Foto en vivo de Luciano Scagalione para el disco "Amen" de Attaque 77.

Trabajo actual: Desde Junio 2005:

A.V.H. San Luis S.R.L: Auditoría de DVD. Coordinación, producción y auditoría para lanzamientos de DVD.

Material licenciatarío exclusivo: Warner Home Video, Paramount Home Enterteinment International, Nu Vision, Cinema Films, Universal Pictures International y DreamWorks Home Enterteinment, The Walt Disney Company para el material producido por Patagonik Film Group, y distribuidoras nacionales como Distribution Co., Eurocine, Pol-Ka y Primer Plano. www.avh.com.ar

Marzo- Diciembre 2004:

Estudio de Diseño y Web Revisión Alpha. Diseñadora (encargada de la parte de imagen corporativa). www.revisionalpha.com

Mayo – Octubre 2003:

Intermedia SP – Proveedor de servicios de infraestructura de Internet – Capital Federal.

Diseñadora (Diseño de navegación, jerarquía de contenido e interface para sitios Web).

www.intermedia.com.ar

Modelo Declaración Jurada

Buenos Aires, 17 de diciembre 2008

Facultad de Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo

Buenos Aires

Por la presente declaro que el Proyecto de Graduación es mi propio trabajo y hasta donde sé y creo, no contiene material previamente publicado o escrito por otra persona, ni material que de manera substancial haya sido aceptado para el otorgamiento de premios de cualquier otro grado o diploma de la Universidad u otro instituto de enseñanza superior, excepto donde se ha hecho reconocimiento debido en el texto.

Autorizo a la Facultad de Diseño y Comunicación a emplear los contenidos del mismo a efectos académicos e institucionales del Trabajo Final de Grado titulado: e-xpresionismo y Posmodernid@d. Cien años de legado Expresionista.

Saluda cordialmente

1. El expresionismo	p. 9
1.1. Orígenes	p. 9
1.2. Estética	p. 12
1.3. Influencias y Pre -expresionismo	p. 14
1.3.1. James Ensor	p. 15
1.3.2. Edvard Munch	p. 20
1.4. Antecedentes temáticos en la literatura	p. 24
2. Grupos Expresionistas	p. 27
2.1. El puente	p. 28
2.2. El jinete azul	p. 36
2.3. La gran ciudad y al guerra como tema	p. 43
2.4. Expresionismo en Viena	p. 51
3. Expresionismo en cine	p. 56
3.1. Antecedentes	p. 56
3.2. Principales filmes expresionistas	p. 57
3.3. Escenografía	p. 58
3.4. Iluminación	p. 62
3.5. Personajes	p. 64
3.6. Vestuario	p. 67
4. Regimenes totalitarios en Europa/ Arte degenerado	p. 68
5. Expresionismo abstracto	p. 70
5.1. Action Painting	p. 73
6. Postmodernidad	p. 75
6.1. Orígenes	p. 75
6.2. Características	p. 76

6.3. Expresionismo y posmodernidad	p. 78
7. Evolución del expresionismo.....	p. 79
7.1. Neoexpresionismo.....	p.79
7.2. La nueva figuración.....	p. 81
7.2.1. George Baselitz.....	p. 82
7.3. Los nuevos salvajes.....	p. 84
7.3.1. Rainer Fetting.....	p. 85
7.3.2. Anselm Kiefer.....	p. 87
8. Interrelaciones del expresionismo.....	p. 90
8.1. Relación el gótico.....	p. 90
8.2. Relación con el Dark.....	p. 92
9. Expresionismo actual y postmodernidad.....	p. 95
9.1. Nuevos medios, nuevos exponentes.....	p. 95
9.1.1. Comic, web, animación: Roman Dirge.....	p. 96
9.1.2. Animación para TV: Johnen Vasquez.....	p. 100
9.2. Cine expresionista actual.....	p. 102
9.2.1 Tim Burton.....	p. 102
9.2.1.1. Breve biografía.....	p. 103
9.2.1.2. Vincent: Primer corto.....	p. 104
9.2.1.3. Rasgos estilísticos.....	p. 109
9.2.2 Alex Proyas.....	p. 110
9.2.2.1. The crow.	p. 111
9.2.2.2. Dark City.....	p. 113
9.2.3. La antena: Esteban Sapir.....	p. 119
9.3. Pintura expresionista actual.....	p. 129
9.3.1. Mark Ryden.....	p. 129
9.3.2 Camile Rose Garcia.....	p. 137
9.4. Conclusiones.....	p. 142

1. Ensor. Esqueletos calentándose a sí mismos.....	p. 16
2. Ensor. Intrigue.	p. 17
3. Ensor. Autorretrato con mascarar.....	p. 18
4. Ensor .Temática espeluznante.	p. 19
5. Munch. La niña enferma.....	p. 21
6. Munch. El Grito	p. 23
7. Heckel. Chica con muñeca	p. 29
8. Max Pechstein. La mujer y el Indio.....	p. 30
9. Otto Muller. Desnudos femeninos al aire libre	p. 31
10. Kirchner. Calle de Dresde.....	p. 32
11. Kirchner. Cinco Mujeres en la calle	p. 33
12. Kirchner, Autorretrato con modelo	p. 34
13. Heckel, Casas rojas	p. 35
14. Almanaque de El jinete azul	p. 37
15. Marc. Blaues Pferd I.....	p. 39
16. Marc. Der Turm der blauen Pierde.	p. 40
17. Kandinsky. Otoño en Bavaria	p. 41
18. Kandinsky. Composición VII	p. 43
19. Bechmann. Embarcadero de hierro.....	p. 45
20. Bechmann. La noche.....	p. 47
21. Otto Dix. Autorretrato como soldado.....	p. 48
22. Otto Dix. Sturmtruppe geht unter Gas vor.....	p. 48
23. George Grosz. Metrópolis.....	p. 49
24. Ludwig Meidner. Ciudad apocalíptica.....	p. 50
25. Kokoschka. Adolf Loos.....	p. 52
26. Kokoschka. Herwarth Walden.....	p. 52
27. Schiele. Autorretrato con planta de lámpara china.....	p. 54
28. Schiele. Eros.....	p. 55

29. Escenografía del Gabinete del Doctor Caligari. Trailer de Caligari	p. 58
30. Escenografía del Gabinete del Doctor Caligari. Cementerio.....	p. 59
31. Escenografía del Gabinete del Doctor Caligari. Pasillo.....	p. 60
32. Escenografía de Der Golem. Ambientación de la edad media	p. 61
33. Escenografía de Der Golem. Ambientación de la edad media	p. 61
34. Escenografía de Los nibelungos. Recreación de exteriores.....	p. 62
35. Frame Doctor Caligari.....	p. 63
36. Frame Nosferatu. Conde Orlock.....	p. 65
37. Frame Metrópolis. Malvado científico.....	p. 65
38. Frame Der Golem. Personaje siniestro.....	p. 66
39. Frame Los nibelungos. Personaje lúgubre.....	p. 66
40. Pollock. Blue Poles: Number II	p. 73
41. Pollock desarrollando la técnica de Action painting	p. 74
42. Retrato de Georg Baselitz.....	p. 82
43. Baselitz. Ohne Titel 1980.....	p. 83
44. Baselitz. Akt Elke 2	p. 83
45. Fetting, Indianer	p. 86
46. Fetting, 2 Mädchen am Meer	p. 87
47. Anselm Kiefer. Un hombre contempla la obra de Kiefer.....	p. 89
48. Similitud entre la estética dark y la estética expresionista	p. 94
49. Similitud entre la estética dark y la estética expresionista II.....	p. 94
50. Comic Lenore creado por Roman Dirge.....	p. 97
51. Comic Lenore creado por Roman Dirge II.....	p. 98
52. Frames del capítulo "Taxidermy"	p. 99
53. Frames del capítulo " Boaty, the frog"	p. 99
54. Frames del capítulo uno de Invader Zim. Interiores.....	p. 101
55. Invader Zim. Roman Dirge.....	p. 101
56. Invader Zim. Roman Dirge.....	p. 102
57. Frame de Vincent, primer corto de Tim Burton.....	p. 105
58. Frame de Vincent. Escalera de peldaños irregulares.....	p. 106
59. Frame de Vincent. Expresividad en el arquitectura.....	p. 107
60. Frame de Vincent, primer corto de Tim Burton II.....	p. 108
61. Frame de Vincent, primer corto de Tim Burton III.....	p. 109
62. Comparativa entre Calligari y The crow. Uso del claroscuro.....	p. 112
63. Comparativa entre Calligari y The crow. Sombras.....	p. 113
64. Comparativa entre Calligari y The crow. Diseño de personaje.....	p. 113

65. Comparativa entre El Gabinete del Doctor Calligari y a Dark City...	p. 115
66. Comparativa entre Dark City y Nosferatu. Sombras.....	p. 116
67. Comparativa entre Metrópolis y Dark city.....	p. 116
68. Comparativa entre Dark City y Nosferatu. Personajes.....	p. 117
69. Comparativa entre Calligari y Dark City. Uso de elipses.....	p. 118
70. Comparativa entre Metrópolis y Dark City. Experimentos.....	p. 118
71. Comparativa entre Metrópolis y Dark City. Experimentos.....	p. 118
72. Secuencia perteneciente a La antena. Los subtítulos I.....	p. 121
73. Secuencia perteneciente a La antena. Los subtítulos II.....	p. 122
74. Secuencia perteneciente a La Antena. Uso del fundido en Iris.....	p. 122
75. Secuencia perteneciente a La antena. Transición dietética.....	p. 123
76. La Fotografía de La Antena. Uso de luces y sombras.....	p. 124
77. Frames de La Antena. Tributo a los claroscuros expresionistas.....	p. 124
78. La Antena. Uso de la falsa perspectiva.....	p. 125
79. La antena. Uso de la falsa perspectiva II.....	p. 126
80. Comparativa entre El gabinete del Dr. Caligari y La antena.....	p. 127
81. Comparativa entre La antena y Metrópolis.....	p. 128
82. Comparativa de El gab del Dr. Caligari, La antena y Metrópolis.....	p. 128
83. Personajes de La antena.....	p. 129
84. Pintura de Mark Ryden Jessica's Hope.....	p. 130
85. Pintura de Mark Ryden. Little boy Blue.....	p. 131
86. Pintura de Mark Ryden. Drips.....	p. 132
87. Pintura de Mark Ryden. The butcher bunny	p. 133
88. Pintura de Mark Ryden. Ghost Girl.....	p. 134
89. Pintura de Mark Ryden. Jasper Riding.....	p. 135
90. Comparativa entre Mark Ryden y Heckel. Desnudos.....	p. 136
91. Comparativa entre Kokoschka y Mark Ryden. Retratos	p. 136
92. Comparativa entre Mark Ryden y Ensor.	p. 137
93. Tapa del libro de arte de Camile Rose Garcia. Tragic Kingdom.....	p. 137
94. Pintura de Camile Rose Garcia. Emergency transport	p. 139
95. Pintura de Camile Rose Garcia. Orphaned Nihilist Escape Ship.....	p. 140
96. Pintura de Camile Rose Garcia. More Blood for the Castle	p. 142

La Historia del Siglo XX, bajo una vista panorámica, necesariamente retrospectiva y conclusiva, aparece indefectiblemente bañada de negatividad: lo recuerdo como el siglo más terrible de la historia.

(Isaiah Berlin, 1998, p.68).

Ensayo: E-xpresionismo y Posmodernid@ad

Este ensayo pretende simplemente convertirse en una guía para el recorrido por el mundo expresionista. La hipótesis de este ensayo podría sintetizarse de la siguiente manera: A pesar de presentarse con nuevas formas estilísticas el Expresionismo, sigue manteniendo su espíritu en los medios audiovisuales actuales.

Se sabe que el Expresionismo, comenzó a comienzo del siglo XX, en la *Alemania* de preguerra. Cabe aquí preguntarse: ¿El Expresionismo está realmente terminado? Sin duda alguna, hoy día, el Expresionismo ya no existe como un movimiento en que se conglomeran varios artistas en determinado punto geográfico, tal como fue en su concepción vanguardística. Sino, que hoy, se hayan manifestaciones que cumplen con los criterios estéticos, filosóficos y narrativos del movimiento Expresionista original, pero en artistas aislados entre sí y en múltiples puntos cardinales. A modo de ejemplo, podemos *citar a Tim Burton* y a su vasta obra. Desde la temática de sus trabajos, hasta los mundos interiores de sus personajes, pasando por la escenografía en la que sus vidas transcurren. ¿Quién se atrevería a decir que *Burton* no tienen nada de expresionista?.

Desde luego, que a través de todos estos años, el *Expresionismo* ha mutado, ha

incorporado nuevas estéticas, nuevas narrativas, nuevos soportes, nuevos artistas, pero su espíritu sigue aún intacto. Es justamente esta mutación, lo que marca el camino de partida y el punto de interés de este estudio. El objetivo principal, es realizar un análisis exhaustivo sobre la evolución del Expresionismo en los medios audiovisuales, desde su fundación hasta nuestros días y delimitar cual fue el legado que dejó en arte contemporáneo, teniendo que atravesar de un poco más de cien años.

Entre los objetivos también nos proponemos cuantificar el impacto de los nuevos medios en *el Expresionismo* y viceversa. ¿Qué hubiera sucedido si en el surgimiento de las vanguardias hubieran existido medios como Internet?. Esta es una pregunta cuya respuesta es casi imposible de prever. Pero tenemos, hoy día, la posibilidad de analizar el impacto de los nuevos medios en los exponentes actuales del Expresionismo. Para ello, nos centraremos en un número limitado de artistas contemporáneos y analizaremos sus obras. Algunos exponentes de la pintura como Mark Ryden, Camile Rose García y representantes de otras ramas como el cómic, animaciones hechas especialmente para Internet y el cine: Roman Dirge, Jhonen Vasquez, Tim Burton, Alex Proyas y Sapiir.

El recorrido comienza en la Alemania de Guillermo II, plagada de incertidumbre y malestar social, bajo un régimen feudal y militar. Se había corrompido la moral. Los pequeños burgueses adoraban la casta militarista y Alemania cegada por un sueño de gloria y dominio, marchaba a grandes pasos hacia la guerra.

Esta tensa situación fue la cuna del arte de protesta *Expresionista*. Su lema " El mundo ya existe, no tiene sentido hacer una réplica" trajo grandes consecuencias tanto en lo sociológico, como en lo artístico, que pasaron a formar parte de la historia. El Expresionismo, es la primera corriente artística que buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del autor, más que la representación de la realidad objetiva.

Para muchos historiadores, las vanguardias estéticas de aquellos años habrían sido una de las tres grandes fuentes integrales del postmodernismo junto al Postestructuralismo francés y el Nihilismo clásico Alemán.

El discurso expresionista comenzó a denunciar, combatir y pronosticar la decadencia de la Modernidad, la representación y el formalismo. Y este trabajo fue continuado por el discurso posmodernista. Movimientos posmodernistas tales como el *Punk* y el *Dark*, tienen muchísimos puntos en común con el expresionismo tanto en lo estético como en lo filosófico este trabajo se propone develarlos.

La metodología que se utiliza para llevar a cabo el ensayo está basada en una gran investigación previa, de diversos autores especializados en diversos temas, unidos mediante dos grandes hilos conductores: El Expresionismo y la Posmodernidad. Para un seguimiento exhaustivo es necesario hacer una línea de tiempo cronológica comenzando por las vanguardias, con el surgimiento del Expresionismo. Siguiendo por los años cuarenta, con el viraje del Expresionismo hacia lo abstracto tras el rechazo figurativo del arte nazi en la segunda guerra.

Para continuar en los años ochenta con los Neoexpresionistas, que ya no constituían un movimiento homogéneo, sino una serie de personalidades aisladas con rasgos estilísticos mucho más híbridos. Y finalmente desembocamos en los Expresionistas actuales que mantienen el espíritu expresionista del movimiento inicial pero con infinidad de mutaciones, una constelación de estilos. Un gran Pastiche, una mezcla de niveles, formas, estilos, copia y repetición propios de la Posmodernidad.

La elección del Expresionismo como tema responde a la importancia que tuvo este movimiento artístico. Destacando sobre el resto, por ser el primero en el cual sus artistas, no buscan representar la realidad, sino que intentan encontrar una nueva forma de interpretarla mediante a sus visiones absolutamente subjetivas.

En cuanto a la vinculación con el campo académico y el grado de pertinencia a la carrera, solo resta destacar que este movimiento se desarrollo tanto en literatura, pintura, teatro, cine, etc y justamente es vital comprender su importancia y trascendencia como pilar para comprender las bases de una carrera audiovisual.

1. El Expresionismo

El Expresionismo no mira: ve, el Expresionismo no cuenta: vive, no reproduce:
recrea, no encuentra: busca.
(De Micheli, M, 2001, p.80)

1.1. Orígenes

La palabra Expresionismo posee, en su función de definir los fenómenos culturales un significado general y otro específico. En su sentido más amplio es usada para describir obras de arte en las que predomina el sentimiento sobre el pensamiento, en las que el artista utiliza su medio, no para describir situaciones, sino para expresar emociones. Es el predominio de la emoción sobre las convenciones estéticas aceptadas. Las temáticas relacionadas con el artista expresionista son generalmente de repulsión: muerte, angustia, tortura, sufrimientos. En este sentido el término *Expresionismo* genera la dicotomía entre el pensamiento y el sentimiento, tan presente en todas las edades y en la mayoría de las culturas.

Sin embargo, en un sentido más específico, el Expresionismo se refiere a un movimiento vanguardístico. Dónde un gran número de artistas, a fin del siglo XIX y principios del XX trasladaron los principios generales del Expresionismo a una doctrina específica. Esta vanguardia, dió importancia a la validez absoluta de la visión personal. El objetivo era proyectar en el receptor las experiencias interiores del artista: tortuosas, agresivas, místicas, angustiosas o líricas. Aplicable en todas las ramas del arte, tanto en las artes plásticas como en la literatura, la música y el cine.

El movimiento Expresionista apareció entre 1905 y 1910 como reacción frente a los modelos que habían prevalecido en Europa desde el renacimiento, particularmente en las anquilosadas academias de Bellas Artes. Puede considerarse como “un punto de partida en la revuelta contra el racionalismo y el consiguiente cultivo de la sensibilidad, que había continuado avanzado desde los inicios del movimiento Romántico; y que en el curso del siglo XIX había recibido el apoyo de una variedad de fuentes.” (*Flomenbaum*, 1987, p.1).

Los orígenes del movimiento se desarrollaron en Europa, específicamente en *Alemania* y *Austria*, luego de la Primera Guerra Mundial, como una forma de rechazar al Impresionismo. Varios habían sido los caminos que habían llevado a los artistas expresionistas a llegar a tal puerto. El hombre occidental había empezado a alterar sus nociones de la humanidad. La razón debió rendirse ante el sentimiento. Según *Flomenbaun*: “Los descubrimientos de Darwin redujeron al status del hombre en la escala de la vida y pusieron de manifiesto su relación con otras criaturas más instintivas. Las teorías de Marx sugirieron que el hombre era más el juguete de la historia que su patrón. Las investigaciones de Freud insinuaron que nuestras acciones no están motivadas por esos procesos de pensamiento consciente en los que habíamos puesto tanta confianza.” (1987, p-3).

Todos estos antecedentes llevaron a la preponderancia de lo subjetivo, de los sentimientos, sobre la razón. Afloró todo un universo mítico y fantástico a través de las formas y las imágenes que reflejaban el estado espiritual de angustia en respuesta a un entorno hostil.

El artista expresionista se manifestó exaltando el lado oscuro de los elementos que representaba: personajes, actitudes, objetos, situaciones, etc. La representación podía llegar a la caricatura mediante la exacerbabción de lo grotesco. El material temático podía ser provisto ya sea por su realidad, o bien tomando los temas de las tradiciones folclóricas y las leyendas.

El cuadro histórico en que se inscribió el Expresionismo alemán, mostraba un mundo indeciso frente a los grandes cambios que se anunciaban: una Alemania todavía prusiana, donde convivían, la falsa utopía y el conservadurismo, la autocracia terrateniente, el militarismo, con una nación industrial en pleno ascenso y una fuerte clase media burguesa, junto a poderosos grupos de clase trabajadora.

La filosofía del progreso ya no poseía el significado de antes. En los últimos 30 años del siglo XIX y en los inicios siglo XX, el positivismo era el antídoto contra la crisis social de Europa. La conquista de la felicidad por medio de la técnica era su lema. Pero a pesar de esto, el positivismo, no logró ocultar las contradicciones que había en el seno de la sociedad Europea, que pronto desembarcó en la masacre de la primera guerra mundial. Filósofos, escritores y artistas tendían a demostrar la falsedad del espejismo positivista. Cada vez era más claro que la técnica no llevaba ni al bienestar, ni a la felicidad.

El Expresionismo nace sobre esta base de protesta y es básicamente antipositivista, antinaturalista, antimpresionista. Se puede decir que el Expresionismo es arte de oposición.

Lo que molestaba a los Expresionistas de los positivistas, no era sólo su cientificismo positivista, sino su tono de felicidad, de ligereza (propio de los Impresionistas), esa felicidad que ignoraba los problemas que se agitaban bajo la calma aparente de la sociedad. El Expresionismo nació para ser lo opuesto al Positivismo y si bien las formas en que el Expresionismo se manifestó fueron bastante numerosas y diversas todas tenían el mismo objetivo: Ser un arte de oposición.

El Antinaturalismo está fundado en la preponderancia de lo subjetivo, de los sentimientos sobre la razón. De la búsqueda de lo mítico y lo fantástico a través de la formas.

El Antimpresionismo se basó en los fundamentos mediante los cuales mientras que para los naturalistas o impresionistas la realidad debía mirarse desde el exterior, para el

expresionista, en cambio debía mirarse desde el interior. “En lugar de ojos los impresionistas tienen dos pares de oídos, pero no tienen boca. Escucha al mundo pero no le infunde su hálito. No tiene boca, es incapaz de hablar al mundo, de expresar la ley del mundo. Y he aquí al expresionista que reabre la boca al hombre...” (*Goethe*, citado en: *Hess W*, 1994).

1.2 Estética

...Nunca ha habido una época tan desorientada por la desesperación, por el horror a la muerte. Nunca silencio tan sepulcral ha reinado sobre el mundo. Nunca la dicha ha estado más ausente y la libertad más muerta. Y he aquí que grita la desesperación: el hombre pide gritando su alma, un solo grito de angustia se eleva en nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro invoca a el espíritu del Expresionismo.
(*Hermann Bahr*, 1916, p.61)

El Expresionismo se manifestó, sobre todo en Alemania. Cuando estaba el régimen feudal y militar de Guillermo II. Se había corrompido la moral. El pequeño burgués adoraba la casta militarista y Alemania cegada por un sueño de gloria y dominio, marchaba a grandes pasos hacia la guerra.

En el arte y en la literatura se pasó del Naturalismo al Expresionismo, muchas veces a través de la expansión del propio Naturalismo.

Los expresionistas reaccionaron buscando sustraerse de la vulgaridad Guillermina y se refugiaron en el espíritu, donde ninguna fuerza exterior podía penetrar y causar desorden. No estaban ligados a conceptos, ni a las exigencias, ni a los dramas de la burguesía y el capitalismo. Buscaban captar la esencia de las cosas, lo importante eran los sentimientos.

El Expresionismo buscó potenciar el impacto emocional del espectador a través del colorido, de las formas retorcidas y de la composición agresiva.

En el arte expresionista nació como un rechazo hacia todo lo que pareciera mimético, hacia los tonos y pinceladas refinados y hacia la ejecución delicada en general.

La rebelión expresionista, se dió contra las normas sociales y las formas artísticas tradicionales. Daban primacía a la subjetividad mediante la sublevación artística que atacaba a través de provocativas actitudes y producciones artísticas. La estética expresionista y lo que pretendían los que la defendían era la búsqueda interior del artista, expresar sus pensamientos sin limitaciones. Con ello, los temas expresionistas más comunes eran los estados del alma, los miedos, las fantasías y los sueños.

En definitiva, lo más característico de la pintura expresionista es el uso del color y la forma pero sin haber uniformidad en el estilo, la ruptura del ideal clásico de belleza y de las perspectivas y una estrecha vinculación con su tiempo, ya que eran muy comunes las representaciones con temas políticos. Pero además, en los cuadros expresionistas destacan la unión entre dinamismo y sentimientos que en ellos se reflejan y que son un espejo al alma del autor. El artista expresionista se basa en su sensibilidad y no en una reflexión. Su obra es el resultado de pura entrega sensual y deleite ante un objeto. "Los colores son vibraciones, anuncian dicha, pasión y amor, alma, sangre y muerte" (*Nolde*, E. 1867- 1956). El pintor pinta guiado por el instinto, evita toda reflexión. Los cuadros son símbolos, no reproducciones. En un cuadro se pueden juntar diversas perspectivas aisladas porque el modelo puede ser un objeto en movimiento. Por lo tanto, los cuadros no son un fiel reflejo de la realidad, no son reproducciones de cosas o animales, sino que son organismos formados por líneas, superficies y colores. Solo conservan de las cosas naturales lo necesario. En los cuadros la relación de las partes no sigue una ley estructural.

1.3. Influencias y Pre- expresionismo

La cultura alemana anterior al Expresionismo tenía un largo historial de rebelión artística e individualismo extremo, puede citarse desde el teatro y la pintura barroca hasta movimientos como el *Sturm und Drang* y el Romanticismo. El *Sturm und Drang* estableció como fuente de inspiración el sentimiento en vez de la razón y tuvo como modelos las obras de William Shakespeare y Jean-Jacques Rousseau. El *Sturm und Drang* fue revolucionario en cuanto al hincapié que hace en la subjetividad personal y en el malestar del hombre en la sociedad contemporánea, encorsetado por las diferencias sociales y las hipocresías morales; estableció firmemente a autores alemanes como líderes culturales en Europa en un tiempo en el que muchos consideraban que Francia era el centro del desarrollo literario.

Otra influencia fundamental para el nacimiento del Expresionismo fue la influencia filosófica de Nietzsche, cuyo impacto en Alemania en el cambio de siglo fue extremadamente poderoso. Realizó una crítica exhaustiva de la cultura, religión y filosofía occidental, mediante la deconstrucción de los conceptos que las integran basada en el análisis de las actitudes morales (positivas y negativas) hacia la vida.

Las tradiciones pictóricas románticas, góticas y barrocas influenciaron las creaciones expresionistas. Por otra parte, Alemania poseía una infraestructura cultural que podía promover la vanguardia artística: una cultura de cafés, teatros, variedades, cabarets, galerías de arte, revistas y editoriales.

Otro grupo de gran influencia para los expresionistas es el simbolismo, que se extiende entre 1880 y 1900. No se desarrolla mediante un estilo unitario, pero puede definirse como una búsqueda en la cual el artista, limitando una pintura objetiva, concreta los sentimientos, los estados del alma, los miedos subjetivos, las fantasías y los sueños.

Las facetas visibles del ser humano tales como la belleza o el dolor habían sido expresadas en el arte pictórico con anterioridad al Expresionismo pero sólo Goya, excepcionalmente, había destrozado las convenciones en la representación de la anatomía para bucear en los misterios del mundo interior. El camino fue seguido por pintores aislados de diversos países, tales como el Belga James Ensor, el suizo Hodler o el noruego Edvard Munch. Sus obras han tenido gran influencia en el arte posterior. Las obras de Ensor y Munch, muestran un idioma expresivo simbólico.

1.3.1: James Ensor

Nació el 13 de abril de 1860 en Ostende, Bélgica, donde transcurrió toda su vida, exceptuando los tres años que asistió a la Academia de Bruselas, entre 1877 y 1880. Sus primeras obras tratan temas tradicionales paisajes, naturalezas muertas, retratos, escenas de interiores y están pintadas con un colorido rico y profundo, con una iluminación suave pero vibrante.

Ensor, pintaba desfiles de enmascarados y de personajes caricaturescos para plasmar la repulsión y rechazo que le ocasionaban los festejos multitudinarios de Ostende. Mediante el uso de colores incandescentes, fuertes y estridentes y con pinceladas violentas y bruscas lograba potenciar el efecto agresivo de sus temas. Ensor, representaba a la humanidad como algo estúpido, vano y odioso, su técnica era retratar a los individuos como payasos o esqueletos. Reemplazaba los rostros por máscaras de carnaval.



Figura 1: Pintura de James Ensor. Esqueletos calentándose a si mismos. 1989.

Disponible en: <http://www.spamula.net/blog/i26/ensor2.jpg>

En la figura 1, se pueda apreciar mediante la obra de Ensor, el modo en que él caricaturiza a la humanidad. La representa grotescamente reemplazando a los humanos por esqueletos y lo sitúa en situaciones ridículas e impensables. En ese caso sitúa en un taller abandonado, a algunos esqueletos, que se reúnen en torno a una salamandra para obtener calor. En segundo plano, un esqueleto está tejiendo. Al pie de la salamandra se halla una paleta y algunos pinceles. Nos encontramos efectivamente en el taller de un artista. En la base de la estufa se puede leer: "No hay fuego, ¿Lo habrá mañana? Esta pregunta indica la profunda melancolía de la escena. Aunque estén muertos, lo esqueletos buscan el calor.



Figura 2: Pintura de James Ensor. Intrigue. 1911. Disponible en: <http://www.iwritegood.com/images/Ensor%20-%20The%20Intrigue.jpg>

En la figura 2, puede observarse la obra de Ensor, en la cual se encuentran reunidos varias personas con máscaras. Su visión grotesca de la humanidad, lo convirtió en uno de los principales precursor del Expresionismo y del Surrealismo. Esta obra posee colores estridentes. El efecto que buscaba, el pintor mediante la utilización de un rojo y un verde tan estridente, es potenciar la agresividad de la temática de la escena. Las primeras obras de Ensor trataban temas tradicionales: paisajes, naturalezas muertas, retratos, escenas de interiores. Estaban pintadas con un colorido rico y profundo, con una iluminación suave pero vibrante. A mediados de la década de 1880, bajo la influencia del rico colorido de los impresionistas y la imaginería grotesca de maestros flamencos antiguos, como Hieronymus Bosch y Pieter Bruegel, Ensor, se dedicó a desarrollar temas y estilos vanguardistas y su paleta de colores se tornó de este modo más agresiva. Con colores más saturados y estridentes que los que utilizaba en sus primeras obras.



Figura 3: Pintura de James Ensor. Autorretrato con máscaras. 1889. Disponible en: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=342>

En la figura 3, puede observarse el autorretrato de James Ensor, rodeado por uno de los leitmotiv de toda su obra: Las máscaras. Los colores estridentes, la pincelada, las expresiones de los rostros, todo refleja el mundo interior del artista y convierte a Ensor en uno de los más importantes precursores del Expresionismo Alemán. Las máscaras con las que nos topamos en su obra, sin duda están inspiradas en las máscaras de carnaval que se vendían en la tienda de sus padres, pero experimentan una metamorfosis y pierden cualquier carácter inocente y realista. Los críticos coinciden en

que la relación de Ensor con algunos temas de lo grotesco pictórico quedó fuertemente marcada por la obra de Goya.



Figura 4: Pintura de James Ensor y su temática espeluznante. Disponible en:

<http://home.megapass.net/~mtrueeman/ensor1.jpg>

En la figura 4, puede observarse en la obra de Ensor, una visión desoladora de un paisaje donde nos topamos con una multitud agonizante. Además de su preocupación por la fatalidad, lo macabro, y la insensatez humana, Ensor también estaba interesado por la naturaleza de la luz y el universo marino que encontró en su nativa Ostende. Su obra ejerció una influencia de gran importancia en la pintura del siglo XX y su temática y sus técnicas, especialmente su pincelada y su sentido cromático, condujeron directamente al Expresionismo. De hecho, algunos autores encuadran tanto a Ensor como a Munch, directamente dentro del Expresionismo y no como meros precursores. Más allá de la discusión sobre si son pre-expresionistas o netamente expresionistas, de todos modos resulta innegable la existencia del Expresionismo en estos dos maestros de la pintura.

1.3.2 Edvard Munch

Estaba caminando por un camino ambos amigos. Se puso el sol. Sentí un ataque de melancolía. De pronto el cielo se puso rojo como la sangre. Me detuve y me apoye en una barandilla muerto de cansancio y mire las nubes llameantes que colgaban como sangre, como una espada sobre el fiordo azul-negro y la ciudad. Mis amigos continuaron caminando. Me quede allí temblando de miedo y sentí que un grito agudo interminable penetraba la naturaleza.

(Edvard Munch; 1863-1944)

Edvard Munch pasó su infancia y adolescencia en la capital de *Noruega*, que por entonces se llamaba Cristianía. Cuando Munch tenía sólo cinco años, murió su madre de tuberculosis. De la misma enfermedad moriría su hermana *Sophie* a los quince años de edad, en 1877. Munch estuvo enfermo con frecuencia. Enfermedad, muerte y dolor son motivos frecuentes en su obra.

En 1885 realiza un corto viaje de estudios a *París*. Ese mismo año empieza la obra que abriría el camino del éxito al pintor noruego: *Niña enferma*. Durante muchos meses lucha contra el motivo para hallar una expresión válida de su dolorosa vivencia personal. El resultado fue radical; la crítica, en parte, demoledora. Munch renunciaba a la perspectiva y la forma plástica, logrando una fórmula de composición casi icónica. La ruda textura de la superficie muestra todas las huellas de un laborioso proceso creador.



Figura 5: Pintura de Munch. *La niña enferma*, 1885-1886. Disponible en: http://www.fisterra.com/human/3arte/pintura/pintores/munch/images/1_La_nina_enferma_1885_Oslo_Munch.jpg

En la figura 6: se puede apreciar unas de las primeras obras del Munch. Aquí el pintor rememora, nueve años más tarde, la muerte de su hermana *Sophie*, cuando el artista tenía trece años. *La niña enferma* es la primera obra consecuentemente subjetiva de Munch: el sufrimiento personal se vuelve forma y textura. En ella encontramos los inicios de una pintura directamente autobiográfica. En el cuadro encontramos una joven pelirroja cuyo rostro está vuelto hacia la derecha, está sostenida por un enorme almohadón y esta

cubierta por una manta. Su mano izquierda parece ir al encuentro de la mujer sentada junto a ella, muy agobiada. La niña no mira a nadie, ni a nada. La niña esta físicamente presente, sin embargo está en un estado incorpóreo e ingrávito. Entre otros objetos hay uno apenas visible y sin embargo cargado de sugerencias: La ventana. "Yo, que llegué enfermo al mundo (en un medio enfermo), yo, para quien la juventud fue un cuarto de enfermo; la vida una ventana resplandeciente, bañada de sol..." (Munch, cit por Shneede, La niña enferma, pag 28).

Munch caracteriza a la ventana como una metáfora de la vida, Sin embargo en La niña enferma, no permite la visión hacía afuera. Niega de este modo la esperanza de la vida.

Amor y angustia son polos magnéticos del arte de Munch. En *Atardecer* (1888), introduce por primera vez el erótico drama triangular, de momento en forma discreta y realista. *Inger en la playa* (1889) muestra el talento del pintor para la descripción lírica de un estado de ánimo, acorde con la corriente neorromántica del arte pictórico noruego.

En 1889 se produjo un cambio sustancial en la obra de Munch, dado que en esa fecha llega a París mediante una beca de estudio que le otorga el gobierno noruego. Tras pasar por el estudio de un pintor academicista realiza obras de corte impresionista, pero insatisfecho por las limitaciones que el Impresionismo le impone en 1891 da un giro rotundo a su trabajo tras conocer obras de artistas como Whistler, Böcklin, Gauguin y Van Gogh. Este conjunto de influencias se plasma en un importante ciclo de pinturas que Munch denominó "El friso de la

'Vida": obras como Melancolía, La enredadera roja, La 'Voz y, sobre todo, El grito, expresan, con un lenguaje nuevo, sus experiencias personales sobre el amor, la enfermedad, la muerte y la propia naturaleza.

En torno al cambio de siglo, el pintor abandona los trazos sinuosos que envuelven amplias superficies de colores planos, para adoptar un modo mucho más expresionista de pinceladas anchas y muy largas, que subrayan un uso cada vez más arbitrario del color.

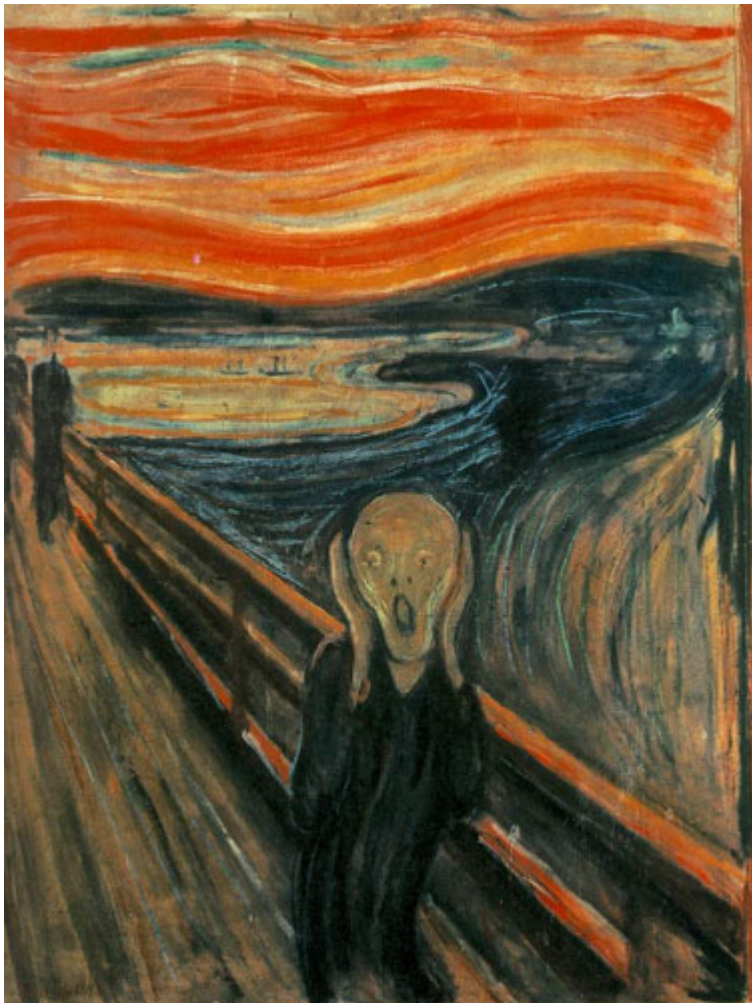


Figura 6: Pintura de Munch. "El Grito" .1893. Disponible en:
http://www.alu.ua.es/r/rlt6/opiniones_grito_munch.JPG

En la figura 5, puede apreciarse una de las obras más reconocidas de Munch: *El grito*. Cuando creó esta obra estaba en Berlín. La obra se ha convertido, según los críticos, en un símbolo de la enajenación del hombre moderno. En el cuadro el personaje central se encuentra apoyado en la baranda del un puente con su boca completamente abierta, el rostro entre las manos y una completa expresión de angustia. El cuadro es una perfecta manifestación de conflicto y tensión. En este cuadro se puede apreciar la simplificación de la forma humana heredada de Gauguin, y el uso de las pinceladas mucho más expresivas heredadas del arte de Van Gogh. El empleo de los colores, violentos, arqueados en agresivas bandas de color, es puramente simbólico. Las formas se retuercen y los colores son completamente arbitrarios, tan sólo intentan expresar el sentimiento del autor y no una verdad racional.

1.4 Antecedentes temáticos en la literatura

Si el nacimiento y el desarrollo de todas las literaturas fantásticas europeas están unidas al *Romanticismo*, en *Alemania* todos los elementos sobrenaturales imaginables se habían convertido mucho antes en palabra escrita o habían poblado las pinturas y grabados renacentistas. Caillois propone una clasificación de los temas de la literatura fantástica. Todos estos temas fueron explorados por el Expresionismo, sobre todo en lo que se refiere a cinematografía. Mucho antes del nacimiento del movimiento Expresionista todas estas temáticas habían sido desarrolladas por diversos autores. Algunos antecesores del propio Romanticismo, del Gótico y del *Sturm und Drang*.

A modo resumido la lista sería la siguiente:

- 1) El pacto con demonio.
- 2) El alma en pena exige para su reposo que una cierta acción sea cumplida.

- 3) El espectro condenado a una carrera desordenada y eterna.
- 4) La muerte personificada, que parece en medio de los vivos.
- 5) La cosa indefinida e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que daña.
- 6) Los vampiros.
- 7) La estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas que de pronto se anima y adquiere una terrible independencia.
- 8) La maldición de un brujo, que acarrea una enfermedad espantosa y sobrenatural.
- 9) La mujer fantasma, salida del más allá, seductora y mortal.
- 10) La inversión de los dominios del sueño y de la realidad.
- 11) La habitación, el piso, la casa, la calle borradas del espacio.
- 12) La detención o repartición del tiempo

Un drama de Klinger, *Sturm und Drang* (aproximadamente traducible por *Tempestad y pasión*). Había dado nombre al movimiento que desde 1770 a 1790 preparó la llegada del Romanticismo. Con éste despertar del genio germánico, revivieron también los antiguos mitos populares, y sobre todo, el culto de la muerte y el sueño, y esa oscilación entre *Eros* y *Thanatos* que definen al Romanticismo alemán y sobre todo al género fantástico, que en adelante se impondría con esos sentimientos constantes de ensoñación unidos a la atracción por el abismo de las tinieblas.

Jean Paul (1763-1825) precursor del *Romanticismo*, fue el primero en introducir el mito del *doble*. y dejó una obra en la que predominan el poder del sueño y del encadenamiento misterioso de los seres y las cosas.

Achim von Arnim (1781-1822) escribió en sus obras personajes humanos que se juntaban con maniquíes, espejos, mandrágoras y golems en las extrañas casas donde transcurren sus relatos.

W.Hoffman (1776-1822) fue un personaje que pronto pasaría a ser leyenda, e influyó en todos los románticos del mundo. También en sus cuentos desfilan vampiros, autómatas, retratos y espejos, todos los símbolos y los sueños en el encadenamiento de las cosas junto con la infinita variedad de espíritus elementales. El desdoblamiento de la personalidad aparece también en sus novelas y cuentos.

El periodo de florecimiento de la literatura gótica dio comienzo en 1764 con la publicación del Castillo de Otranto, del autor Orase Walpole. La literatura gótica emergió desde su nacimiento con Walpole hasta su cenit con Melmoth de Charles Robert Maturin por 1820. El periodo comprendido entre 1764 y 1820 fue produjo incontables obras de terror con condimentos sensacionalistas y melodramáticos. La novel gótica exagera a sus personajes, y a las situaciones que se enmarcan en lo sobrenatural facilitando el terror, el misterio y el horror. Sus locaciones suelen ser vastos bosques de excesiva vegetación gobernados por la oscuridad y por las ruinas, grandes monasterios o lugares solitarios y espantosos que subrayan los aspectos más grotescos y macabros de las situaciones y de los personajes.

Las obras góticas se situarían en decorados de en un espacio y tiempo remotos para inducir una atmósfera de oscuro terror. Según Lucia Solaz: "El principal mecanismo de la trama gótica era un decorado sistema de artefactos arquitectónicos, efectos acústicos y accesorios sobrenaturales instalados por todo el castillo gótico, donde retratos itinerantes, armaduras peregrinas y otros objetos inorgánicos o inanimados se comportaban de modo humano. Fue vital para el éxito del gótico alguna forma de entrapamiento por una arquitectura orgánica o animada, cámaras que se contraían, paredes tumefactas o amenazas por parte de otros objetos." (Literatura gótica, S/D).

2) Grupos expresionistas

El expresionista cree sólo en la realidad creada por él mismo pese a toda otra realidad de la vida.

(Kasimir Edschmid, *S/D*).

El Expresionismo aflora por primera vez en *Dresde* de la mano de un grupo de estudiantes de arquitectura que sintieron como muchos de sus contemporáneos, que la oprimida sociedad Alemana de Guillermo II debía sufrir cambios que satisficieran las necesidades de la juventud de aquel entonces. Dresde era un gran centro cultural, ideal como base del nuevo movimiento. En 1905, aquí, se funda el primer grupo expresionista: *Die Brücke (El puente)* conformado originalmente por Kirchner, Heckel, Bleyl y Schmidt-Rottluff, disuelto en 1913 tras el surgimiento de diferencias entre los miembros. Los rasgos diferenciales de este nuevo arte era su esencia interior, brutal y angustiada. Fue un arte concebido como una excavación bajo la superficie de una sociedad hipócrita. Lentamente fue convirtiéndose en un movimiento ampliamente seguido, pero aún así carecía de nombre hasta que, en 1910, Worringer acuñó el término Expresionismo en la revista *Der Sturm*.

La otra vertiente del Expresionismo es la constituida a partir de 1910 por los artistas de El jinete azul (*Der Blaue Reiter*). Si bien se los considera expresionistas la influencia recibida por el Cubismo, el Orfismo y el Futurismo italiano lo hacen más afín con tendencias más clásicas que románticas, más intelectuales que pasionales. El jinete azul se desentendió por completo de la denuncia y la prédica humanitarias de los expresionistas y sus preocupaciones fueron más estéticas que ideológicas.

2.1. El puente (Die Brücke)

Representantes: Max Pechstein, Franz Mare, Ernest Kirchner, Paul Klee Oskar Kokoschka, Marc Chagall, Erich Heckel. A ellos se unieron en 1906 Emil Nolde y, y en 1910 Otto Müller.

El nombre adoptado por el grupo, extraído de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, es un símbolo de su esperanza de construir un puente entre lo viejo y lo nuevo.

El manifiesto de El Puente grabado en madera por Kirchner y publicado como hoja volante en 1906, con tan sólo dos frases, refleja meridianamente el espíritu y los objetivos del grupo: “Con la fe en la evolución, en una generación nueva tanto de creadores como de gozadores de arte, convocamos a toda la juventud y, como juventud portadora del futuro, deseamos procurarnos libertad de brazos y de vida frente a las fuerzas bien establecidas y más viejas. Está con nosotros todo el que refleja, directamente y sin falsearlo, aquello que le impulsa a crear”.

El Puente indicaría, el paso de una a otra orilla, la ruptura con el arte académico, el alejamiento de toda ley y de toda disciplina y la obediencia a las presiones emotivas del propio ser. En este sentido, El Puente participa del carácter Antipositivista, Antinaturalista y Antiimpresionista de la poética expresionista en general.

1906, los artistas de El Puente se establecieron en un antiguo almacén que encontró *Heckel*, quien por aquel entonces cumplía la función de secretario del grupo. Dicho lugar, se convirtió en un taller colectivo. En su taller creaban cuadros, discutían resultados, recitaban poemas. Se inspiraban e influían mutuamente. Sus reuniones condujeron a un estilo homogéneo en todos los integrantes del grupo. El estilo colectivo de El Puente debía a Kirchner sus temas característicos, y a Heckel las innovaciones formales correspondientes. Durante la búsqueda de un estilo uniforme, intentaron también

recuperar determinadas formas de expresión primitivas. Métodos "auténticos", directos, sinceros en su comunicación con el espectador: el arte de los primitivos alemanes, el *Art Brut*. Es decir, el arte de dementes, niños, salvajes. El arte del Pacífico, Oceanía y África. Su intención era recuperar el sentimiento, revalorizar la visión subjetiva del artista, intérprete y no copista de la realidad objetiva.



Figura 7. Pintura de Erich Heckel. Chica con muñeca (Franzi). 1910. Disponible en:
http://www.elpais.com/recorte/20050129elpbabart_1/XLCO/les/20050129elpbabart_1.jpg

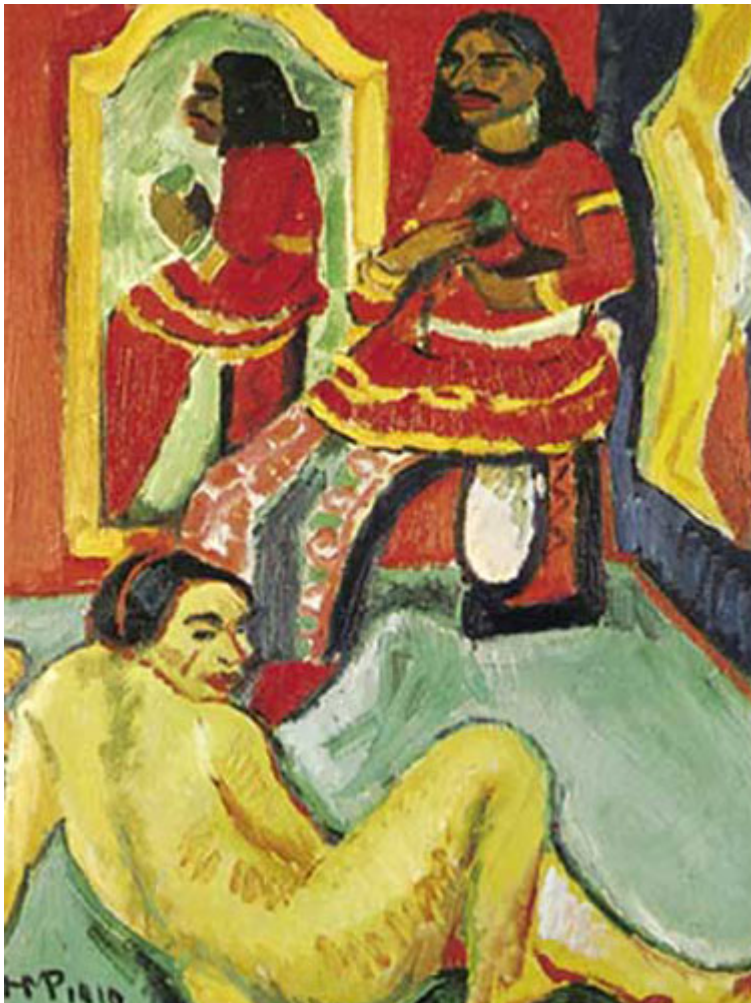


Figura 8: Pintura de Max Pechstein. La mujer y el Indio. 1910. Disponible en: <http://media-2.web.britannica.com/eb-media/24/52624-004-5D4E1407.jpg>

En la figuras 7, 8, y 9 podemos apreciar a través de las pinturas de Heckel, Pechstein y Müller, el desnudo como tema central. También cabe destacar en estas tres figuras los colores estridentes con los cuales los artistas creaban sus obras, los altos contrastes de los colores y los angulaciones y pequeñas deformaciones con que pintaban los rostros y los cuerpos.

El desnudo como tema fue uno de los más pintados por los expresionistas de El Puente, y desempeño un papel muy sobresaliente. Este motivo pictórico se encontraba profundamente enraizado en la tradición y para el que existían referentes modernos muy

notables dentro y fuera de Alemania, en obras como las de Ferdinand Hodler, Ludwig von Hofmann, Edvard Munch y, desde luego, Cézanne y Gauguin.

Pero el tratamiento dado por los pintores de El Puente a dicho tema se presenta en su obra como episodio revolucionario. Hicieron de él, un asunto privilegiado de su poética primitivista y del ideal de simbiosis de arte y vida. Los cuadros de bañistas, de desnudos tomando el sol, o jugando al aire libre que ocupan parte de la producción de Kirchner, Pechstein, Heckel, Mueller y Schmidt-Rottluff no resultan del rendimiento de la fantasía, sino que son ante todo y sobre todo reporte de vivencias reales.



Figura 9: Pintura de Otto Müller. Desnudos femeninos al aire libre. 1920. Disponible en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/jpg/MUD17059.jpg>

Las fuentes de inspiración más cercanas de los artistas de El Puente fueron otros pintores cuya obra se consideraba fuertemente volcada hacia la emotividad y la expresión personal: Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Edvard Munch. Lo característico de las obras de El puente, ya sea en los cuadros como en los grabados, es una suerte de manifiesta

aversión por la armonía y la belleza, una exclusión deliberada de lo agradable y lo elegante, y una ostentación de lo contrario: fealdad, miseria física, brutalidad y grosería.

En 1911, el grupo se muda a Berlín. Allí era otro ambiente el que se vivía. El anonimato de la gran ciudad, los contrastes de clases sociales y la palpitante vida nocturna. En Berlín notaron que sólo el pintor que hubiera desarrollado un estilo personal e independiente podría hacer frente a la competencia local. De tal modo que a la mudanza a Berlín le prosiguió un intento por liberarse del estilo colectivo alcanzado. Los artistas pasaron los meses de verano solos o en grupos de dos, ya no todos juntos.

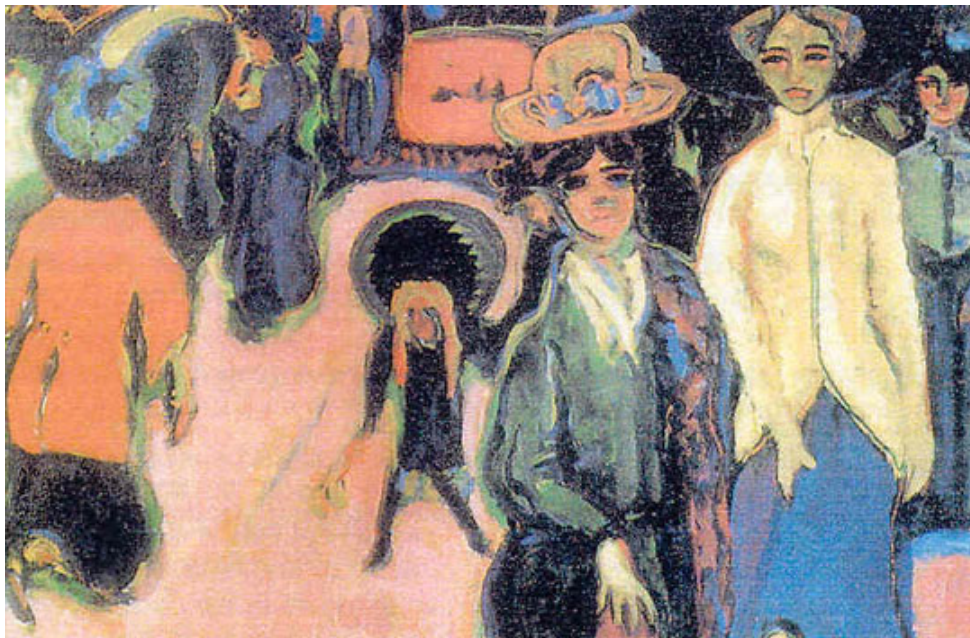


Figura 10: Ernst Ludwig Kirchner. Calle de Dresde. 1908. Disponible en:

http://www.cdlibre.org/pau/1999S/PAU_CV_1999S_HA_5q.jpg

Las figuras 10 y 11 muestran el contraste en dos obras de Ernst Ludwig Kirchner. Ambas son representaciones de las calles Alemanas pero ilustran el antes y el después del traslado del grupo a Berlín. Hay un cambio de estilo que determina el oscurecimiento del color y un drástico endurecimiento del dibujo que rompe los contornos y convierte a los transeúntes en formas alargadas y llenas de angulaciones. *Cinco mujeres en la calle* ilustra ejemplarmente el cambio. Los cuerpos han perdido sus redondeles y los contornos

han sido sustituidos por una línea fragmentaria y quebrada, el alargamiento de las figuras se potencia mediante un encuadre más cercano. El color deja de aplicarse en tintas planas y es aplicado en tramas direccionales que comunican a la composición una sensación de nerviosismo que aumenta la expresividad del dibujo.



Figura 11: Ernst Ludwig Kirchner. Cinco Mujeres en la calle. 1913. Disponible en: http://casoual.files.wordpress.com/2007/01/kirchner-fuenf_frauen.jpg

Los temas tratados por El Puente están relacionados con la opresión, el terror y la miseria. Algunas temáticas abordadas resultan claramente novedosas: como es la ciudad, con sus calles, edificios, coches y transeúntes que reflejan el ajetreo propio del mundo moderno. Los artistas expresionistas, con su negación a ver sólo el lado agradable de la vida, indignaron al público. Según Gombrich, “lo que irritó al público en el arte expresionista no fue tanto, tal vez, el hecho de que la naturaleza hubiera sido trastocada como que el resultado prescindiera de la belleza.” (Historia del arte, 1992, p. 448).

La armonía y la belleza no podían transmitir el sufrimiento, la violencia y la pasión de los expresionistas, quienes encontraban este arte clásico insincero e hipócrita.

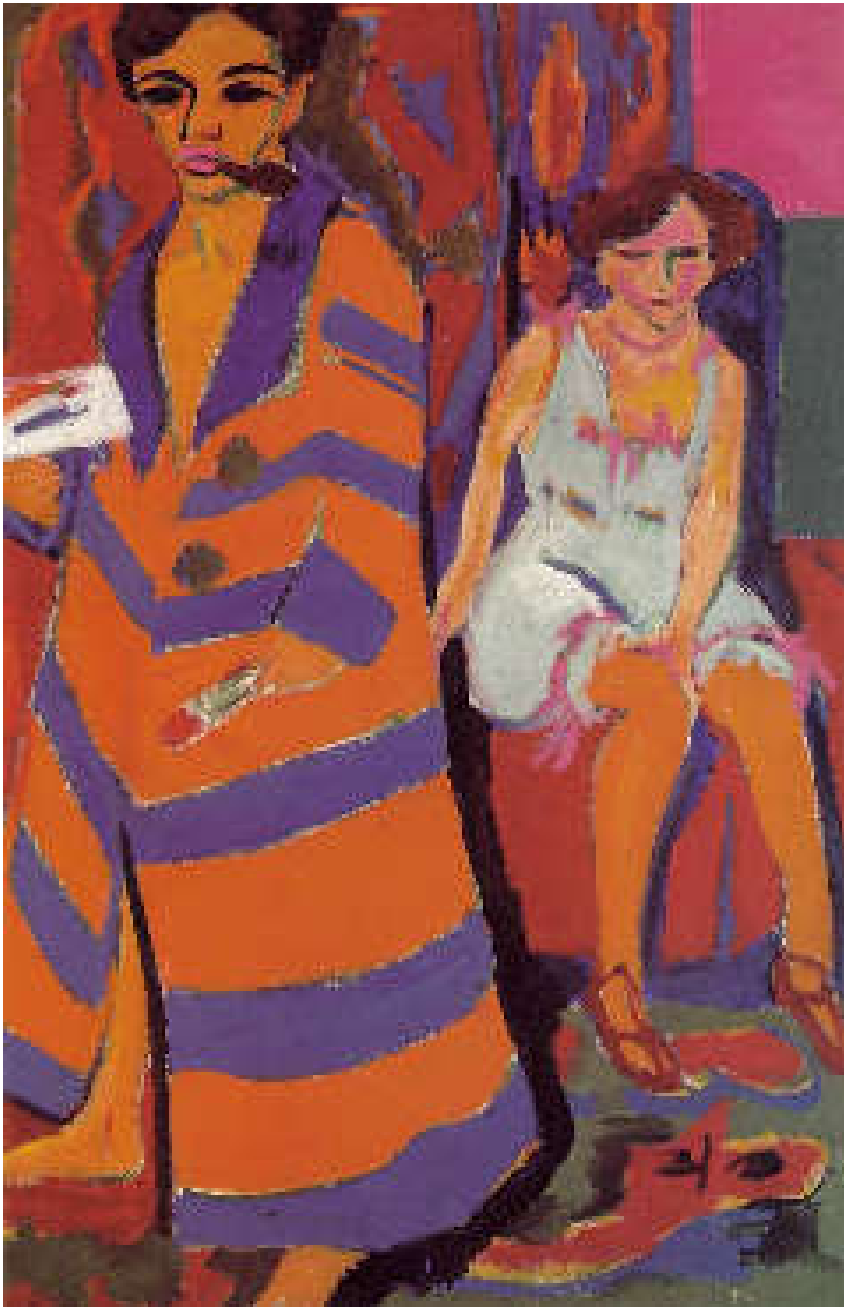


Figura 12: Ernst Ludwig Kirchner, Autorretrato con modelo .1910/1926. Disponible en:

<http://arteyartistas.files.wordpress.com/2008/05/self-portrait-with-model->



Figura 13: Erich Heckel, Casas rojas, 1908. Óleo, 70 x 90 cm. Disponible en: http://bp1.blogger.com/_7YZoSDWeU5E/SB4npDP1byI/AAAAAAAAAow/Pi0r9DnBld0/s1600-h/CASAS+ROJAS.jpg

En la figuras 12 y 13 pueden apreciarse obras de los destacados Kirchner y Heckel. En ambas puede notarse una pincelada rápida, el uso de colores intensos y fuertemente contrastados. El uso de la línea que marca el dibujo, caracterizan la manera de pintar de estos artistas, urbanos y rabiosamente modernos y, al mismo tiempo, fascinados por un ideal de vida primitiva.

La crónica del grupo de artistas de El Puente redactada por Kirchner en 1913 fue el motivo de la ruptura definitiva del grupo. Otros integrantes del grupo le echaban en cara a Kirchner, no haber elaborado una crónica ajustada a la realidad. Sin embargo, la realidad es que estos artistas se habían alejado artística y humanamente.

Es indiscutible que aporte de Kirchner fue el más importante e influyente dentro del grupo. Sin embargo, él intentó casi enfermizamente de poner en relieve la singularidad de su obra, y su posición dominante dentro del grupo. En su diario de Davos, y en sus cartas trataba de minimizar la importancia que había tenido el grupo en el desarrollo de su obra, poniendo incluso a sus cuadros fechas anteriores para probar que había sido el descubridor de todas las notas características del estilo de El Punte.

En 1914, comenzó la primera guerra mundial y Kirchner se enroló en el ejército. En 1915 después de un colapso físico y psíquico fue eximido del servicio militar.

2.2. El jinete azul (Der Blaue Reiter)

Representantes: *Kandinsky, Macke, Paul Klee, Marc*

Dentro del Expresionismo, El jinete azul de Munich suele considerarse como el polo opuesto a El Punte. Estos artistas no conformaron un grupo fijo, no desarrollaron un estilo colectivo, ni poseían un manifiesto que se abriera a la opinión pública. Sin embargo, su arte era mucho más intelectual (si lo comparamos con El Punte) y plagado de declaraciones escritas. Cada uno de sus artistas desarrolló un estilo propio.

El jinete azul no fue un nombre escogido por los propios expresionistas; se trataba más bien del título programático de un almanaque editado por Kandinsky y por Franz Marc en 1912.



Figura 14: Almanaque de El jinete azul. 1912. Disponible en:

http://www.courses.psu.edu/arth/arth497c_pjm19/bigpics/k118.jpg

El nacimiento de El jinete azul, se remonta unos años antes de su formación alrededor de una colonia de artistas rusos exiliados (Kandinsky, Jawlensky, Von Werefkin). Se había formado en Munich una colorida mezcla de pintores, historiadores de arte, bailarines, músicos y literatos. La meta debía ser la creación que reuniera las impresiones tanto del mundo exterior como la del interior en una nueva forma de expresión artística. Esta colonia de artistas llevaba el nombre de *La nueva asociación artística de Munich*. Kandinsky decía "A través de la fundación de nuestra asociación esperamos conceder una forma material a las relaciones entre artistas, que nos dará la oportunidad de hablar a la opinión pública con una sola voz".

La asociación se desarrolló desde 1909 hasta 1911. Se habían formado dos bandos dentro de la misma. Uno más tradicional entorno a Kandinsky, Erbsloh y Moisey Kogan, el otro alrededor de Kandinsky y Marc. *La Nueva Asociación de Artistas de Munich* logró organizar solo dos exposiciones antes de su separación. En 1910 Kandinsky logró su primera obra abstracta que tituló: *Primer acuarela abstracta*. En 1911 Kandinsky y Marc abandonaron la asociación y para el verano de ese año, ya habían fundado el equipo de redacción de *El jinete azul*. La idea era conformar una publicación que debía ser un almanaque, una crónica anual que informara sobre las más importantes exposiciones del año anterior y que publicara exclusivamente artículos de artistas entre los que se incluirían literatos y músicos.

El nombre definitivo lo encontraron Marc y Kandinsky sentados a la mesa tomando café; ambos amaban el color azul, Marc los caballos y Kandinsky los jinetes. Y así, salió el nombre por sí sólo. En los casi ocho meses de preparación el proyecto fue ampliándose cada vez más. Su aparición fue en mayo de 1912. Se publicaron artículos sobre pintura, música, composición escénica, etc. En el segundo número se incluyeron reproducciones pequeñas de grabados de artistas de *El Puente*. El grabado de la portada expone al jinete y al caballo en primer plano; el colorido azul y naranja, se ha independizado del objeto.

La financiación del proyecto fue muy difícil. Los costos de producción tuvieron que asumírselos Marc y Kandinsky, y los ayudó Bernhard Koehler.

El Jinete azul contó con las contribuciones esporádicas de artistas que comulgaron eventualmente con sus planteamientos: Delaunay, Braque, Malévicht, Picasso, Vlaminck, e incluso el genial músico Arnold Schoenberg.

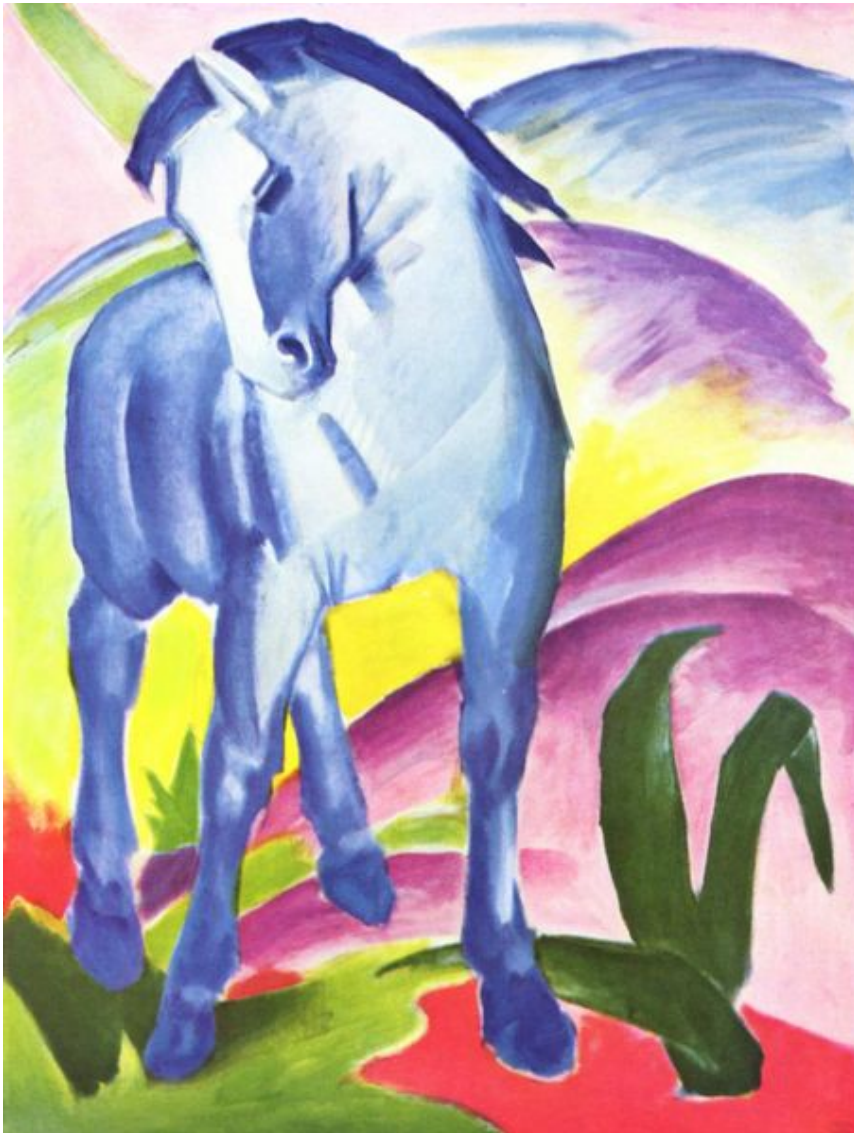


Figura 15: Pintura de Franz Marc. Blaues Pferd I.1911. Disponible en:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Franz_Marc_003.jpg



Figura 16: Pintura de Franz Marc. Der Turm der blauen Pferde. Disponible en: <http://www.poster.net/marc-franz/marc-franz-der-turm-der-blauen-pferde-2631979.jpg>

En las figuras 15 y 16 pueden apreciarse, dos obras de Marc, en las cuales se muestran Caballos azules como tema central. Marc, aspiraba a lograr una utilización económica y apropiada de los medios: que una línea de más no debilite la composición, que ninguna de las autónomas áreas cromáticas se extienda arbitrariamente sobre la superficie. Su teoría de los contrastes complementarios otorgaba a cada uno de los colores primarios respectivas características. El azul representaba el principio de los masculino, austero y espiritual, al que oponía el amarillo, representante del principio femenino, delicado, jovial

y sensual. El rojo personificaba la material brutal y pesada. Según sus propias palabras “ si mezclas el rojo y el amarillo para conseguir anaranjado, le das al pasivo y femenino amarillo una fuerza furibunda y sensual, a la que le es imprescindible el azul, el hombre; y por cierto, el azul se coloca inmediatamente al lado del naranja, ambos colores se aman”. De esta manera, Marc, componía sus superficies basado en la teoría psicológica del color.



Figura 17. Pintura de Kandinsky. Otoño en Bavaria.1908. Disponible en:

http://enciclopedia.us.es/images/5/5d/Kandinsky-otonno_en-bavaria-1908.jpg

El conjunto de colores, líneas y formas libres configura un idioma pictórico dramático y confuso que transcribe el antagonismo entre materia y espíritu propio de aquellos años. El jinete azul ostentaba ese conflicto en su estandarte; tanto Marc como Kandinsky, consideraban el azul como el color “típicamente celestial”, es decir, espiritual. Además el tema del jinete aparece a menudo con variantes diferentes en la obra de Kandinsky, y la transformación del príncipe de cuento en un caballero armado representa una nueva estética.

La multiplicidad de temas e ilustraciones mostraba con claridad cual era el concepto que tenían Kandinsky y Marc de El jinete azul: no solo una manifestación de la pintura moderna en Alemania, sino un llamamiento a la renovación espiritual en todos los sectores del arte y la cultura, que debía conducir en cierta medida al reconocimiento de los valores espirituales de la humanidad.

En sus fundamentos teóricos, Kandinsky diferenciaba dos polos artísticos fundamentales: el gran realismo y la gran abstracción. El realismo trataba de reproducir los motivos sin abstraerlos y lo más fielmente posible. Contrariamente mediante la abstracción se lograban obras catalogadas por el pintor como: obras puramente artísticas. En ellas se intentaba desistir de la forma figurativa y dar al acorde interior una forma externa. La composición abstracta disponía de formas y colores para la manifestación emocional. Cada color suscitaba un efecto diferente, este a su vez dependía de colores vecinos y de sus respectivas formas.

Así se destacaban las *Improvisaciones* y las *Composiciones*. Las *Improvisaciones* eran cuadros creados espontáneamente y que tenían como función captar “el acorde interior”, y por último las *Composiciones* son el resultado de largos procesos de incubación que constaban de numerosos dibujos preparatorios, acuarelas, bosquejos al óleo de detalles o de la obra total. Existen solamente 10 cuadros de este tipo.



Figura 18: Pintura de Kandinsky. Composición VII. 1913. Disponible en:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/49/Kandinsky_WWI.jpg

En la figura 18, puede apreciarse una obra de Kandinsky llamada Composición VII y junto a otras 9 Composiciones es una de las pocas obras del pintor que requería para su realización un gran número de bosquejos y dibujos preparatorios a modo de ensayo tratados gran minuciosidad y preparación. Esta es una de las obras que representa tal vez la rama más intelectual tanto del Jinete Azul como del Expresionismo en general.

2. 3. La gran ciudad y la guerra como tema:

El Expresionismo de Max Beckmann; Otto Dix, George Grosz, Conrad Felixmuller, Ludwig Meidener y Lyonel Feininger.

En este grupo podemos reunir a estos 6 pintores que ni se conocían personalmente, ni atravesaron un proceso estético en común. A diferencia del resto de los expresionistas pertenecientes a El puente y a El jinete azul, a ellos no es posible clasificarlos según una ciudad, ni una región en común. Lo que lo une es la ciudad y su arquitectura como tema central de su obra. Meidner formuló: “Nosotros pintamos lo cercano, nuestra ciudad – mundo, las tumultuosas calles, la elegancia de los puentes colgantes, los gasómetros, el colorido de los autobuses o de las locomotoras de los trenes, los ondulantes cables telefónicos...y después la noche, la noche de la gran ciudad”.

Lo que separa a estos artistas de todo lo tratado anteriormente es la experiencia de la Primera Guerra Mundial. Las experiencias de la guerra fueron un punto de partida para estos seis pintores, más jóvenes. Todos ellos dan la espalda al individualismo y ven al hombre como ente social y como víctima de las intrigas políticas.

En esa época, G.F. Hartlaub acuña el término *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) como denominador común de una serie de pintores Grosz, Dix, Groz y Beckmann - que, apartándose tanto de la proyección emotiva del yo de los expresionistas como de la especulación abstracta, se centran en el objeto y en la capacidad de la pintura para desentrañar la realidad de su tiempo. Posteriormente algunos autores señalaron que el terminó “Objetividad” con que se catalogaba a estos pintores no era correcto. Ramón Esparza sostenía: “No hay más que observarlas acuarelas de Beckmann para darse cuenta de lo inadecuado del término objetividad para definir su obra, como tampoco la de Georges Grosz u Otto Dix ... Bechamann a los veinte años decidió abandonar la mimesis académica en busca de nuevas formas de describir el mundo; formas que encajen más con su propia expresión personal. La temática que ocupa a los tres, y que resulta patente en la obra de Beckmann es la realidad social, el estado de las cosas (traducción más adecuada al término alemán “*sachlichkeit*” que el de objetividad). El reflejo de la compleja sociedad de su tiempo, así como lo cotidiano, sin dejar de lado el aspecto crítico”.

Beckmann manifestó desde muy joven su interés por las desigualdades sociales, el sufrimiento o la degradación moral que encontraba reflejada en obras como la de Dostoievsky o en su propia experiencia de la Gran Guerra.

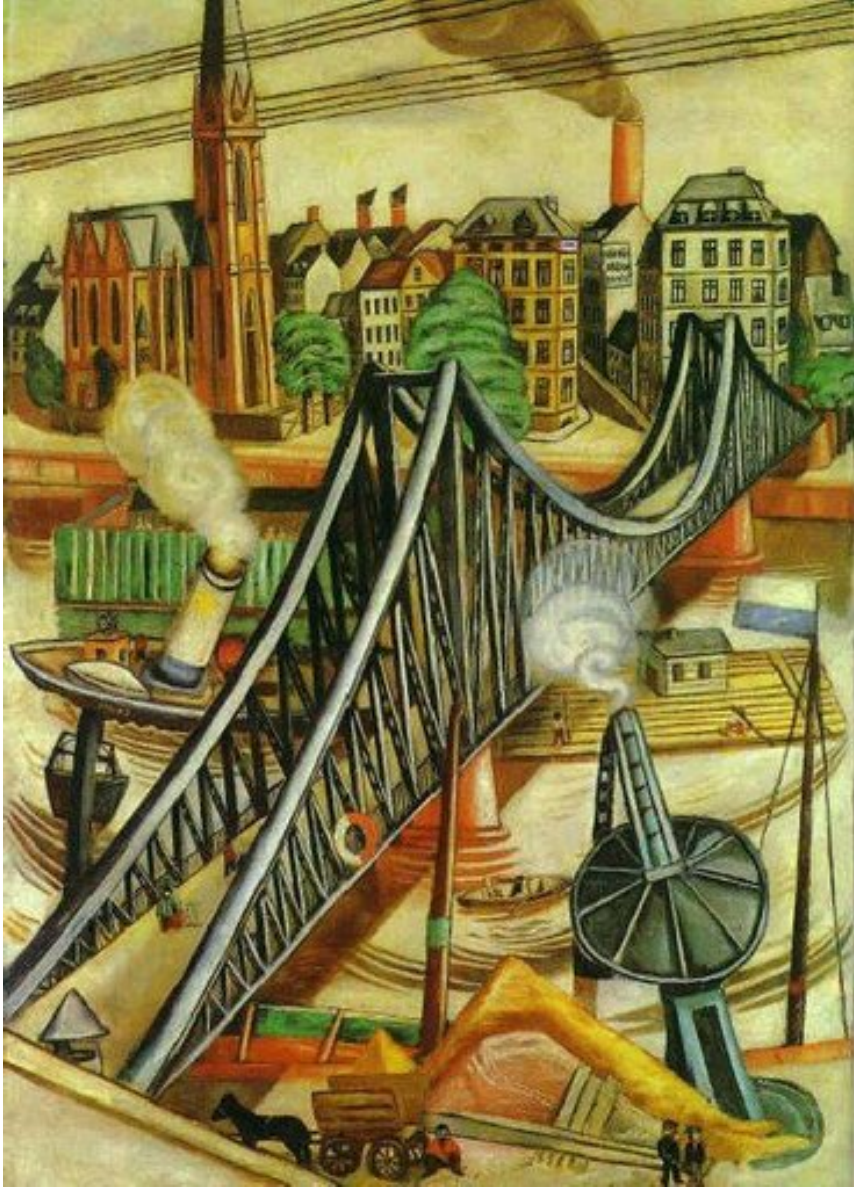


Figura 19: Pintura de Max Bechmann. Embarcadero de hierro, 1922. Disponible en:
http://lh4.ggpht.com/_NRQLwmCEeHQ/RdELhGyGQMI/AAAAAAAAABuc/O7b-

En la figura 19, del año 1922, puede apreciarse como Bechmann recurre al tema de la gran ciudad.

Luego del estallido de la guerra Bechamann, se había enrolado voluntariamente como soldado enfermero en el frente de Bélgica. En el papel de observador y cronista, quería participar de lo que imaginaba idealmente como la heroica lucha del hombre por la supervivencia. “Para mí, la guerra es un milagro, aunque sea un tanto incómodo. Mi arte tiene de comer aquí”, escribía eufórico a su esposa en 1915. Sin embargo, él también habría de experimentar pronto que la anónima muerte en masa en las trincheras nada tenía que ver con sus ingenuas ideas de lucha heroica. El horro de la guerra fue introduciéndose paulatinamente en sus obras. En Julio de 1915 sufrió un colapso físico y psíquico y fue dado de baja.

Después de la guerra hay un cambio en la pintura de Bechmann. Concentraba ahora su mirada en el individuo, en su situación, su impotencia y desamparo. Redujo también el colorido y la aplicación de pintura se tornó más fluida. Café opaco, gris y amarillo dominaban la superficie. Los cuerpos y los rostros aparecían mortecinos. Los cuerpos de sus personajes se tornaron extremadamente largos, de contornos angulares y rígidos.

En la figura 20 se puede apreciar, una de las obras más sobresalientes de Beckmann fechada como 18 de marzo de 1919. Para el artista era importante transmitir la fecha de la obra. Después de estallido de la revolución de noviembre de 1918 imperaban la violencia, el caos, el crimen político, y la población padecía hambre. En La noche de Bechmann, la violencia de la calle penetra en la casa. Tres delincuentes han entrado y torturado a una desamparada familia. El hombre es estrangulado y le rompen su brazo izquierdo, mientras que la mujer ha sido violada. La perspectiva espacial aparece rota y desfigurada.



Figura 20: Pintura de Max Beckmann. La noche .1918. Disponible en:

<http://www.temakel.com/fotogpodoce.jpg>

Otto Dix tampoco se deja ubicar fácilmente dentro del Expresionismo. No tiene ningún tipo de contacto con los integrantes de El Puente o de El jinete azul. Y Pese a que había visto en Dresde los trabajos de los de El puente, estos no lo impresionaron mucho y menos aún dejaron huellas en su pintura. El lenguaje formal expresionista se limita a sus pinturas realizadas hasta 1919. Después de ello pasa por una corta fase dadaísta. Así como en algunas de sus obras, la pincelada y el color revelan una elaboración artística del lenguaje formal expresionista, en otras tendrá mayor importancia el futurismo.

El tema de la guerra y sus consecuencias permanecieron a lo largo de toda la obra de Dix. Lo persiguieron dramáticamente las experiencias de aquellos años, de manera que dolor y guerra atravesaron todo su arte como un motivo principal.

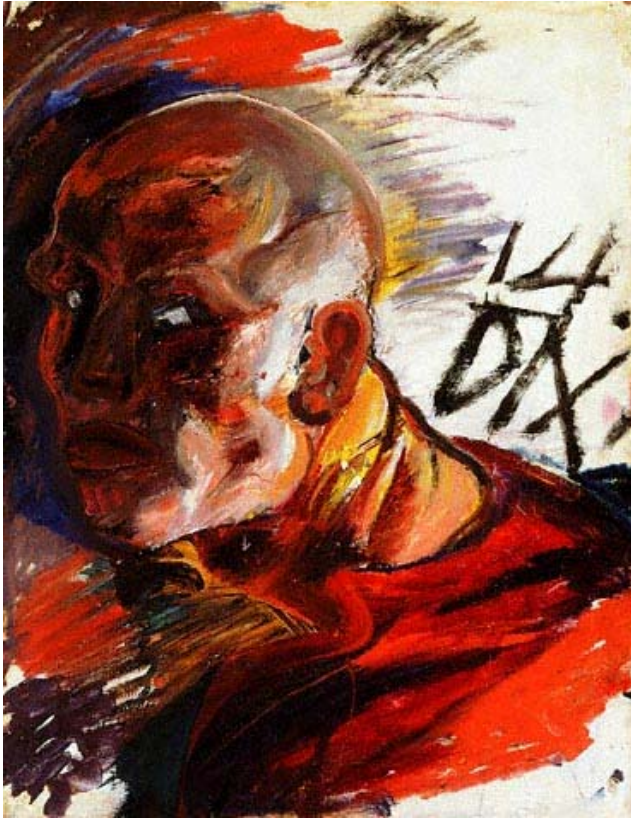


Figura 21: Pintura de Otto Dix. Autorretrato como soldado. 1914. Disponible en:
<http://www.art-ww1.com/tableau/004dix1.jpg>



Figura 22. Pintura de Otto Dix. Sturmtruppe geht unter Gas vor. 1924. Disponible en:
<http://cs.nga.gov.au/IMAGES/LRG/128594.JPG>

En las figuras 21 y 22 se pueden apreciar dos obras de Otto Dix en las cuales el tema bélico queda de manifiesto. En la primera de ellas hayamos un autorretrato, donde el artista se presenta como soldado y en la segunda obra quedan más explícitos los horrores vividos por el pintor en la Guerra. Estos horrores lo sensibilizaron tanto, que jamás pudo alejarse de esta temática.



Figura 23: Pintura de George Grosz. Metrópolis, 1917. Disponible en:

<http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/319bg.jpg>



Figura 24: Pintura de Ludwing Meidner. Cuidad apocalíptica, 1913.

En las figuras 23 y 24 pueden apreciarse obras de Grosz y de Meidner. En ambos el tema de la gran ciudad se hace evidente. En el cuadro de Meidner, pueden verse los efectos de la guerra sobre la ciudad. En toda la obra de Meidner, sobresalen los paisajes urbanos como lo más significativo. Él logra, como ningún otro pintor expresionista, solidificar el motivo arquitectónico en una expresión estática y visionaria. Sus pinturas a menudo tituladas paisajes apocalípticos son en realidad profecías de sucesos cercanos. Meidner proyecta en sus ciudades el horror de la guerra. Muestra siempre la ciudad desde un punto de vista lejano. Esta obra es entonces una descripción del estado de ánimo del artista teniendo a la vista la situación política en vísperas de la Primera Guerra mundial.

2.4. Expresionismo en Viena

En el ambiente artístico vienés, regido a comienzos de siglo por la arquitectura y las actividades configurativas de los talleres vieneses, sobresalía en el campo de la pintura únicamente Gustav Klimt. Oskar Kokoschka y Egon Schiele lo reconocían como su maestro. A su vez, Klimt apreciaba el trabajo de sus jóvenes colegas. De todos modos, Kokoschka y Schiele querían renunciar al uso en su pintura del lenguaje formal utilizado por Klimt: A los elementos ornamentales, a la línea armónica, al colorido con pan de oro. En su lugar buscaron un arte mediante la expresión directa y radical. A pesar de este distanciamiento desde el punto de vista formal, sigue habiendo una continuidad desde el punto de vista temático. El tratamiento casi obsesivo de los temas existenciales del ser humano, de la sexualidad, de la enfermedad y de la muerte, se encuentran tanto en Klimt como en Schiele y Kokoschka.

Los retratos de Kokoschka, fueron en muchos aspectos únicos dentro del Expresionismo. Ningún otro artista se dedicó tanto a este género como él. En sus retratos buscaba, una penetración psicológica; buscaba en la fisonomía, en los gestos y en aplicación de la pintura, otorgar una expresión pictórica a los estados interiores de sus modelos. Elegía para sus retratos, por lo general, la forma del busto o medio cuerpo. Por eso, aparte de la expresión del rostro, la gesticulación de las manos se vuelve un elemento con el que el artista caracterizaba a los modelos. Las manos eran reproducidas por lo general, desproporcionadamente.

Toda la superficie permanece en una tonalidad opaca y sin notorios contrastes. Kokoschka aplicaba el color muy diluido, con el pincel o directamente con la mano. Los contornos de las figuras resultaban imprecisos y se fundían con el fondo del cuadro.



Figura 25: Pintura de Kokoschka. Adolf Loos. 1909. Disponible en:
<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/05/kokoschka4.jpg>



Figura 26: Pintura de Kokoschka. Herwarth Walden, 1910. Disponible en:
http://www.masdearte.com/imagenes/fotos/Fcalvo_kokoschka2.jpg

En las figuras 25 y 26 puede apreciarse el retrato como tema en obra de Kokoschka. Los retratos coparon gran parte de su producción y acapararon buena parte de sus reflexiones artísticas, hasta el punto de convertirse en su principal interés temático. Con esta práctica consiguió crear un lenguaje completamente personal fundamentado en el deseo de lograr captar la esencia de los personajes representados, hasta el punto de querer retratarles el alma, basándose para ello en la profundización en sus aspectos psicológicos.

En 1911 Kokoschka comenzó a pintar una serie de óleos en gran formato de temas bíblicos. Comenzó a interesarse por el color, entendido como única vía válida tanto para definir espacios como para lograr la máxima carga e intensidad expresiva, reflexiones que fueron confirmadas tras el viaje a Italia que realizó en 1913 en el que descubrió el tratamiento y usos que del color hicieron los grandes maestros venecianos.

Cuando su estilo estaba completamente definido realizó su obra más emblemática: *La esposa del viento*, síntesis y manifiesto de sus principales características artísticas, surgida, en 1914, como reflejo de las emociones más intensamente dramáticas experimentadas por el propio artista como consecuencia de la tormentosa relación.

La Primera Guerra Mundial como para el resto de los expresionistas resultó un episodio traumático en la vida de Kokoschka, sobre todo por el hecho de que al poco tiempo de alistarse como voluntario resultó gravemente herido, lo que motivó su establecimiento, en 1917, en Dresde para recuperarse de las heridas sufridas. La desolación, el dolor y, en definitiva, el horror experimentado durante el conflicto le sumió en una grave crisis emocional que tuvo un inmediato reflejo en su obra. Sus creaciones, a partir de entonces, manifestaron una visión más pesimista, angustiosa de los temas encarados, reflejo de la experiencia traumática que le tocó vivir, como es claramente visible en el retrato que

realizó a sus amigos *Los emigrantes*, inquietud que se acentuó aún más por el empleo de una pincelada mucho más nerviosa.



Figura 27. Pintura de Schiele. Autorretrato con planta de lámpara china (1912).

Disponible en: [http://bp2.blogger.com/_hj0EI9WLCKA/R-](http://bp2.blogger.com/_hj0EI9WLCKA/R-L8JrEg0ul/AAAAAAAAAIs/XwYwzxxfsxl/s400/Egon+Schiele+autorretrato.jpg)

[L8JrEg0ul/AAAAAAAAAIs/XwYwzxxfsxl/s400/Egon+Schiele+autorretrato.jpg](http://bp2.blogger.com/_hj0EI9WLCKA/R-L8JrEg0ul/AAAAAAAAAIs/XwYwzxxfsxl/s400/Egon+Schiele+autorretrato.jpg)

Egon Schiele fue junto con Kokoschka, la segunda personalidad sobresaliente del Expresionismo en Viena. Su tratamiento de las figuras desnudas sugiere un espíritu atormentado por la sexualidad. Influenciado primero por Gustav Klimt, con quien se encontró en 1907, luego adquirió un estilo independiente y anticlásico cuyas líneas surgen más de conflictos psicológicos y espirituales que de consideraciones estéticas.

Para 1910, las obras de Schiele gozaron de autonomía. A pesar que pintó numerosos cuadros, fue el dibujo su medio expresivo propio. En él redujo su cosmos pictórico a pocos motivos, en cuyo centro se encuentran los desnudos en múltiples variaciones. A su vez, creó retratos y autorretratos en los que buscaba captar el contenido fisonómico, no

sólo del rostro de sus modelos. Luego surgen impresionantes estudios de retratos de amigos y también algunos paisajes. Schiele sólo pintó paisajes marinos, reflejos de su propio estado. Los autorretratos y las reproducciones de sus modelos parecen estar más cerca de la muerte que de la vida. Los cuerpos aparecen desnutridos y enfermos. El pintor, a menudo escoge un punto de vista extremo, de manera que la deformación en perspectiva incrementa aún más la fuerza expresiva.

Schiele fue perseguido por su arte del sexo explícito y sentenciado a prisión. Murió, depresivo y denigrado, a la edad de 28 años.



Figura 28: Pintura de Schiele. Eros. 1911. Disponible en:

http://images.artnet.com/artwork_images_322_19624_egon-schiele.jpg

3. Expresionismo en cine

3.1. Antecedentes

El cine expresionista se desarrolló mayormente durante la República de Weimar (1918-33).

Al terminar la primera Guerra Mundial se establece en 1919 la *República de Weimar*. Al principio de este sistema político existían dos grupos fuertes de presión: la alta burguesía que estaba unida a la industria, las finanzas y el ejército; y, por otra parte, los demócratas y socialistas que procedían de las clases medias y proletarias. De este grupo surgieron dos líneas ideológicas: la clase obrera, fiel a ideales marxistas; y la clase media conservadora, cercana al nazismo.

Desde 1917 se produjo una intromisión de los poderes del Estado en el proceso productivo de la cinematografía alemana. Berlín y Munich se erigieron en importantes centros de producción. El gobierno se da cuenta del poder del cine como medio propagandístico e ideológico. Se funda la *UFA*, productora europea que puede competir con las estadounidenses. Su etapa de esplendor empieza en 1921.

En Alemania surgen directores de la talla de Lubitsch, Fritz Lang y Murnau, que pronto, deben emigrar de su país huyendo del Nazismo teniendo que trasladarse a EEUU donde continuaron su brillante carrera. Surge uno de los movimientos cinematográficos que más influenciaría al séptimo arte: el Expresionismo.

Este movimiento se inauguró en 1919 cuando el público visionó *El gabinete del doctor Caligari de Wiene*.

La filmografía expresionista posee dos líneas temáticas bien diferenciadas:

- a. El tema de lo fantástico
- b. drama social y psicológico

Ambas vertientes expresionistas son reflejo de las crisis social imperante en aquella época, dado que en ambos casos se manifiesta una inestabilidad y angustia existencial. La crisis moral se transluce y cobra preponderancia la temática de la muerte. Se muestran de este modo personajes que ejercen violencia física y moral

3.2. Principales filmes expresionistas

1919- *El gabinete del Dr. Caligari (Das kabinett des Dr. Caligari)* – Robert Wiene

1920: *Genuine* – Robert Wiene

El golem (Der golem) – Paul Wegener

Del alba a medianoche (Von morgens bis mitternacht) – Karl Heinz Martin

1921: *Las tres luces (Der müde tod)* – Fritz Lang

1922: *Nosferatu* – F. W. Murnau

Dr. Mabuse el jugador (Dr. Mabuse der spieler) – Fritz Lang

1923: *Raskolnikoff* – Robert Wiene

Sombras (Schatten) – Arthur Robinson

La muerte de Sigfrido (Nibelungen I – Siegfrieds tod) – Fritz Lang

1924: *La venganza de Crimilda (Nibelungen II – Kriemhilds rache)* – Fritz Lang

El hombre de las figuras de cera (Das wachfigurenkabinett) – Paul Leni

1925: *La crónica de Grieshuus (Zur chronik von Grieshuus)* – Arthur von Gerlach

1926: *Metrópolis* – Fritz Lang

Fausto (Faust) – F. W. Murnau

3.3. Escenografía

En los films expresionistas la escenografía cobra una enorme trascendencia. Se convierten en una demostración paradigmática de la deformación expresionista.

El diseño de la escenografía del film *El gabinete del Dr. Caligari* realizada por Hermann Warm, Walter Roerig y Walter Reimann cuenta con perspectivas intencionalmente falseadas.



Figura 29: Escenografía de *El Gabinete del Doctor Caligari*. Trailer de Caligari. Fuente: elaboración propia.



Figura 30: Escenografía de *El Gabinete del Doctor Caligari*. Cementerio. Fuente: elaboración propia.

Como lo muestran las figuras 29 y 30, en el diseño de la escenografía de Caligari nos topamos con calles que se pierden oblicuamente, con el trailer de Caligari construido mediante el uso radical de la asimetría. Inclusive la ventana tampoco respeta los cánones tradicionales de la arquitectura. El uso de las perspectivas intencionalmente forzadas, refuerzan la connotación que los expresionistas buscaban darle a las historias y a sus personajes. La arquitectura es un reflejo del mundo interior de los personajes que deja atrás toda normal lógica de construcción para reforzar el sentido psicológico de la escena. De este modo encontramos en los decorados de Caligari que los frentes de las casas son completamente asimétricos, muchos de los interiores son un espacio cerrado, asfixiante. Todo esto intenta introducirnos en la psique del trastornado protagonista, su enfermizo mundo interior. Las calles y perspectivas no poseen profundidad real, son

realizadas con un sentido planimétrico. Se utiliza un telón de fondo para simular la profundidad, por ejemplo: representando la prolongación de las calles mediante líneas onduladas.

Está presente el uso de curvas, líneas sesgadas y elipses. Todas poseen una significación netamente metafísica, porque la línea oblicua tiene sobre el espectador un efecto muy diferente al de la recta y las curvas inesperadas provocan una reacción psíquica de un orden totalmente distinto que las líneas de corte armónico. El sentido del uso de las curvas es provocar la inquietud y el terror. Mediante ésta deformación, el artista dispone de medios que le permiten representar la complejidad psíquica con intensidad.



Figura 31: Escenografía de *El Gabinete del Doctor Caligari*. Pasillo. Fuente: elaboración propia.

Fueron varias las películas en que se desarrolló esa artificialidad del decorado para crear las atmósferas cargadas del estilo expresionista. Del mismo Wiene se pueden citar *Genuine* y *Raskolnicoff*. Sin embargo, el diseño de los decorados de estas películas, no fue tan exacerbado como en *Caligari*.

Otros decorados habituales en los films expresionistas tienen que ver con un retorno al pasado. Uno de los ambientes predilectos por los cineastas expresionistas será la Edad Media. Para los decorados de la segunda versión de *El Golem* de Wegener fue designado el arquitecto expresionista Hans Poelzig. Diseño para ella una reconstrucción de un gueto medieval de Praga como puede apreciarse en la figura 32 y 33.



Figura 32: Escenografía de *Der Golem*. Ambientación de la edad media. Fuente: Elaboración propia.



Figura 33: Escenografía de *Der Golem*. Ambientación de la edad media. Fuente: Elaboración propia.

Fausto de Murnau, uno de los últimos films expresionistas, también retoma la tradicional leyenda en un contexto medieval con aires apocalípticos. Aún en *Los Nibelungos* de Lang, basada en la saga-epopeya nacional germana, si bien sus decorados no son totalmente expresionistas, posee algunos elementos que sí lo son. Como se muestra en la figura 34, para el diseño escenográfico de las escenas que requieren exteriores, se recurre a la construcción de falsos exteriores recreados en interiores.



Figura 34: Escenografía de *Los nibelungos*. Recreación de exteriores. Fuente: Elaboración propia.

3.4. Iluminación

La estética de los claroscuros expresionistas es deudora del teatro de Max Reinhardt, sobre todo en la utilización de la luz y el decorado y los juegos expresivos del luces y sombras, que van ser una de las constantes de todo el estilo expresionista en el cine. Las experiencias de iluminación llevadas a cabo por Reinhardt en sus puestas teatrales,

fueron bien asimiladas por los directores de cine y le dieron a las películas un sello muy particular. Reinhardt utilizaba el contraste acentuado de luces y sombras. De este modo, creaba la brusca iluminación, de un personaje o de un objeto mediante el rayo del proyector para concentrar la atención del espectador. Y dejaba a todos los demás personajes, decorados, y objetos sumidos en vagas tinieblas.

La luz paso a tener, aún una mayor importancia en los últimos años de la guerra, ya que, ante la escasez de recursos, pasó a tener un rol arquitectónico, completando los pobres decorados de tela.

En los films expresionistas, la luz es en algunos casos un elemento decorativo, formando etéreas figuras en el humo o al dibujarse en el polvo los rayos de sol ingresando por una ventana. Sin embargo, más que la luz, las sombras producidas por ella son las esenciales para el cine. Las sombras, son a veces encargadas de narrar. Uno de los casos más notables de esto se encuentra en *Nosferatu*, y su sombra sin cuerpo subiendo las escaleras de la casa de *Nina*, o su mano "exprimiendo" el corazón de ella recostada. Del mismo modo puede apreciarse en *El gabinete del Doctor Caligari*, una escena donde el sonámbulo Cesare comete uno de sus crímenes. El director del film eligió mostrar el asesinato mediante la sombra del hecho proyectada en la pared. Como se muestran en la figura 35, podemos ver la lucha entre la víctima y su asesino mediante de un alto contraste generado por el claroscuro. La iluminación es dura, no hay matices de grises, solo pueden apreciarse las siluetas en pleno conflicto. De este modo, el director puede dotar a la escena de una sensación de desprotección de la víctima, terror y misterio, que no hubiera logrado, si en lugar de las sombra hubiera filmado directamente a los actores.



Figura 35: Frame perteneciente a *El Gabinete del Doctor Caligari*. Sombras. Fuente: Elaboración propia.

Muy comúnmente las sombras simbolizan el ineludible destino, la muerte. El cine expresionista alemán supo sacar provecho de las sombras para dar connotación de lo amenazante, del presagio siniestro, y en gran medida convertirla en imagen del destino.

3.5. Personajes

Hay una influencia de la literatura romántica en el delineamiento de los personajes, donde se caracterizan por su ambigüedad y desdoblamiento. Entre los autores románticos, ocurre con frecuencia que se ignore al comienzo si un personaje que terminará por revelarse simpático no es después de todo un demonio maligno. Es común encontrar en los film expresionistas personajes aparentemente siniestros se revelan como bastante inofensivos. También es notorio el gusto de los cineastas alemanes por los personajes lúgubres como puede observarse en las figuras 36, 37, 38 y 39.



Figura 36: Frame perteneciente a *Nosferatu*. Conde Orlock. Fuente: Elaboración propia.



Figura 37: Frame perteneciente a *Metrópolis*. Malvado científico. Fuente: Elaboración propia.



Figura 38: Frame perteneciente a *Der Golem*. Personaje siniestro. Fuente: Elaboración propia.



Figura 39: Frame perteneciente a *Los nibelungos*. Personaje lúgubre. Fuente: Elaboración propia.

El desdoblamiento demoníaco aparece en numerosas películas alemanas: *Caligari* es al mismo tiempo el eminente médico jefe y el charlatán de feria. *Nosferatu* el vampiro, quiere comprar una casa a un corredor de inmuebles, empapado él mismo de diabolismo.

Es común también, en los film expresionista notar que la actuación resulta poco realista, de hecho es bastante grotesca y exagerada. Cuando se quieren mostrar sentimientos (miedo, ira, deseo, etc) se hace intentando exteriorizar estas emociones de la forma más extrema posible, a veces en forma violenta y abrupta, a veces con movimientos entrecortados y mecánicos, sumándole a esto, en algunos casos, un excesivo maquillaje.

3.6. Vestuario

El vestuario será siempre una especie de factor dramático para el cinematógrafo alemán. También suele acompañar al vestuario un exagerado maquillaje. Es muy común encontrar entre los personajes masculinos, excesivo maquillaje como ojos y labios pintados de negros como por ejemplo en el sonámbulo Cesare o en el personaje del conde Orlock.

La vestimenta del *Dr. Caligari*, una amplia capa flotante que le confiere aspecto de murciélago. La vestimenta de Cesare es un ceñido atuendo negro que parece restringir aún más sus movimientos de sonámbulo.

El científico de Metrópolis encarnó por primera vez, lo que luego se convertiría en el arquetipo de científico loco. Pelos blancos encrespados, mirada desencajada y lo que resulta más extraño de todo, el uso de un sobretodo para trabajar cómodamente en la intimidad de su laboratorio.

4. Regímenes totalitarios en Europa/ Arte degenerado.

Durante 1933, ya con el régimen Nazi en el poder se obtuvo la dimisión de numerosos profesores de la Academia y directores de Museos. Muchos pintores y cineastas expresionistas (entre otros artistas) debieron huir de Europa y se refugiaron en Estados Unidos.

Las obras de las vanguardias habían sido impugnadas por Hitler, tras un saqueo sistemático de los museos catalogando las obras como “arte de tontos, mentirosos o criminales que debían estar en manicomios o prisiones”. Algunas de las obras saqueadas pertenecían a pintores de la talla de Klee, Kokoschka, Picasso, Beckmann, Ernst y Kandinsky. Todas ellas fueron catalogadas por el Führer como “Arte degenerado”. Hitler y Goebbels, su ministro de instrucción pública, comenzaron a definir la orientación que darían a su política estética. El saqueo de las obras fue el acto final de un camino inquisitorial para lograr la supremacía del régimen sobre las artes visuales. Pero un simple acto de negación no bastaba, había que vestir de iconos nacionalistas el arte. En su discurso Hitler afirmaba:

“Ese torrente de cieno y basura que el año 1918 arrojó a nuestras vidas, no fue producto de la guerra perdida, sino que esa calamidad fue la que liberó el ímpetu de ese torrente hacia la superficie. A través de la derrota, un cuerpo ya profundamente enfermo experimentó el impacto total de su descomposición interna. Ahora, tras el colapso de los patrones sociales, económicos, y culturales que continuaron funcionando sólo en apariencia, triunfó la infamia ya subyacente en ellos por un largo periodo, y esto fue efectivamente así en todos los estratos de nuestra vida”.
(Hitler cit por Romero, A.).

Europa se opacaba en un clima dominante autoritario entre 1930 y 1945. Regimenes fascistas y comunistas reinaron en aquellos tiempos. Lideres absolutos comandaban importantes naciones. El genocidio nazi con la virtual conformidad de los ciudadanos llevó adelante la tarea de domesticación de las vanguardias. Sobre las vanguardias Hitler decía:

“...como un hecho, el arte y las actividades artísticas son agrupadas junto al trabajo manual de nuestras modernas tiendas de sastrería e industrias de la moda. Y, para estar seguros, siguiendo la máxima “cada año algo nuevo”, un día impresionismo, luego futurismo, cubismo, quizás incluso dadaísmo, etc. Un resultado nuevo de ello es que, incluso para las más insanas y necias monstruosidades, deben buscarse miles de lemas para rotularlas, e incluso han sido hallados. Si en un sentido no fuese tan triste, sería casi una gran diversión hacer un listado de todos los lemas y clichés con los que los llamados “iniciados en arte” han descrito y explicado sus miserables productos en los años recientes...”

(Hitler cit por Romero, A.).

Tras este tremendo clima que se vivía en Europa muchos artistas se refugiaron en Estados Unidos. Muchos expresionistas comenzaron a desarrollar allí su obra. Como resultado de esto, nace el Cine negro americano, con una innegable influencia del Expresionismo cinematográfico alemán, y por otro lado, en lo que refiere a la rama de la pintura nace el Expresionismo Abstracto.

Al producirse en Estados Unidos el crack del 29, y con la posterior llegada del sonido. Las películas de terror (que en buena medida, interpretan el clima de la época como habían ocurrido en la Alemania de Weimar) tuvieron una gran acogida por el público norteamericano. Directores como James Whale y Tod Browning de la Universal Films, imprimieron a sus films un sello inequívocamente expresionista.

Cuando varios de los grandes cineastas expresionistas (Lang, Siodamack y Preminger) llegaron a América, se sorprendieron del alma norteamericana y abordaron la interpretación de las zonas más oscuras de la personalidad de aquel país. Y fueron de gran influencia para los cineastas americanos. El propio Orson Welles, recupera la temática de *Caligari* en su primera película datada en 1934. Incluso su *Ciudadano Kane* (1941) incluye una amplia panoplia de métodos expresionistas. Posteriormente Hitchcock insistió en temas que mantiene una relación con el expresionismo a lo largo de toda su obra.

5. Expresionismo Abstracto

Kandinsky trató de compensar el sentimiento desbocado que los expresionistas exhibían por bandera, y para ello geometrizó sus formas. Intentó razonar la expresión de los elementos básicos de la pintura (la forma y el color, el punto, la línea y el plano) adjudicándoles valores psicológicos o emocionales.

Este alejamiento de lo figurativo y de la narratividad pictórica es lo que convirtió a Kandinsky en el primer expresionista abstracto, ya desde 1919. Sin embargo, tal tendencia abstraizante no se concretó en unos objetivos comunes para una serie de pintores diferentes hasta los inicios de la década de 1940.

En los Estados Unidos, a principios de los cuarenta del pasado siglo veinte, surge la *Escuela* de Nueva York. Después de que los artistas integrantes de la misma se presentasen con diferentes denominaciones o rechazasen todo denominador común, se adopta en el año 1943 el término Expresionismo Abstracto, como denominación común para la nueva pintura neoyorquina basado en el gesto y en la expresión. Los principales pintores de esta tendencia trataron de aunar forma y emoción y utilizaron, además del clásico pincel, diferentes y novedosos procedimientos de aplicar la pintura afirmando con ello la importancia de la superficie pintada.

Con el nacimiento del Expresionismo abstracto el centro mundial del arte se desplaza de París a Nueva York, y es el primer movimiento artístico en la historia del arte que viene de América a Europa en un viaje inverso al que se había hecho hasta entonces.

El término de Expresionismo Abstracto se debe al crítico de arte del *The New Yorker*, Robert Coates, para referirse a la forma que toma la abstracción en este país, y más concretamente en torno a la ciudad de Nueva York.

Se trata de una pintura no figurativa y que se aparta de referencias del mundo material del que los artistas han quedado desengañados después de la Segunda Guerra Mundial.

La II Guerra Mundial estalla en Europa en 1939. Frente a la realidad de libertad y progreso de un país que sitúa a la entrada de Nueva York, su ciudad más importante, La estatua de La libertad, en Europa el acoso y persecución del nacionalsocialismo al “Arte degenerado” de los años previos a la contienda exilian a las últimas vanguardias históricas.

Van llegando a Nueva York: en 1933 Joseph Albers, en 1939 Salvador Dalí, Yves Tanguy y Roberto Matta, en 1940 Piet Mondrian, Man Ray y Fernand Leger, en 1941 Max Ernest, André Breton, Marc Chagall y Wifredo Lam.

Los que se quedaron en Europa son perseguidos. Ernst Lwdwig Kirchner se suicida en 1938, Robert Delaunay se refugia en Montpelier donde muere en 1941, a Emil Nolde se le prohíbe pintar aunque hace sus “Imágenes no pintadas” con acuarelas y del tamaño de una mano, y Pablo Picasso que se quedó en París trabaja en secreto y en peligro muchas veces, agudizando el ingenio por la falta de materiales.

Con el Expresionismo Abstracto nace de la mano de una generación de artistas que desenganchados del compromiso de la década anterior unen a dos de los legados de la vanguardia europea, el surrealista y el racionalista, el gesto y la expresión en una pintura individualista, moderna y genuinamente americana.

Estos pintores tuvieron como sede de sus actividades artísticas la galería neoyorkina *Art of This Century*. Esta galería fue abierta en 1942 por la coleccionista Peggy Guggenheim para que los artistas exiliados tuvieran un centro donde mostrar su obra.

Esta presencia de artistas europeos de vanguardia ejerció una gran influencia entre los pintores norteamericanos de la década de 1930-1940, muchos de los cuales expondrían con el tiempo en la galería de Peggy Guggenheim (Pollock llegó a ser la estrella de esta galería).

Florece así en los Estados Unidos, a fines de 1940 y principios de 1950, una pintura "subjetiva" de gran libertad expresiva, que si bien al principio contiene elementos figurativos (fase mítica), acabará por prescindir totalmente de ellos (fase gestual).

El término de Expresionismo abstracto como mencionamos anteriormente, se debe al crítico de arte Robert Coates. Pero debido a las distintas concepciones expresivo-plásticas que conforman este movimiento, en el año 1952 el crítico Harold Rosenberg utiliza el término de *Action painting* (pintura de acción) para definir mejor el enfoque común de la mayoría estos artistas, la importancia dada al proceso o acto de pintar por encima del contenido. Su principal intención era el enfrentamiento brutal y descarnado contra esa sociedad que les daba su beneplácito. Los pintores del Expresionismo Abstracto contribuyeron además a renovar el panorama técnico de la pintura norteamericana hasta ese momento, pues para llevar a la práctica sus ideales de espontaneidad y rebeldía hubieron de reinventar los métodos pictóricos: así, desde su desarrollo se consideran como medios estéticos de gran impacto visual y emocional el *Action Painting*, el *Dripping*, el *Color Field Painting* o el *American Type Painting*.

5.1. Action Painting

Esta técnica consiste en arrojar a salpicones la pintura sobre el soporte, ya sea lienzo u otro material, y se la deja chorrear al azar para que de esta manera el cuadro no responda a ningún condicionamiento figurativo o formal que parta de su autor. El resultado es por completo abstracto y espontáneo, sin tener que recurrir a la geometrización de la forma sino tan sólo al azar de la salpicadura. La aplicación de la técnica puede observarse en la figura 41, donde vemos a Pollock en plena acción, y los resultados de la misma, pueden verse en la figura 40.



Figura 40: Jackson Pollock, Blue Poles: Number II, 1952. Disponible en:

http://jacksorridente.files.wordpress.com/2008/08/g001b_pollock_blue-poles.jpg

Era la expresión de la personalidad, de las emociones del creador de una manera muy primaria y básica. En el artículo *The American Action Painters* (ARTnews, diciembre 1952), en el que se utilizaba por primera vez la expresión *Action Painting*, Rosenberg describía tal actitud en los siguientes términos: “En un momento dado, un pintor estadounidense tras otro comenzaron a contemplar el lienzo como un campo de juego en el que actuar, más que un espacio en el que reproducir, rediseñar, analizar o ‘expresar’ un objeto, real o imaginario. Lo que había que plasmar en el lienzo no era una imagen sino un suceso”. Consecuentemente, tales obras se entendieron a menudo en términos

muy formalistas como el mero resultado del encuentro entre un artista y sus materiales. Forzosamente, el *Action Painting* convirtió en redundantes ciertas prácticas artísticas tradicionales: por ejemplo, la idea de un boceto dejó de tener sentido ya que podría sugerir que el artista intentaba transferir una cierta imagen predeterminada a la obra final y definitiva.

El primero en usarlo fue Jackson Pollock, pero la técnica pronto halló su eco en otros expresionistas europeos, o en los informalistas, que le dieron el nombre de *Tachisme*, del francés, tache (mancha).

Otros representantes de este arte son: Arshile Gorky, Hans Hofmann, Robert Motherwell, Franz Kline y Willem de Kooning, que fue el único que esbozó figuras.



Figura 41. Jackson Pollock desarrollando la técnica de Action painting. Disponible en: <http://ladridos.files.wordpress.com/2007/12/pollock.jpg>

6. Posmodernidad

6.1 Orígenes

La *Posmodernidad* sólo es una rebelión más, como la de los románticos, en contra de la Ilustración (liberal o dialéctica) y que eso no hace más que evidenciar la salud de nuestra cultura, capaz de volver a recuperar sus viejos encantos. (Habermas, 1989)

El término “moderno” remite al siglo V y significa “actual”. El sentido de “moderno” como nuevo, actual, renovador, sigue vigente. Si bien la modernidad surgió de una oposición a la época clásica, ha conformado modelos perdurables, por esto ya está incluida en lo clásico.

Con Modernidad, nos referimos a un movimiento cultural que surge en occidente en los siglos XVII y XVIII. Comienza una época de innovaciones tecnológicas masivas. No todas las manifestaciones de modernidad surgieron al mismo tiempo, ni en los mismos lugares, pero se expandieron por *Europa* y *América*. Unos de los rasgos definitorios de la misma, fueron la noción de sujeto y la idea progresista de la historia. La modernidad concibió la cultura conformada por tres esferas: la ciencia validada por la verdad, la moralidad validada por la rectitud moral, y el arte validado por la belleza. La ideología era de progreso. Mediante la razón gobernada por las acciones humanas, la humanidad se dirigía a la perfección.

El discurso de la Modernidad se refiere a leyes universales con términos como: determinismo, progreso, emancipación, universalidad, verdad y continuidad. La modernidad supone que todo lo dado se expresa en una realidad dual: así separa sujeto y objeto, alma y cuerpo, supraestructura e infraestructura, conciencia e inconsciente, interioridad y exterioridad.

Cuando se habla del Expresionismo como movimiento fundamental de la vanguardia, se acepta la premisa de que los expresionistas eran conscientes de su identidad cultural moderna y progresista. Esto se aplicó a Kirchner en Dresde, quien en el manifiesto del grupo El puente en 1906 llamó a todos los jóvenes a encarnar “el futuro” y a liberarse “de los poderes viejos y establecidos”. También se aplicó al Kandinsky que declaró la formación de *La nueva asociación en 1909*, un grupo que creía que la obra del arte abrazaba “el capullo del futuro y le hacía florecer”. En estas afirmaciones se halla explícitamente la creencia utópica en el poder evolutivo del arte y su habilidad para transformar la sociedad.

El proyecto de la Modernidad apostaba al progreso. Se creía que la ciencia avanzaba hacia la verdad y el arte se expandiría como forma de vida. Sin embargo estos ideales chocaron contra la realidad de los hechos, contra las conmociones sociales y culturales de los últimos decenios. Hechos como Hiroshima, el Nazismo, la Invasión de Hungría, las dictaduras militares se presentarían como la rotunda negación al pretendido progreso racional. Y hechos como la irrupción de armas biológicas o la destrucción de la capa de ozono hicieron sospechar de la excelencia de la ciencia.

Para connotados investigadores actuales hay serios indicios de que la Modernidad ha terminado, ha sido una época transitoria como cualquier otra. El término de la modernidad habría ocurrido en 1970, después de finalizado el movimiento estudiantil de París en 1968, que sería la última de las utopías modernas, pero no hay acuerdo tanto con respecto a eso como a los caracteres definitorios de la Posmodernidad.

6.2 Características

El discurso de la Posmodernidad sostiene contrariamente al de la Modernidad, que sólo puede haber consensos locales o parciales. Algunos de sus términos son: deconstrucción, alternativas, perspectivas, indeterminación, descentralización, disolución y diferencia. La nueva actitud podría resumirse en una especie de descreimiento en el

progreso global de la humanidad. La ciencia entra en crisis, produce bienestar pero también destrucción. La herida que ocasiona la Posmodernidad se produce al saber que la historia no dispone para nosotros ni emancipación, ni igualdad, ni sabiduría.

Respecto a la moral, la gestión de la Posmodernidad, tiene como factor fundamental los cambios ocasionados por la Segunda Guerra mundial. Respecto a la ciencia la conmoción se produce con las geometrías no Euclidianas, con la teoría de la relatividad, la mecánica cuántica, la informática y la biogenética.

El artista moderno miraba al futuro y negaba al pasado. El artista posmoderno se fusiona con el pasado y ya no se cree en una continuidad progresiva. El arte se comprende bajo la concepción del bricolaje, como una mezcla y recopilación de estilos. Desaparecen las dicotomías tan representativas de la Modernidad: entre lo culto y lo popular, entre lo distinguido y lo chabacano, etc. La arquitectura responde a los materiales disponibles o a las circunstancias en que se construye. Hay una libre creación. Se toman elementos de estilos anteriores, se construye la deconstrucción. Comienza a verse paredes resquebrajadas, columnas que no sostienen nada, puertas que no conducen a ninguna parte y escaleras sin salida.

En el no-arte, en el no-estilo y en la no- arquitectura, radica justamente el estilo posmodernista. Es estilo del no estilo. Las manifestaciones estéticas son el resultado de renacimientos regionales de *Expresionismo*, *Surrealismo*, *Clasicismo*, estilos regionales, *Futurismo* o cualquier otro movimiento. Se reproducen los elementos estilísticos del pasado al mismo tiempo que se los desemantiza. Esta desemantización de las formas y los símbolos artísticos es una de las características resultantes de la reducción y el empobrecimiento de la experiencia artística. Según Cornejo Guinassi: "El núcleo de la postura posmoderna está en reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse, lo que hay que hacer eso volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad" (*Juego sin fronteras, aproximaciones al rock Contemporáneo*, 1994, p.61).

La Posmodernidad tiene como programa descomponer el pasado en fragmentos, sacarlos de su contexto original y su resignificarlos al colocarlos en otros contextos.

6.3 Expresionismo y posmodernidad

El Expresionismo es considerado por algunos autores como una fuente fundamental, integrante del posmodernismo. Según Ester Diaz: “Desde un punto de vista estético, es probable que lo que hoy se denomina “posmodernismo” se haya gestado en el seno mismo de las vanguardias modernistas... como explotación extrema de algunos de los principios modernistas” (Posmodernidad, 1999). De todos modos el arte posmoderno ya no va tras la búsqueda desenfrenada de lo nuevo, más bien intenta rescatar lo viejo. Se rescata el pasado sin actitud crítica. Existe una pérdida entre obra y entorno. Se mezclan elementos de la escultura o de la pintura tradicional con objetos comunes, fotos con dibujos, artesanía con electrónica.

Según Freddy Quezada: “el único hilo conductor de la Posmodernidad, tal y como hoy la entendemos, eran las escuelas artísticas que fueron conocidas como “vanguardismo” en Europa y América Latina y que tuvieron su punto de partida en el simbolismo baudelariano, anunciando el modernismo estético y separándolo de los otros dos conceptos parecidos pero, al mismo tiempo, tan diferentes: la modernización y la Modernidad” (*Las claves del vanguardismo estético en la cosmovisión posmoderna*, S/D). El Expresionismo habría sido el responsable de aportar a la Posmodernidad el nuevo modo de ejercer sobre la realidad una violencia sólo con el objetivo de reconstruirla y plasmarla de nuevo. Los expresionistas dejaron su legado construyendo su mundo desde la subjetividad. “En efecto, bien mirada las cosas, las cinco grandes escuelas (Simbolismo, Expresionismo, Futurismo, Constructivismo y Surrealismo) que denunciaron, combatieron y pronosticaron la decadencia de la *Modernidad*, la representación y el Formalismo, lo hicieron con un discurso que se parece mucho al discurso posmodernista.

De hecho, el posmodernismo no es más que la crítica del vanguardismo estético a toda la sociedad" (Quezada, F. *Las tres fuentes y tres partes integrantes del posmodernismo*).

7. Evolución del expresionismo

7.1. Neoexpresionismo

Vivimos en una sociedad que ya no tiene las imágenes adecuadas, y si no las encontramos, nos extinguiremos como los dinosaurios.
(Werner Herzog, 1979).

El *Neoexpresionismo* es estilo de post-guerra de gran resonancia en *Alemania*. Sus integrantes: Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Karl Horst Hödicke, Antonius Höckelmann, Jörg Immendorff, Dieter Krieg, Markus Lüpertz y A. R. Penck Elvira Bach, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Rainer Fetting y Helmut Middendorf. Pertenecientes al período de resurgimiento y consolidación de la pintura en *Alemania* (1975-1985). Un movimiento que algunos denunciaron como un proyecto burgués, de regreso al orden, y otros como una tentativa de recuperar las imágenes perdidas. Lo cierto es que las escenas (como se llamó a los principales centros creativos del Neoexpresionismo: Düsseldorf, Berlín, Colonia y Hamburgo) encarnaron aquel feroz modo de ver alemán.

El *hambre de imágenes*, como curiosamente se titularía después un libro fundamental sobre la nueva pintura alemana, llevó a los artistas a rebelarse contra la impersonalidad del Conceptualismo y el Pop, que por entonces se había vuelto el pasaporte diplomático del mundo del arte. Muchos vincularon el renovado interés por la expresividad con cierto espíritu alemán que trazaba un hilo entre las figuras de cuerpos retorcidos de Grünewald y los zombies espectrales de Munch. A lo que se sumó la necesidad germana de recuperar el tiempo perdido tras haber padecido tanto las consecuencias de la retrógrada política cultural nazi.

El Neoexpresionismo alemán agrupó a dos generaciones: *La nueva figuración* y *Los nuevos salvajes*. En la Bienal de Venecia de 1975 participaron 12 artistas neoexpresionistas pertenecientes tanto a *La nueva figuración* como a *Los nuevos salvajes*. La característica de todos ellos, es el eclecticismo que resulta de la asimilación y reciclaje de imágenes provenientes de muy diversas tradiciones pictóricas, como el Impresionismo, el Fauvismo, el Expresionismo y el Surrealismo, con todas sus variantes. Tras una década en la que predominó el arte conceptual de fundamento intelectual y una fuerte tendencia hacia la incorporación de los medios tecnológicos en el terreno de las artes visuales, estos artistas restituyeron la pintura de contenido para ocuparse de las tribulaciones existenciales de su momento, utilizando lenguajes plenamente posmodernos. La pluralidad de estilos es el sello distintivo de estos creadores que eligieron la figuración como una reacción contraria a la abstracción imperante en los años sesenta, especialmente al Informalismo y al Minimalismo.

El desarrollo de esta nueva corriente alemana coincidió cronológicamente con otros movimientos de espíritu similar surgidos en diferentes ámbitos: la Transvanguardia en Italia; la Figuración libre en Francia; la pintura de la Nueva imagen en Estados Unidos.

El trabajo de los Neoexpresionistas alemanes tiene como común denominador un ímpetu subjetivo cuya característica principal es la gestualidad libre y agresiva en el trazo y en la elección de colores estridentes que nos remiten a las obras más estremecedoras de los expresionistas alemanes de *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*. Sin embargo, la irreverencia de los jóvenes se manifiesta a partir de un humor ácido y demoledor que es reflejo de su profundo escepticismo y desencanto ante la época que les tocó vivir.

7.2. La nueva figuración

La primera, sacudida por una guerra devastadora, comenzó a mediados de los sesenta a abandonar una postura neutral frente a la historia y a mirar hacia atrás, alentando una pintura más cercana a la tradición germana. Pero el “retorno” era sólo aparente: en realidad, la nueva pintura surgía de la necesidad de cuestionar el medio como un ejercicio complaciente.

Los artistas que participaron eran: Karl Horst Hödicke, Jörg Immendorf, Georg Baselitz.

7.2.1. Georg Baselitz

Georg Baselitz (Hans George Kern, nacido en 1938 en el pueblo que le da nombre artístico) es uno de los grandes artistas europeos de la segunda mitad del siglo XX, tanto en la pintura como en la escultura. Desde 1969, intentando escapar del impasse de los informalismos y de los nuevos realismos, el pintor Georg Baselitz da la vuelta a los motivos que activan o constituyen el tema de su pintura. A partir de 1968 decide pintar los personajes al revés, cabeza abajo. De este modo, lo que primero percibe el espectador al contemplar la obra es el color y la textura, para en un segundo estadio reparar en la composición y el motivo representado.

Baselitz inaugura una estética de la paradoja: sus cuadros parecen colgar del revés.

Frente al Expresionismo Abstracto, frente a la retórica del mundo de la publicidad del pop, y frente al calvinismo del Minimal, para Baselitz la libertad formal surge a través de la destrucción de la forma, en un intento de reivindicación de la materia. Con ello nos enseña a ver las cosas en su con-formación, haciéndonos desprender no de la forma simbólica, sino de la tradición del punto de vista de mirar de arriba a abajo.

Baselitz escribió en 1984: "La jerarquía según la cual el cielo está arriba y la tierra abajo no deja de ser una convención, un acuerdo al que todos nos hemos habituado, pero en el que no hay que creer necesariamente".

Como podemos ver en las figuras 42, 43 y 44 la obra de Baselitz recobran nuevo sentido al ser colgados al revés. Baselitz se opone a la tradición del punto de vista de arriba hacía abajo, rompiendo con las convenciones que hasta el momento, jamás había roto ni el más vanguardista de los artistas.



Figura 42: Retrato de Georg Baselitz. Disponible en :

http://www.wdr.de/themen/kultur/ausstellungen_2/art_cologne_2006/infobox/data/artcolog_ne40/baselitz72akgplatten



Figura 43: Georg Baselitz. *Ohne Titel* 1980 . Disponible en:
<http://www.voelcker.de/bilder/baselitz.jpg>



Figura 44: Georg Baselitz. *Akt Elke 2 (Nude Elke 2)*. 1976 . Disponible en:
http://www.albrightknox.org/acquisitions/acq_2001/artworks/2001_10.jpg

7.3. Los nuevos salvajes (Die Neue Tilden)

La generación más joven de Alemania denominada *Nuevos Salvajes*: Elvira Bach, Walter Dahn, el Jiri Georg Dokoupil, Rainer Fetting , Anseln Kiefer y Helmut Middendorf, .

Y como en todo mar revuelto, a la primera ola siguió una segunda, estrepitosa y arrasadora: una generación integrada por lo que los slogans periodísticos calificaron como los *Nuevos Salvajes*. Un rejunte de artistas con menos mochila, con el fantasma del nazismo un poco más a la distancia, que tomó los pinceles para revolver en el presente y en lo personal.

Ya no se trataba de una remake del Expresionismo histórico de *Der Brücke* o *Die Blaue Reiter*, plagado de intenciones trascendentales e intentos de renovación del individuo y la sociedad. *Los Nuevos Salvajes* parecían ser a la pintura de los ochenta lo que los *Punks* a la música; si bien les reconocían a las vanguardias el haber abierto las puertas hacia la subjetividad, estaban bien lejos de los sueños utópicos. Eran puro escepticismo y acidez.

Las características de este grupo pueden resumirse:

- Retorno a las imágenes de tipo expresionista.
- Gusto por la fusión o combinación de elementos de tendencias anteriores.
- Yuxtaposición de elementos figurativos y abstractos: generalmente fondos a base de manchas o franjas de color sobre los que se disponen figuraciones contrastantes.
- Figuración (generalmente no imitativa) a base de formas esquemáticas de carácter emocional y expresivo.
- Representación de objetos de modo intuitivo y sin atender a su perspectiva dentro del conjunto de la obra.

- Ejecución de trazos amplios.
- Preferencia por el óleo, aunque es frecuente la combinación con otras técnicas (acrílicos, pinturas industriales, temple, acuarela, fresco).
- Preferencia por la pintura empastada, que puede ser mezclada con otros materiales (paja, arena, yeso, etc.).
- Temática amplia (mitologías individuales o de la cultura nacional, símbolos del poder, figuras heroicas, temas bélicos, dramáticos y satíricos, etc.) con predominio de la figura humana.
- Variedad de planteamientos expresivo-formales: abstractivo (Lüpertz), fauvista (Fetting), matérico (Kiefer), primitivista (Baselitz), sígnico (Penk).

7.3.1.Rainer Fetting:

Rainer Fetting (Wilhelmshaven, 31 de diciembre de 1949) es un pintor y escultor neoexpresionista alemán.

Estudió en Berlín, entre 1972 y 1978. En 1977 fundó la *Galerie am Moritzplatz* de Berlín, junto con Middendorf, Salomé y Bernd Zimmer. Tras un viaje a Nueva York en 1978 empieza a emplear colores más brillantes, con una pincelada más dinámica. Su obra, profundamente emocional, está influida por Kirchner y Van Gogh.

Fetting se inspira en la realidad cotidiana que lo envuelve, aunque sin reproducirla fielmente. Sólo le interesan determinados elementos figurativos (sobre todo el cuerpo humano, destacando los rostros, con abundancia de desnudos), que le sirven como vehículo para transmitir su estado emocional. Estas escenas quedan enfatizadas por el fuerte cromatismo que utiliza, con colores vivos, frecuentemente ácidos.



Figura 45: Pintura de Rainer Fetting, *Indianer*, 1982. Disponible en:

<http://www.artfacts.net/exhibpics/13039.jpg>

Como se muestra en la figuras 45 y 46 del pintor Fetting, el uso de los colores estridentes de Fetting, recuerdan al expresionismo inicial de pintores tales como Ensor o Kirchner. La paleta trasmite el estado emocional del artista. De este modo, nos topamos con pieles viradas al azul intenso o hacia el color verde. No se busca representar en absoluto la realidad objetiva.



Figura 46: Pintura de Rainer Fetting, *2 Mädchen am Meer*. Disponible en:
http://images.artnet.com/artwork_images_115227_402336_rainer-fetting.jpg

7.3.2. Anselm Kiefer:

En los 70 y tempranos 80. Kiefer cambió el mundo tanto como un artista puede. En sus trabajos se fusionan la pintura, la escultura o la fotografía mediante técnicas como el collage y el assemblage. Su pincelada se caracteriza por ser violenta, su paleta de colores es casi monocroma, mezclada con materiales poco ortodoxos y endebles como plomo, alambre, paja, yeso, barro, ceniza, polvo, flores, plantas reales, plomo o alquitrán. Sus pinturas alcanzan tamaños enormes y al ser complementadas con otros materiales, como los mencionados anteriormente recobran otro significado. Todas ellas son una denuncia a

la historia negra alemana cuyo máximo exponente fue el nazismo. En algunas otras obras tiene alusiones a la mitología nórdica, a la cabala, a los simbolismos ocultos y a la espiritualidad. En realidad, no es hasta comienzos de los años noventa que Kiefer, tras una serie de viajes por el mundo, comienza a explorar temáticas más universales, todavía basadas en la religión, los simbolismos ocultos, los mitos y la historia, pero centrándose más en el destino global del arte y de la cultura.

Su maestro fue Joseph Beuys, a quien tuvo de profesor en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf desde el año 1970 hasta 1972.

La obra de Kiefer se inserta claramente dentro del posmodernismo. De hecho su obra se caracteriza por poseer la ironía tan representativa del posmodernismo. Respecto a ella el artista en una entrevista dice:

“...la ironía es indispensable. Son palabras pronunciadas por seres humanos, así que sólo pueden ser irónicamente, pues siempre resultan incompletas. Los que hablan sin ironía son fanáticos y no verdaderos humanos...Yo también busco poner algo de humor en el trabajo. Para que una broma sea buena, tiene que producir un sentimiento de abismo. El humor coloca al espectador en el borde del foso y lo hace temblar”

(Kiefer, 1996)

En muchos de los cuadros de Kiefer aparece la escritura como parte integral de la obra. Según el autor la escritura sirve para irritar al espectador y abre otra capa de la memoria. Con el texto se puede hacer todo, se puede inflar el cuadro con otro sentido. Kiefer rememora: “Hice un cuadro que representaba un hermoso paisaje, casi romántico, y puse encima manchas rojas, como eczemas, después escribí *Krakekunst*: arte degenerado. Eso desviaba el sentido”



Figura 47. Obra de Anselm Kiefer. Un hombre contempla la obra de Kiefer el Guggenheim. Disponible en: http://bp3.blogger.com/_RECjJksv7M/RgmtLvGSHWI/AAAAAAAAABOw/xGk9VvjKSsk

Kiefer cometió un acto salvaje con la enorme colección de sus propias obras, digna de millones. Hizo una pila con ellas cubierta de suciedad y de vegetación seca. Título a la pila: *20 años de soledad*, y objetivo es que nunca sea desarmada.

Dado a que la obra de Kiefer está hecha de brea, papel, grapas, telas, chapa, arena, pan de oro, alambre de cobre, virutas de madera y trozos de cerámica rota, es poco probable que a excepción de unas pocas, estas pinturas vayan a sobrevivir en el tiempo. Kiefer lleva su despreocupación por la permanencia de sus materiales hasta el extremo, puesto que el plomo no se aguantará en su sitio, y la paja en algunas telas, ya se está pudriendo.

8. Interrelaciones del expresionismo

8.1 - Relación con el Gótico.

El gótico y el Expresionismo son manifestaciones de un espíritu común cuya estética y posicionamiento se oponen al racionalismo del clasicismo.

Gótico es el nombre que dió el historiador italiano, Giorgio Vasari en el siglo XVI al arte “oscuro” de la edad media. Para Vasari, este arte era sinónimo de “bárbaro”.

Los italianos creían que el arte, la ciencia y la erudición habían florecido durante el periodo clásico, y que todo esto había sido destruido por los “bárbaros”. Sostenían que las tribus bárbaras fueron las que saquearon Europa: los godos, los vándalos, los sajones, los daneses y los vikingos. Y las culpaban de la caída del imperio. Comenzaron a llamar al arte comprendido entre los períodos de la idolatría y el renacimiento como “Gótico”. Hoy día sabemos que estas ideas de los italianos tenían muy poca base, ya que estas tribus no carecían de sentido de la belleza, ni de un arte propio, ya que contaban con artesanos que trabajaban finamente el metal y eran excelentes tallistas.

Siete siglos separan a los godos del surgimiento del arte Gótico. La reacción frente a esta postura comenzó en el romanticismo, durante el transcurso de las primeras décadas del siglo XIX. Hasta aquel entonces, el concepto de “gótico” poseía connotaciones negativas. Paulatinamente el término fue adquiriendo una denominación positiva.

La época estilística denominada gótica surgió realmente en Francia y se extiende desde mediados del siglo XII hasta comienzos del XVI. Abarca diversos países y regiones en momentos cronológicamente diversos. Una de las características del estilo gótico es su arquitectura. Las construcciones góticas parecen suspendidas entre esbeltas estructuras de piedra. El interior de las catedrales góticas parecen empequeñecer todo lo que es meramente humano. Dejaron entrever a los fieles un mundo diferente. Las formas lineales de la arquitectura gótica tienen como objetivo alcanzar el cielo uniando así lo

terrenal como lo divino, representando la visión de la iglesia medieval. El temor a Dios presente en el arte gótico es la antítesis del optimismo clásico.

El gótico fue un amplio período artístico que ofreció en su amplio desarrollo diferenciaciones profundas: más puro en Francia, más horizontal y cercano a la tradición clásica en Italia, con peculiaridades locales en Flandes, Alemania, Inglaterra, Castilla y Aragón. Se extendió hasta la implantación del renacimiento.

El término *Gótico* refiere también a un estilo de literatura popular surgido en la Inglaterra de finales del siglo XVIII. El renacimiento del Gótico fue la expresión emocional, estética y filosófica de la reacción contra el pensamiento dominante de la ilustración. A pesar de las ideas dominantes de orden y sobriedad que reinaban en la ilustración, la afición por el exceso gótico pronto captaría el interés de los intelectuales británicos. Fue así como creció una escuela de literatura gótica. Una gran sucesión de narrativas góticas vieron la luz entre 1765 y 1820. Establecieron una iconografía que aún nos resulta familiar a través del cine: villanos satánicos, hombres lobo, mujeres fatales, vampiros, hombres lobo, etc.

La novela gótica es sensacionalista, melodramática, exagera los personajes y las situaciones, se mueve en un marco sobrenatural de terror, misterio, y horror. Los escenarios de estas historias suelen ser oscuros bosques de vasta vegetación, los cementerios, los monasterios, las ruinas, los castillos solitarios y todo tipo de lugares oscuros que subrayan los aspectos más grotescos y macabros de los personajes. El gótico impuso sus estructuras que se derrumban, los recintos horribles, los sentimientos prohibidos, y el caos sobrenatural. Esta corriente literaria, trataba de subvertir las normas del racionalismo y del autocontrol apelando a la eterna necesidad humana de elementos inhumanos, abriendo así la puerta a universos alternativos de terror, de confusión psíquica y social.

A modo de resumen, podemos decir que las connotaciones del término *Gótico* inicialmente eran todas negativas. Este término era utilizado para denigrar objetos,

personas, y actitudes consideradas bárbaras, ordinarias, primitivas y grotescas. Poseía un significado ofensivo a la belleza clásica. Posteriormente con el surgimiento de las novelas góticas se elevó el status del término y se abrió un torrente de nuevas narrativas situadas en tiempo y espacio remotos, plagadas de objetos inorgánicos o inanimados que se comportaban de modo humano.

En la novela gótica el escenario arquitectónico era esencial para el desarrollo de la trama. La importancia de la atmósfera es un elemento que se trasladará al cine de tendencia gótica y expresionista, donde los decorados construyen sombras para sugerir espacios y estados de ánimo.

8.2 Relaciones con el Dark

Los inicios del Dark se remontan a Francia en el año 1860 cuando surge un movimiento social encabezados por obreros y estudiantes. Para simbolizar la opresión que según ellos mismos “los tenía muertos en vida” decidieron maquillarse la cara de blanco y usar vestimentas negras. Sin embargo, el movimiento contracultural Dark nació a principios de los 80 y se consolidó a mediados de esa misma década.

El antecesor del movimiento Dark fue el Punk, surgió en 1976. Este movimiento musical y generacional proponía la destrucción de todo lo caduco: el “sistema”. Desproticaba contra la tradición, negaba toda utopía, toda alternativa. Su lema era “No hay futuro”. El Punk encarnó la pura negación, el puro rechazo con una postura nihilista, anárquica y autodestructiva. Negaba toda vanguardia incluyéndose a sí mismo. Rechazaba cualquier orden posible y afirmaba el caos. Los punks rebuscaron y mutilaron los signos, códigos y modas de las diversas subculturas de la posguerra para reciclarlas, y de esta manera revivirlas. El modo que encontraron para manifestarse resultaba ofensivo para una parte de la sociedad. El movimiento se caracterizaba por su sentido de protesta, así que la

música estridente y la vestimenta estrafalaria fue la forma en que algunos jóvenes decidieron gritarle al mundo su descontento y su inconformidad con los acontecimientos de aquel entonces: guerra, hambre y consumismo.

Después de la caída de los Punks y el escándalo masivo de repudio a la sociedad vino una época de calma, en la que se busca un significado de la vida: un "sí hay futuro, pero es negro". Los Darks traían algo de la filosofía punk, pero oscura, sin violencia y proponían la oscuridad como forma de autoconocimiento. Estos jóvenes adoptaron el luto como forma de expresión y el color negro como estandarte. Así hombres y mujeres se maquillaban con labios, ojos delineados y uñas negras. El rostro se maquillaba de blanco. El color blanco en su piel, y el negro en la vestimenta lo utilizaban para significar que eran puros del alma y que la muerte los esperaba a cada momento. Era el modo de gritar al mundo "vean esto: la sociedad nos ha matado". El Dark refleja que la sociedad nos tiene oprimidos y sojuzgados a un sistema nihilista y totalitario el cual no nos deja ser y nos quiere tener alienados, así se podría decir que estamos muertos, a pesar de que estamos vivos. Lo único certero es la muerte, que nos espera en cualquier momento y en cualquier lugar. Por lo tanto hay que sentir los sentimientos al máximo, sea cual sea este, ya que en cualquier momento podemos morir.

Según Francisco Palma en Contracultural: "La sociedad reprime la expresión de sentimientos, a menos que sea con fondos comerciales, así que el Dark refleja esa indiferencia a la vida y a los sentimientos, a la belleza a lo efímero, a lo etéreo, a lo mágico, a lo humano, esa indiferencia que se convierte en armagedon interno de emociones y sentimientos, en un éxtasis emocional propio".

Los puntos en común del movimiento Dark con el Expresionismo resultan evidentes. La estética Dark está fuertemente inspirada en la iconografía del cine expresionista. El movimiento Dark prolifero junto con su música por todo el mundo y se afianzo sobre todo

en Inglaterra y Estados Unidos. Entre los representantes musicales más afamados de este estilo se encuentran Robert Smith con su banda The cure y la cantante femenina Siouxi con su banda Siouxi & the Banshees. Es innegable el parecido físico entre ambos cantantes y los protagonistas de los films expresionista. Pelos revueltos, rostro blanco, ojeras maquilladas de negro, labios y uñas negras.



Figura 48: Similitud entre la estética dark y la estética expresionista. De izquierda a derecha. Siouxi: cantante Dark, Cesare: protagonista del film *El gabinete del Doctor Caligari* y The cure. Fuente: Elaboración Propia.



Figura 49: Similitud entre la estética dark y la estética expresionista. De izquierda a derecha. Jane: protagonista de *El Gabinete del Doctor Caligari*, Siouxi: Cantante dark, Cesare: protagonista del Gabinete del Doctor Caligari y Robert Smith: cantante dark. Fuente: elaboración propia.

El moviendo Dark representa la maximización del postulado expresionista en lo que refiere a la exaltación de los sentimientos y la búsqueda de una realidad interna. La

diferencia fundamental entre ambos movimientos radica en el modo de percibir la historia y la ciencia. Los expresionistas de comienzo de siglo tenían una visión progresista de la historia, veían en su arte una forma de llegar a la excelencia y lograr la perfección de la vida a través del mismo. Sin embargo, el movimiento Dark con su postura absolutamente posmodernista, ya no cree en una evolución posible de la sociedad, trata de abrirnos los ojos ante la “esclavitud” que la sociedad nos somete. Y de hecho declara que fue la sociedad quien nos ha llevado a estar muertos en vida. Ante esto, que mejor que hacer un culto de la muerte, aceptarla como inevitable y disfrutar de la vida dando prioridad absoluta a nuestros sentimientos. Los dark proponen que el miedo sea sacado de lo oculto y lo irrelevantemente convencional y elevado a la realidad oscura del destino humano.

9. Expresionismo actual y posmodernidad

9.1. Nuevos medios, nuevos exponentes

“Esta es una era de hibridación, del infotretenimiento, en la que cada significado individual se pierde subsumido en el espectáculo de la multiplicidad”.

(McCornick, C, 2004, p.10)

Fue toda una revolución cultural en los años setenta cuando Basquiat y Haring, dos grafiteros estadounidenses saltaron del muro callejero la pared de la galería de arte. La vanguardia institucional había reconocido por fin el valor indiscutible de aquellos artistas que desplegaban su talento clandestinamente por los muros de la ciudad. Surgen de este modo varios artistas del underground que poco a poco van incorporando su arte al tradicionalmente aceptado. Y es así como va naciendo la hibridación entre ambos.

Otra revolución había ocurrido tiempo atrás al explotar la imaginería delirante del comic underground por sobre el establecido. Un increíble mundo de héroes y antihéroes con

fuerte presencia pornográfica, se imponía en la moralista sociedad estadounidense, entregando una imaginería fantástica y oscura. Pero aquel estilo debería esperar para recibir la venia de los mercaderes del arte. Quizás eso mismo hizo que en la costa oeste de Estados Unidos la escena más bastarda se consolidara al margen de lo establecido, con una fuerte presencia de ilustradores y caricaturistas, muchos influidos por el manga japonés, el graffiti y la cultura popular de los medios de masas.

Galerías de arte como La Luz de Jesús, editoriales y todo un circuito avalado por el éxito de la revista de culto Juxtapoz (fundada en 1994), han conformado una tendencia artística conocida como el Lowbrow Art, que vendría siendo algo así como un arte sin pretensiones intelectuales. Es justamente en algunos representantes de arte Underground donde podemos encontrar un claro legado expresionista, desde luego que ya no se trata de Expresionismo puro. Como someros representantes de la posmodernidad, los artistas que podemos citar con reminiscencias expresionistas, hibridan su arte con multiplicidad de fuentes provenientes de otras corrientes.

9.1.1 Comic, web y Animación: Roman Dirge

Roman Dirge ha trabajado como ilustrador para numerosas revistas “underground” y en 1992, creó un personaje llamado: Lenore. Se trata de una niña de 10 años que, en vida, enfermó gravemente y sus padres al ver su hermosura, decidieron embalsamarla. Sin embargo, ella sigue viva e incluso es consciente de su calidad de “muerta en vida”. Debido a su condición Lenore atraviesa una infinidad de escalofriantes situaciones. Las aventuras de esta niña muerta aparecieron en diversos fanzines y revistas hasta que Dirge, finalmente decidió convertir sus historias en un comic. Desde entonces, Lenore se ha convertido en una serie de culto se ha puesto a la venta infinidad de merchandising. Entre los fanáticos del comic se encuentra Tim Burton.

Tanto la trama del comic Lenore, el diseño de sus personajes y su ambientación nos recuerda claramente al expresionismo de los cineastas alemanes. El comic es exclusivamente blanco y negro, y Dirge hace un uso de la “luz” idéntico a los claroscuros utilizados por los expresionistas. De hecho al ser Lenore una niña que carece de vida, posee movimientos bruscos y torpes, habla balbuceando. Todo esto, sin duda también nos recuerda a las grotescas actuaciones de los actores expresionistas de comienzo del siglo XX.



Figura 50: Comic Lenore creado por Roman Dirge. Disponible en:

<http://www.bdcouvertes.com/bdlire/kitty53.jpg>



Figura 51: Comic Lenore creado por Roman Dirge.

Las figuras 50 y 51, muestran imágenes pertenecientes al comic Lenore. En ambas se puede apreciar el corte expresionista utilizado por su creador, Roman Dirge, en el diseño de personajes, ambientación, iluminación y en el uso de luces y sombras. Lenore, nos recuerda al sonámbulo de El gabinete del Doctor Caligari, Cesare.

Tras el comic, la fama del Lenore aumento considerablemente cuando Dirge, decidió hacer una serie de episodios animados de no más de cinco minutos cada uno. En esa ocasión Dirge eligió usar color, de todos modos, la animación sigue representando el espíritu expresionista.

La figura 52 y 53 se muestra el uso de la clásica deformación de la perspectiva expresionista, y el juego que Dirge hace del las luces y las sombras. La figura 52 nos muestra ambientación en interiores, mientras que la 53 nos muestra exteriores.



Figura 52: Frames del capítulo “*Taxidermy*” de las animaciones para web de Lenore.

Interiores. Fuente: Elaboración propia. Capítulo disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=D6T1y5tMRWw&feature=related>



Figura 53: Frames del capítulo “*Boaty, the frog*” de las animaciones para web de Lenore.

Interiores. Fuente: Elaboración propia. Capítulo disponible en:

http://www.youtube.com/watch?v=d-_L1W7tadE&feature=related

9.1.2. Animación para TV: Johnen Vasquez

Vasquéz es un caricaturista animador y productor estadounidense reconocido por su trabajo *Invasor Zim*, una serie de televisión de culto, que fue transmitida por *Nickelodeon* en el 2001. La trama gira alrededor de un extraterrestre llamado Zim, originario del Imperio *Irken*, cuyo deseo es controlar todo el universo. Los *Más Altos* lo envían, junto al robot *G.I.R.*, a colonizar un planeta desconocido y lejano para deshacerse de su inutilidad y los destrozos que deja a su paso. Ese planeta es la Tierra y allí *Zim* encuentra a su némesis, *Dib*.

Invasor Zim es una serie llena de sarcasmo, críticas sociales, humor negro, exagerado y de temática oscura. A pesar de todo eso, llegó a ser una caricatura para niños de 9 años en adelante. Nickelodeon canceló la serie por considerarla costosa y algo excéntrica para el público infantil.

Una de las características destacadas de la serie es que para los personajes principales., el autor inventó nombres ridículos como Vampichoco, Shnooky, Squeedly-Spooch. Del mismo modo que Lenore, *Invasor Zim* es una obra posmodernista, eso queda absolutamente claro, simplemente con examinar a los personajes que resultan ser combinaciones de monstruos, como *Zombies Cyborgs*, *Mutantes* y *Cerdos Vampiros*. La ironía y el sarcasmo de la posmodernidad es lleva aquí a su máxima expresión. Los personajes son el resultado de un pastiche y un bricolage absoluto. Vazqués juega con los arquetipos de los personajes planteados por la literatura gótica y el cine expresionista. Por lo que su historia, se da el lujo de mezclar extraterrestres, vampiros, zombies y mutantes todo esto envuelto, en una trama que todo lo justifica, simplemente planteando la acción en un posible mundo lejano. Desde luego que la trama, lejos esta de ser el espejo de un mundo lejano, es más bien la crítica acida a la sociedad contemporánea del autor.

Desde el punto de vista estético, Dirge también guarda muchas similitudes con los clásicos expresionistas. Con el uso falseado de la perspectiva, el juego de claroscuro, el grotesco de los personajes, etc. De hecho los colores estridentes recuerdan a los pintores expresionistas de El puente. Todo esto puede notarse en las figuras 54, 55 y 56



Figura 54: Frames del capítulo uno de Invader Zim. Interiores. Fuente: Elaboración propia. Capítulo disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=BcUYB8OvjM8>



Figura 55: Invader Zim creado por Roman Dirge.



Figura 56: Invader Zim creado por Roman Dirge.

9.2. Cine actual expresionista

9.2.1. Tim Burton

Me resultaba imposible dibujar zorros bonitos todo el tiempo. Lo intenté, juro que lo intenté, pero al final pudieron más mis demonios.

(Tim Burton).

Este director estadounidense ha sabido trasladar hábilmente y con éxito a nuestros tiempos la estética expresionista de principios de siglo. Ya en sus primeros cortometrajes se pueden observar claras similitudes con el movimiento cinematográfico expresionista. *Los temas, el tratamiento de los escenarios, la estética, los personajes, todo hace una clara referencia a este estilo.*

se analizaran las similitudes entre las obras y las más significativas de Burton [Vincent (1982), Edward Scissorhands (1990), Nightmare Before Christmas (1993) y Corpse Bride (2005)] y el cine expresionista alemán.

9.2.1.1 Breve biografía.

Timothy William Burton nació el 25 de Agosto de 1958 en Burbank, California.

Burton se define como un "maníaco depresivo con sentido del humor" y acepta que el mundo no le gustó del todo durante su infancia, por lo que decidió desconectarse de él y reinventarlo a su manera en millares de hojas blancas, con ayuda de lápices y colores. Más tarde, esa habilidad para dibujar le ganó una beca en el *California Institute of the Arts*, misma que lo condujo directamente a los estudios Disney. Allí comenzó como dibujante colaborando varios proyectos como *The Fox and The Hound* (1981) o *The Black Cauldron* (1985). Pero Burton no acababa de encajar y sus bocetos eran rechazados por parecer poco alegres y algo tétricos. Hasta que por fin, Disney le permitió rodar dos cortos que a le permitieron por fin hacer lo que a él realmente le gustaba. Resultado de este experimento surgieron dos cortometrajes: *Vincent* (1982) y *Frankenweenie* (1984).

Gracias a estos cortos consiguió varios premios y obtuvo reconocimiento. Lo que le permitió realizar su primer largometraje *Pee-Wee's Big Adventure* (1985). A esta le seguiría un éxito inesperado, la extraña comedia de fantasmas *Beetlejuice* (1988), película que fue una grata sorpresa para todos, ya que llegó a ser una de las más taquilleras del año. Y gracias a ella la Warner le permitió filmar la adaptación al cine del cómic de *Batman* (1989), película que proporcionó muchos beneficios y además sorprendió por su cuidada estética gótica y la atmósfera oscura que luego caracterizaría al director.

Pero no será hasta 1990 con *Edward Scissorhands* cuando Burton será reconocido realmente como un director de prestigio y calidad. Aunque reacio a las segundas partes, no pudo evitar dirigir la segunda del superhéroe Batman titulada *Batman Returns* (1992). Más tarde, Burton volvió a sus orígenes y se embarcó, es vez como productor, en *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* (1993), un proyecto realizado con la técnica de

animación stop-motion que como resultado dio una gran película de animación mezclada con el género musical ganadora de numerosos premios y que ha llegado a convertirse en una película de culto para sus seguidores.

Los principales temas que Burton aborda en sus obras son la figura del hombre contra el mundo (*Ed Wood*, *Edward Scissorhands*), los mundos fantásticos (*Nightmare Before Christmas*), las dobles personalidades (*Batman*), las diferentes realidades y la imaginación (*Big Fish*, *Charlie and the Chocolate Factory*), el lado oscuro o la lucha entre el bien y el mal (*Sweeney Todd*) y la muerte (*Beetlejuice*, *Corpse Bride*). Estas temáticas recuerdan bastante a las presentes en el cine expresionista alemán, tales como la muerte (*Nosferatu*, Murnau 1922), el desdoblamiento demoníaco (*El Gabinete del Dr. Caligari*, Wiene 1919) y los mundos fantásticos o las diferentes realidades (*Metropolis*, Fritz Lang 1927).

En definitiva, pese a que las temáticas sean diferentes entre sí, tienen un denominador común y este es el escapar del mundo real y crear nuevos mundos mediante personajes originales, extraños y complejos que deben luchar contra la norma establecida. Como querían hacer los cineastas expresionistas, ya que en la época en la que surgió este movimiento la sociedad estaba con una sensación de incertidumbre y miedo que los cineastas quisieron representar mediante temas fantásticos pero a la vez oscuros e inquietantes.

9.2.1.2 Vincent: Primer corto de Burton

Hecho en 1982 se trata del primero que hizo Tim Burton. Trata de un niño llamado Vincent, que en sus fantasías sueña con ser su idolatrado Vincent Price, conocido por ser uno de los intérpretes de terror más respetados y admirados en la historia del cine. El niño está basado en el propio director que desde pequeño admiraba a este actor. La voz

narradora es la del auténtico Vincent Price. Junto a su compañero de animación de la Disney Rick Heinrichs, el animador de muñecos y el cámara, Burton se encerró a trabajar durante dos meses y apareció con una película de cinco minutos. Rodada en un crudo blanco y negro.



Figura 57: Frame de *Vincent*, primer corto de Tim Burton. Fuente: elaboración propia.

El primero corto de Burton, evidencia su estética expresionista. La escenografía recuerda a la de *El Gabinete del Dr. Caligari*. Las falsas perspectivas, angulaciones irregulares enmarcan el mundo interior de un personaje psicológicamente trastornado. Burton juega con la iluminación, utilizando claroscuros, sombras exageradamente alargadas, los decorados “vivos” que parecen interactuar con los personajes. Los decorados de este primer proyecto de Burton parecen interactuar con los personajes casi con vida y entidad propia y casi fundirse con ellos para, con ello, transmitir sensaciones al espectador e integrarlo más aun en la historia. Así pues, la arquitectura expresionista es como algo vivo que envuelve a los personajes y que transmite con ello emociones por sí mismas.



Figura 58: Frame de *Vincent*, primer corto de Tim Burton. Escalera de peldaños irregulares. Fuente: elaboración propia.



Figura 59: Frame de Vincent, primer corto de Tim Burton. Expresividad de la arquitectura. Uso de conos de luz, irregularidad en la angulaciones. Fuente: elaboración propia.

En Vincent, Tim Burton también utiliza varios de los temas empleados usualmente en las películas expresionistas: la muerte, los mundos fantásticos/realidades paralelas y las dobles personalidades. Temas que se aúnan para formar la historia de un niño pequeño llamado Vincent Malloy que, cansado de su vida monótona y normal, quiere ser Vincent Price.

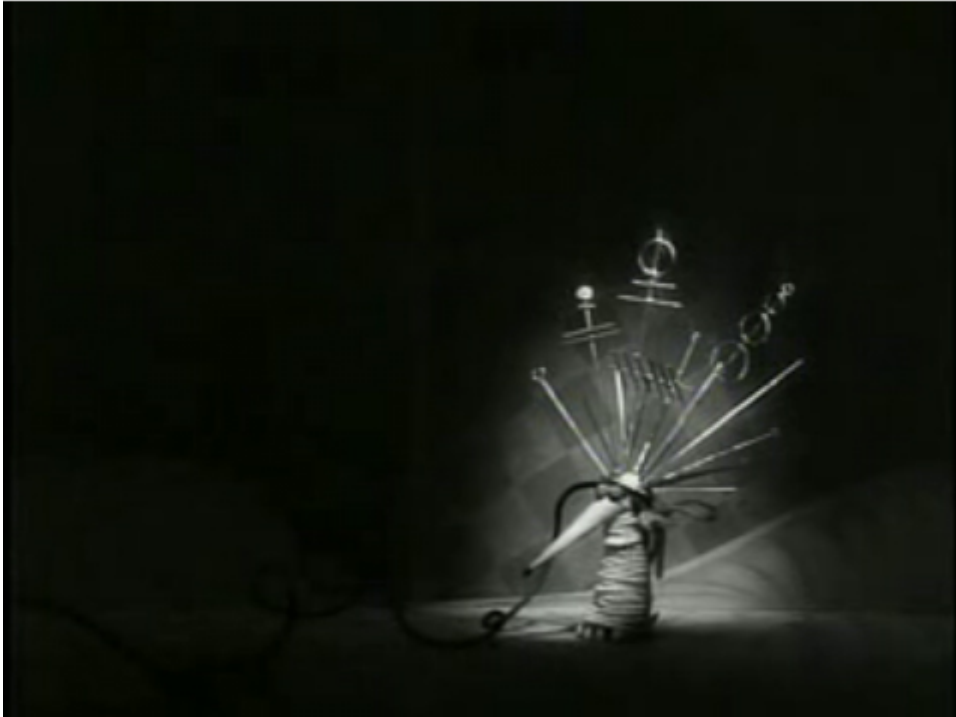


Figura 60: Frame de Vincent, primer corto de Tim Burton. Fuente: elaboración propia.

El uso de la iluminación es notorio. Nos remonta a *Nosferatu*, la sombra del vampiro, ya que la sombra ocupa un especial protagonismo al ser esta la que acecha a sus víctimas. En *Vincent*, Burton también utiliza sombras desproporcionadas y amenazadoras para resaltar el lado oscuro y siniestro del joven Vincent.



Figura 61: Frame de Vincent, primer corto de Tim Burton. Fuente: elaboración propia.

9.2.1.3 Rasgos estilísticos

En los films de Burton podemos encontrarnos ciertos rasgos estilísticos que hasta podrían entenderse como un homenaje a los expresionistas.

La caracterización de los actores es destacable en cuanto al maquillaje y vestuario. Ojos excesivamente remarcados, maquillaje blanco para que los actores parecieran pálidos. Hay similitudes físicas evidentes entre los actores de *El Gabinete del Dr. Caligari* y algunos personajes de Burton: los ojos hundidos y remarcados, el pelo negro y despeinado, la tez demacrada y también en cuanto a fisonomía son muy parecidos (caras alargadas y cuerpos esbeltos). Pero no es solo en lo anterior en lo que estos personajes se parecen, sino que los gestos y la actuación.

Edward Scissorhands

Estrenada en 1990. En este film la estética no es puramente expresionista, sino que podríamos decir que tiene dos, una del mundo de Edward (el castillo) y otra del mundo

exterior. En este caso el castillo es el más representativo estéticamente para el tema que estamos tratando. Ya que en este largometraje utiliza en ciertos momentos una estética gótico-expresionista para recrear los decorados de la vida del protagonista. Esta estética tan significativa de Burton aúna una atmósfera gótica mediante el uso de grandes espacios que juegan con la luz y el expresionismo viene dado por una arquitectura asimétrica que interactúa con los personajes y los complementa.

9.2.2. Alex Proyas

Alex Proyas (23 de septiembre de 1963) es un director de cine, escritor y productor australiano. Nacido en Grecia de padres egipcios, a la edad de tres años se trasladó con su familia a Sydney. Es director de numerosos videos musicales y comerciales, frecuentemente en asociación con Patrick Tatopoulos.

Su primer trabajo como director fue un proyecto de adaptación al cine del comic *The Crow* con el actor Brandon Lee. Trágicamente, Lee murió en un accidente durante el rodaje, sólo ocho días antes de terminar el mismo, en marzo de 1993. Después de la muerte de Lee, Alex se propuso finalizar la película como homenaje al actor fallecido, para lo que uso dobles y efectos especiales que le permitieran acabar la película. El cuervo fue finalmente estrenada en mayo de 1994 con gran éxito de crítica.

En 1998, escribió y dirigió la película de ciencia ficción y suspense, *Dark City*, con malos resultados a pesar de haber obtenido gran cantidad de premios, pero con el tiempo fue ganando adeptos.

El director *Alex Proyas* fue uno de los incipientes pioneros que en los ochentas contribuyó a la creación del odiado/aclamado "estilo MTV", cuya experimentación con nuevas técnicas, corrientes artísticas y modos de filmación terminaron influyendo casi todas las artes visuales a lo largo de dos décadas.

9.2.2.1 The crow

Sinopsis: La película comienza en la llamada *Noche del Diablo*, cuando Eric Draven, un guitarrista de Rock, asiste impotente a la violación y muerte de su novia a manos de una banda de criminales dirigidos por el siniestro Top Dollar. Acto seguido, lo asesinan también a él brutalmente. Una ancestral leyenda dice que cuando alguien es asesinado en circunstancias especialmente crueles, un cuervo devuelve su alma a la vida temporalmente para que pueda tomarse la venganza. La leyenda se hace realidad y un año después, Eric resucita y dotado de poderes sobrenaturales e invulnerable a las balas, buscará a sus asesinos para ejecutar una justicia sin piedad. Para ello contará con la protección de un misterioso cuervo, un guía espiritual que enlaza el mundo de los vivos y el de los muertos. Terminada su misión, el rockero regresa para siempre a la tumba.

En el film de Proyas se presenta uno de los arquetipos de la literatura gótica. No debe olvidarse que el cine expresionista, tomó de esta literatura todas sus temáticas y sus arquetipos. Por lo tanto al afirmar que el film *The crow* presenta características góticas y también expresionistas.

Se presenta otra vez el nuevo héroe/antihéroe gótico convertido en un ángel de la muerte, movido por la venganza, que valiéndose del maquillaje acentúa sus facciones demoníacas. Su móvil es el dolor por la muerte de un ser querido que lo lleva a querer corregir lo incorregible.

El clima de todo el film es opresivo, en ningún momento deja de llover, dándole principal importancia a lo oscuro, lo nocturno y lo oculto. Proyas aportó una estética tenebrosa y expresionista, reduciendo las tonalidades de la película a blancos, rojos y negros. Para encarnar al fantasma vengador.

En la figura siguiente puede apreciarse el uso que Proyas, hace del clásico claroscuro expresionista. Desde luego que *The crow*, no fue rodada en Blanco y negro, por lo que se agregan algunos colores al clásico claroscuro. De todos modos, nunca se pierden los

altos contrastes. Todas las escenas donde aparece el personaje de Eric Draven poseen un ratio de contraste más elevado que el resto del film. De modo Proyas delimita en mundo donde se mueve Eric, y lo diferencia claramente, mediante la iluminación del resto de las escenas, donde el contraste no es tan extremo.

Comenzando de izquierda a derecha puede apreciarse un frame de *Caligari*, donde la iluminación se crea a través de los haces de luz que entran por la ventana. Del lado derecho podemos apreciar un frame de *The crow* donde Proyas usa exactamente el mismo concepto que el utilizado en el Gabinete del Doctor Caligari para iluminar el cuarto donde se encuentra Eric Draven. La luz entra también por la ventana y deja entrever solamente las siluetas de los elementos que conforman la escena.



Figura 62: Comparativa entre *Caligari* y *The crow*. Uso del clarosuro. Fuente: elaboración propia.

Siguiendo con el uso de la iluminación, en la figura siguiente puede apreciarse el uso de las sombras. Sobre el lado izquierdo puede se puede ver un frame perteneciente a *Caligari*. Mediante esta Metonimia, el director elige mostrar únicamente la sombra del personaje. La acción representada en la pared mediante sombras aporta un mayor misterio a la escena. Sobre el lado derecho puede apreciarse un frame de *The crow*, donde Proyas utiliza este concepto de iluminación expresionista.



Figura 63: Comparativa entre *Caligari* y *The crow*. Sombras. Fuente: elaboración propia.

Finalmente cabe destacar, otro punto en común entre *Caligari* y *The crow*. El diseño del personaje de Eric Draven nos remite sin duda al sonámbulo Cesare. Ropas negras ajustadas, cara maquillada de blanco. Ojos y boca negra. Sin duda la similitud física entre ambos personajes resulta innegable.



Figura 64: Comparativa entre *Calligari* y *The crow*. Diseño de personaje. Fuente: elaboración propia.

9.2.2.2. Dark city

Sinopsis: En un tiempo indeterminado John Murdoch se despierta en un hotel desconocido sin recordar nada de su pasado y descubre que es buscado por el

asesinato de seis mujeres. Una mujer llamada Emma asegura que es su esposa y un excéntrico doctor afirma saber que es lo que le está sucediendo

Dark City, puede considerarse como un mórbido ejercicio de posmodernidad, con una lograda connotación existencial y metafísica visual. Reúne un elenco de alegorías históricas, filosóficas y antropológicas que despiertan iconos del miedo de varias generaciones. Proyecta a modo de collage consideraciones nietzscheanas, tales como la ausencia de Dios y el desarraigo paternal en general, además de la a constitución del “superhombre”. Y otras concepciones Freudianas (tales como el onirismo diurno, la emersión de lo reprimido) y Darwinianas tales como la selección de la especie, la evolución o la propia involución.

La trama de *Dark City* se convierte en un hipertexto en puridad. Con rasgos estilísticos de las corrientes fílmicas más importantes del siglo XX. Entre ellas el Expresionismo, el Surrealismo y el Cine negro. Proyas y su equipo de escritores (Lem Dobbs y David Goyer) crearon una historia que comienza como muchos misterios detectivescos de la década de los treinta, pero que eventualmente se transforma en un complejo cuestionamiento del origen de la conciencia.

Dark City recurre a rasgos expresionistas tales como el claro oscuro para darle vida al corazón de su imaginería. Todas esas sombras representan el horror inminente, de lo que acecha. Y las pequeñas luces son una metáfora de la titilante e incierta flama de la de la esperanza. La iluminación especialmente diseñada con una penumbra verdosa se cargada de presagios sobre un témpera chirriante en el fondo gris imperante. Sin embargo se muestran escenas con antítesis coloristas y temporales para representar fragmento de la memoria perdida del protagonista.



Figura 65: Frames perteneciente al Gabinete del Doctor Caligari y a Dark City. Uso de la iluminación y los claroscuros. Fuente: elaboración propia.

En la figura 65 puede observarse, como Alex Proyas hace uso de una iluminación típicamente expresionista. En la comparativa se muestran frames pertenecientes a *El Gabinete del Doctor Caligari* y *Dark City* respectivamente. En ambos casos puede apreciarse el mismo concepto del uso de los claro oscuros. Haces de luz que se cuelan por la ventana dejando la habitación en tinieblas, poniendo el acento en pequeños focos de luz y marcando los altísimos contrastes entre luces y sombras. En la figura siguiente puede apreciarse otra comparativa entre *Dark City* y *Nosferatu*. Proyas hace un uso expresivo de la sombras dotando a los personajes de un aura siniestra mediante el recurso de no separarlo de su sombra. De este modo el expresionismo en el cine lograba exaltar el carácter misterioso, oscuro e incluso marginal de sus personajes. No es casual, que Proyas dote de esta sombra, justamente a un personaje que se encuentra completamente enajenado y fuera de sí. La sombra ayuda a realzar el carácter oscuro del personaje en cuestión.



Figura 66: Comparativa entre *Dark city* y *Nosferatu*. Uso de la sombra para realzar la enajenación de los personajes. Fuente: elaboración propia.

Varias son las similitudes que pueden encontrarse en *Dark City* con films expresionistas. Tanto desde el punto de vista del diseño de los personajes como también en la arquitectura en ciertos aspectos. *Dark City* no hace usos de planos asimétricos como lo hace Murnau en *Caligari*. Sin embargo, *Dark City* resulta heredera de la inmensa foresta de edificios que constituye la metódica Metrópolis de Fritz Lang y de algunos otros elementos. Por ejemplo: puede observarse en el mundo de los “ocultos” un rostro de mujer que forma parte de la escenografía, sin duda, aquel rostro remite a la mujer del experimento que se lleva a cabo en *Metrópolis*.

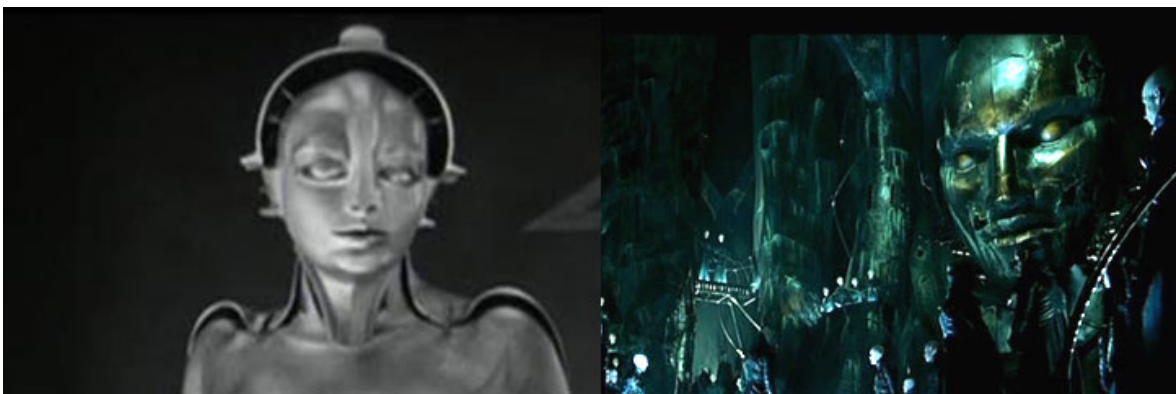


Figura 67: Comparativa entre *Metrópolis* y *Dark city*. Similitudes del rostro femenino. Fuente: elaboración propia.



Figura 68: Comparativa entre *Nosferatu* y *Dark city*. Similitud física de los personajes.

Fuente: elaboración propia.

En la figura 68 se puede observar la comparativa entre el diseño de personajes de *Dark City* conocidos como los “ocultos” y el clásico vampiro de Murnau, el conde Orlock. Cabezas rasuradas, rasgos faciales destacados mediante el uso de pintura negra, palidez extrema, sobretodos negros largos hasta el piso. Incluso el modo de moverse de los personajes de ambos films resulta similar. El peculiar modo en que Orlock ponía sus manos es recreado por los “ocultos” pese a que ellos utilizan guantes.

El uso de las elipses como elemento, tan presente en los films expresionistas, también es recreado por Proyas. En la siguiente figura puede apreciarse una comparativa entre *Calligari* y *Dark city*. Comenzando de izquierda a derecha, el primer frame nos muestra una escena de *Calligari* donde se ve al sománbulo Cesare, entrar por una ventana que se encuentra decorada con Elipses. El segundo frame pertenece a *Dark City*, y se puede apreciar como un personaje completamente enajenado ha decorado sus paredes con elipses de diversas formas y tamaños y hombre esbeltos vestidos de color negro. Las elipses para los expresionistas cinematográficos del año veinte, eran un modo de representar el mundo interior de los personajes. Justamente lo que esta haciendo el

personaje de *Dark city* en esta escena es plasmar en las paredes toda su locura y obsesión. El tercer y último frame pertenece a la apertura donde se muestra el nombre del film: *Dark City*. Proyas ha elegido para presentar su film, un elemento típicamente expresionista.



Figura 69: Comparativa entre Caligari y Dark City. Uso de elipses. Fuente: elaboración propia.

Para culminar nuestro análisis de los elementos expresionistas presentes en *Dark City*, no dejaremos de lado la particular escena del desenlace donde se muestra como es sometido el personaje principal a un experimento por parte de los ocultos. Es inevitable recordar aquí el experimento de *Metrópolis*.



Figura 70: Comparativa entre *Metrópolis* y *Dark City*. Experimentos. Fuente: elaboración propia.

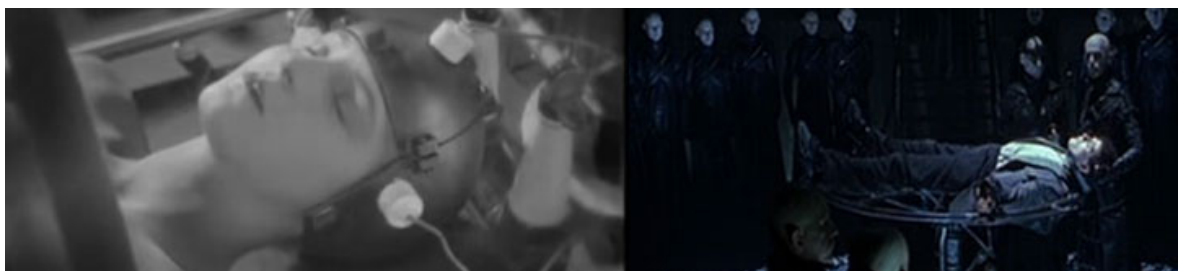


Figura 71: comparativa entre *Metrópolis* y *Dark City*. Experimentos. Fuente: elaboración propia.

9.2.3. La Antena: Esteban Sapir.

Como fotógrafo siempre me ha interesado comunicar con imágenes. Y qué mejor excusa que la de un film mudo que hable justamente de la comunicación. Ya que, en mi opinión, los films mudos tendían a explotar el auténtico potencial de la imagen en movimiento. Es por eso que comencé a interesarme en el cine que respondía a una corriente artística concreta, como los films expresionistas de Murnau, Fritz Lang o los soviéticos Vartov o Einsestein. Ellos desarrollaban un auténtico “texto formal” en sus films con un rigor desde la puesta, luz, montaje, y punto de vista. De allí, sumado a mi interés por los comics y lo gráfico, surgió *La Antena*. Como una reinterpretación de aquel cine en donde el valor visual, y poético de la imagen eran imprescindibles. De esta manera surge la idea de este film, hecho con “pedazos de cartón”, y una mezcla de elementos antiguos reciclados en máquinas y objetos modernos. Un lenguaje un poco torpe e inocente (como algunos de los films mudos al que remite), un texto formal que intenta construir en tiempo real, su propio y personal mundo.

(Esteban Sapir, autor y director)

La antena es una fábula sin fecha que alude tanto a los años 30 como a un posible futuro cercano. Es un ciudad regida en el totalitarismo, donde El Señor TV, un personaje siniestro y poderoso, impone a los habitantes las imágenes que consumen sin cuestionamientos. Filmada en riguroso blanco y negro, la película es una crítica a la excesiva influencia de los medios de comunicación, en especial la televisión, y al consumismo desaforado fruto de la propaganda mediática. Sapir muestra a la televisión como un hipnótico instrumento de dominación, capaz de inducir al consumo compulsivo de los productos del monopolio Señor TV.

La película está producida por LadobleA productores. Es en blanco y negro y tiene un exhaustivo proceso de post-producción digital incluyendo impactantes efectos y textura,

también realizado por ladobleA. El rodaje se realizó en 2004 y requirió un año y medio de postproducción antes llegar al producto final.

La historia nos muestra una ciudad entera que ha quedado sin voz y vive bajo un largo y crudo invierno. Un hombre malvado e inescrupuloso, el Hombre TV, dueño absoluto de las imágenes que ilustran y animan a esta ciudad, y de una extensa cadena de productos bajo su sello personal, lleva adelante un siniestro plan secreto para someter eternamente a cada una de las almas que habitan este lugar. Para construir este monopolio ha financiado la creación de una peligrosa máquina que transmite hipnóticas imágenes por la pantalla de TV para inducir al consumo compulsivo de los productos con su sello. Esta extraña máquina funciona con el cantar de una voz., y es por este fin que ordena secuestrar a una hermosa y cautivante mujer, la única persona que misteriosamente ha conservado el don el habla. Un empleado del canal, El Inventor, es testigo de este secuestro y descubre que dicho plan siniestro puede ser contrarrestado si el hijo de la mujer secuestrada hubiera heredado el don del habla. Es entonces que decide huir junto a su familia y el niño, hijo de La Voz, hacia una vieja antena trasmisora en las montañas para tratar de detener una inminente tragedia.

La Antena es rinde homenaje al expresionismo alemán, al cine de Fritz lang y Murnau. El diseño de la metrópolis remite a Fritz lang y usa muchos de los recursos estilísticos de la vieja escuela germana. Rinde tributo también a Melies, a Orson Welles, y al cine negro. Se hace innegable también la influencia del comic.

Sapir no teme combinar códigos, ya aceptados con otros nuevos. Dota a los viejos recursos de nuevas significaciones. El empleo de los carteles es ingeniosamente refigurado, obtiene una constelación de significantes. Los carteles dejan de pertenecer al mundo de los elementos extradiegéticos y pasan a cobrar vida dentro de la escena, como si fueran incluso un personaje más. Sapir Los dota de movimiento en algunas escenas, y los integra a la acción de los personajes.

Podemos analizar una de las escenas iniciales, donde la niña protagonista se encuentra cabeza abajo. Entra en escena su padre para sacarla de lugar donde está. Sobre la izquierda del cuadro pude apreciarse un cartel donde puede leerse: “Hija”. Cuando el padre se acerca a rescatar a la niña y la empuja hacia arriba, tirando de sus piernas, sorpresivamente el cartel también sube. La acción de los personajes esta integrada claramente con el cartel, ya que este se convierte en parte de la escena. Esto puede observarse en la figura siguiente, donde se muestran dos frames de la secuencia en la cual el padre intenta sacar a su hija de la montaña de nieve donde se encuentra parcialmente sepultada cabeza hacia abajo.



Figura 72: Secuencia perteneciente a La antena. Los subtítulos se integran a la escena rompiendo su tradicional diégesis. Fuente: elaboración propia.

El uso curioso de los carteles, también sorprende en una escena donde el padre y la niña se encuentran abrazados en un plano corto. Luego por corte se pasa a un plano más abierto de ellos dos. En el primer plano puede apreciarse sobre la derecha un cartel que no llega a leerse claramente. Cuando el plano cambia pasa a ser completamente legible. “Te quiero, pá”. Una vez más podemos comprobar la integración de los carteles a la escena. Uso completamente novedoso.



Figura 73: Secuencia perteneciente a *La Antena*. Los subtítulos sufren cambios de plano al igual que los personajes. Se integran a la escena. Fuente: elaboración propia.

Otro uso sorpresivo que hace Sapir, es del fundido en Iris, tan clásico de los filmes expresionistas. El director lo resignifica, utilizándolo para destacar la importancia de un elemento de la acción. En la escena donde puede apreciarse la tristeza de la niña, mediante una falsa lágrima pegada en su rostro (un recurso claramente expresionista, donde se recurre a un falso elemento para darle un valor más significativo a la acción) hay un fundido en iris que funciona a modo de zoom sobre la lágrima. El fundido no es utilizado como una transición, como tradicionalmente se utilizaba, sino que es resignificado, y tiene como objetivo centrar la atención del espectador sobre un elemento en particular.



Figura 74: Secuencia perteneciente a *La Antena*. Uso del fundido en Iris a modo de zoom. Fuente: elaboración propia.

Resulta, de igual modo, novedoso el uso de las transiciones. Al igual que los carteles, las transiciones dejan de ser extra diégeticas para convertirse en un elemento más de la escena. De este modo, nos encontramos con una secuencia donde la niña corre una silla. El movimiento de la silla es quién dicta, quien literalmente empuja el barrido de la transición. Claramente al empujar la niña la silla provoca un barrido en la imagen de derecha a izquierda.

En la siguiente figura podemos apreciar la secuencia, donde la niña corre la silla y empuja también la transición de la imagen mediante un barrido.

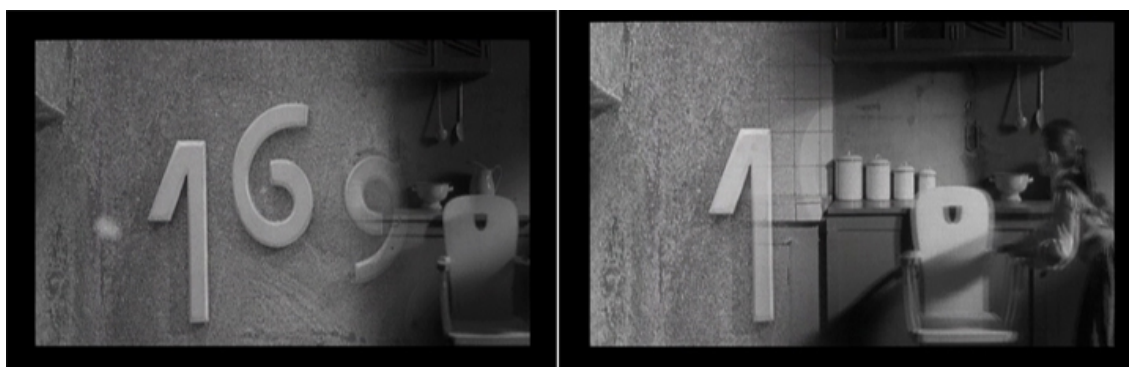


Figura 75: Secuencia perteneciente a *La antena*. Transición dietética. La niña empuja la silla provocando la transición. Fuente: elaboración propia.

Hasta aquí hemos analizados la resignificación que Sapir supo hacer sobre los elementos estilísticos del expresionismo. Nos resta hacer un análisis de los elementos que ha utilizado que son típicamente expresionistas, las similitudes, las coincidencias, etc.

Resulta evidente el manejo de luces y sombras. La fotografía de la película remite al cine expresionista germano. Al igual que en cine de aquella época, en *La Antena*, la luz es en algunos casos un elemento decorativo. Sin embargo, más que la luz, las sombras producidas por ella son las esenciales. Además del fin decorativo mencionado, muchas veces son ellas las encargadas de narrar.



Figura 76: La Fotografía de *La Antena*. Uso de luces y sombras, tributo a los films expresionistas. Fuente: elaboración propia.

La manipulación y artificialidad en la utilización de la luz de *La Antena* se exagera cuando Sapir combina magistralmente los típicos usos de la luz expresionista con la estética del comic. Este uso puede apreciarse en la secuencia, donde el niño se encuentra en absoluta y artificial sombra parado sobre un fondo blanco. Este es el modo, en que Sapir nos presenta al personaje. Este uso de la sombra, lo sumerge en el más absoluto misterio. La iluminación no es real, esta claramente forzada y remite al comic. Sobre todo en aquellas viñetas donde los planos se diferencian mediante el uso de la sombra.



Figura 77: Frames de *La Antena*. Tributo a los claroscuros expresionistas, reforzado por la estética del comic. Fuente: elaboración propia.

Otra de las características fundamentales del expresionismo es el uso intencionado de las perspectivas falseadas. En la Antena pueden apreciarse el uso de estas falsas perspectivas en varias ocasiones. Si bien, no toda la escenografía está construida de este modo para reflejar el mundo interior torturado de los personajes, Sapir hace uso de combinaciones imposibles de diversos puntos de vista dentro del mismo cuadro. En la siguiente figura podremos advertir el uso de la falsa perspectiva mediante la combinación de una escalera y su parte invertida dentro del mismo cuadro.

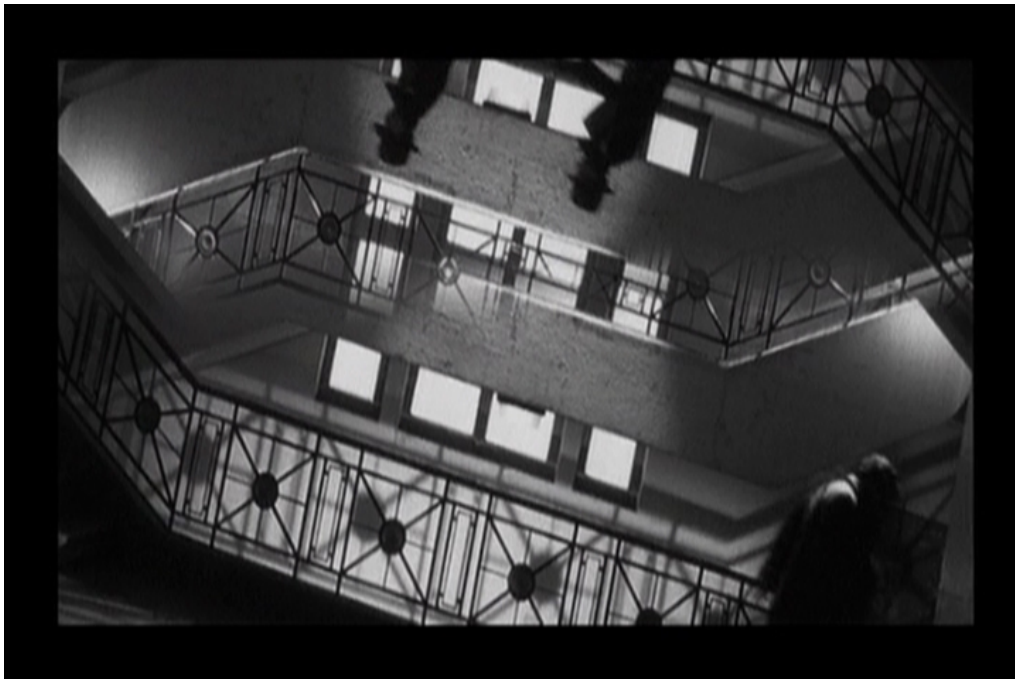


Figura 78: *La Antena*. Uso de la falsa perspectiva. Fuente: elaboración propia.

La falsa perspectiva también puede apreciarse, en la secuencia donde vemos un auto pasar con un determinado punto de vista sobre un fondo con un punto de vista completamente diferente.



Figura 79: La antena. Uso de la falsa perspectiva. Fuente: elaboración propia.

Para los expresionistas las curvas y las líneas sesgadas poseían una significación metafísica. La línea oblicua causaba en el espectador un efecto muy diferente al de la recta. Las curvas inesperadas provocaban una reacción psíquica absolutamente distinta a las líneas armónicas. Mediante las curvas inesperadas y el uso de elipses se creaba una sensación de inquietud y terror. Se lograban expresar las vivencias de miedo o inseguridad basadas primero en curvas y elipses calmantes y luego en ángulos no rectos. Era muy común observar en los filmes expresionistas la utilización del elipse como elemento conformador de la escenografía. En *La antena* se hace un uso indiscriminado de este cuasi signo expresionista. Muchos de los elementos de la escenografía poseen elipsis, e inclusive llega a ser utilizada como un símbolo para identificar los productos de consumo masivo impuestos a la gente por el Señor TV. Las elipsis pueden apreciarse en los números de las calles, en los productos, en las notas, etc. A modo de referencia podremos ver en la figura que abajo se referencia, una comparación donde se muestra

en primer lugar sobre la parte superior izquierda, un frame extraído del Gabinete del Dr. Caligari. En las paredes del mismo, puede observarse el uso de las elipsis a modo decorativo y expresivo, mediante las mismas se intentaba representar el mundo interior de los personajes. En el resto de la figura, pueden verse frames de *La Antena*, donde las elipsis claramente también se convierten en un elemento expresivo.



Figura 80: Comparativa entre *El gabinete del Dr. Caligari* y *La Antena*. Uso de elipsis como elemento expresivo. Fuente: elaboración propia.

No solo las elipses, son un elemento en común entre *La Antena* y otras películas expresionistas. En varias secuencias el diseño de la escenografía remite a los viejos filmes expresionistas. La secuencia donde el niño es capturado y utilizado para llevar adelante un experimento, nos remite claramente al film *Metrópolis*, donde a la protagonista femenina también la utilizan del mismo modo. Aquí, el parecido de la escenografía y el resto de los elementos es asombroso. Sapir hace un claro tributo al clásico filme.



Figura 81: Comparativa entre La antena y Metrópolis. Fuente: elaboración propia.

No solo esta coincidencia pude hallarse en el filme de Sapir, en la siguiente figura puede apreciarse el sorprendente parecido que hay entre las tres imágenes. Sobre los lados derecho e izquierdo pueden verse frames pertenecientes al Gabinete del Dr. Caligari y Metrópolis respectivamente. En el centro puede apreciarse la escenografía perteneciente a La Antena.



Figura 82: Comparativa de El gabinete del Dr. Caligari, La antena y Metrópolis. Fuente: elaboración propia.

Nos resta destacar el trabajo actoral del cast de La Antena. Los personajes son grotescos en sus movimientos y en su apariencia. Sobreactuados por momentos y con actuaciones estáticas también. Los actores se mueven con poca naturalidad. Todo esto es producto de una búsqueda de Sapir para remitirnos también a aquellos viejos actores germanos. De igual forma el diseño de los personajes remite a los personajes expresionistas. Rozando por momentos el límite entre lo grotesco, lo fantasmal, lo fantástico y lo bizarro. En La antena la Voz, es un personaje femenino de una esbelta silueta, una mujer fatal,

muy sexy, pero que no tiene cara. El Malvado Señor TV sobre su frente dibuja pelo, ya que no tiene pelo propio. Encontramos también a un científico que tiene sobre su rostro un pequeño monitor en la parte de la boca, y en el se muestran todas las expresiones de su rostro. De igual modo, encontramos a un niño ciego, que directamente pareciera tener sus ojos blureados.



Figura 83: Personajes de La antena. Fuente: elaboración propia.

9.3. Pintura expresionista actual

9.3.1. Mark Ryden

“Es brutal que tus sueños se destruyan y que las esperanzas de tu vida y familia se hagan a un lado, eso causa un dolor muy profundo. Me pareció muy curioso que no hubiese sangre en mi trauma, me parecía que con tanto dolor debería estar bañado en sangre. Quería ser capaz de ver mis heridas pero no estaban en la superficie de mi carne.”

(Ryden).

Nacido en Medford, Oregon, se crió en el sur de California, en pueblos como Escondido, estudiando ilustración en el *Art Center College of Design* en Pasadena donde se graduó en 1987. Actualmente vive en Eagle Rock, California, donde comparte estudio con su esposa y artista Marion Peck.

Mark Ryden es el creador de universos extraños y perturbadores, donde se mezclan imágenes sacadas de cuentos de niños con iconografía pop, frases en latín, la numerología, elementos de la alquimia, imágenes religiosas, carne y sangre. El universo de Ryden recuerda a los universos de los surrealistas y de los expresionistas. Ryden elije conscientemente temas cargados de connotaciones culturales. Sus brujas cubiertas de rocío, sus adorables mascotas de peluche, símbolos alquímicos, emblemas religiosos, paisajes primorosos y trozos de alimentos, enfrentan a su audiencia no necesariamente con su propia rareza. Ryden le agrega a sus cuadros cierta familiaridad cultural en el seno de circunstancias inquietantes y desestabilizadoras. En este sentido Ryden puede ser encuadrado como un expresionista. Los observadores se sienten inicialmente atraídos por la belleza confortable de las referencias a la cultura pop de Ryden, luego confrontados por sus circunstancias, y finalmente transportados al intento final del artista: un mundo en que sus criaturas hablan desde un lugar de infantil honestidad acerca del estado de la estirpe humana y de nuestra relación con nosotros mismos, con nuestro prójimo y con nuestro pasado.



Figura 84: Pintura de Mark Ryden. *Jessica's Hope*. 2000. Disponible en:

http://img.photobucket.com/albums/v322/supergongie/Jessicas_Hope_01.jpg



Figura 85: Pintura de Mark Ryden. *Little boy blue*. 2001. Disponible en:

http://www.remyc.com/Mark_Ryden_LittleBoyBlue.jpg

Claramente penetrado con referencias clásicas, el trabajo de Ryden no sólo está inspirado en la historia reciente, sino también por los trabajos de los grandes maestros del pasado. A lo largo de la década pasada, este matrimonio de accesibilidad, artesanía y técnica con contenido social, resonancia emocional y referencia cultural ha catapultado a Ryden más allá de sus raíces, hacia el creciente interés de museos, críticos y reconocidos coleccionistas. Los trabajos de Ryden han sido exhibidos en museos y galerías alrededor del mundo, incluyendo una reciente muestra retrospectiva (*Wondertoone*) en el *Frye Museum of Art de Seattle* y en el *Pasadena Museum of California Art*.

Entre las influencias estéticas y culturales de Ryden, encontramos al comic underground norteamericano de los 60 y 70, la cultura Punk, las series y películas de animación de los 50, 60 y 70, la escena de los coches Hot-Rod o el mundo del tatuaje entre otros. Ryden es dueño de una iconografía personal. Revisitando la historia del arte, explora una nueva tendencia. “Nací en 1963 y viví mi infancia rodeado de la música, el arte, los comics y las películas que mis hermanos consumían entonces”, declaró a la revista *Nash*.

La colección más tétrica y angustiante de Ryden es “Blood: Pinturas en Miniatura sobre Desolación y Miedo”, una serie de pequeños retratos de niñas que lloran sangre y bebés hambrientos ante un plato de sangre. Por ello no es exagerado decir que en su trabajo se manifiesta la bondad y la maldad, la perversión y la inocencia. La dualidad hace presencia en toda su obra buscando inquietar a quien la contemple. Aquella colección fue quizás la más íntima de Ryden.



Figura 86: Pintura de Mark Ryden. *Drips* de la colección Blood .2003. Disponible en:

<http://www.markryden.com/images/painting/blood/drips/drips.jpg>

Ryden es un artista puramente posmoderno. Y conserva del expresionismo la búsqueda de las representaciones de los sentimientos y mundos interiores. Como todo artista posmoderno, su arte es en resultando de un pastiche y bricolaje donde se conjugan diversos estilos. En ryden conviven expresionismo y surrealismo. Sus mundos reacuerdan a los surrealistas pero con una visión mucho más oscura, clásica del expresionismo. A ese pastiche se le conjugan elementos arraigados fuertemente el pop art. Las creaciones de Ryden inquietan al aparecer, por ejemplo, una niña de rodillas rezando ante una aparición de Barbie, cuadros súper oníricos e infantiles donde los protagonistas son rostros reconocidos como Di Caprio, Cristina Ricci o Björk, conocidos admiradores de Ryden, o niñas que tienen de mascota a Benjamin Franklin. Además está la carne presente en casi todas sus pinturas. Sirven de pedestal para los conejos o inclusive llegan a convertirse en globos que dulces niños sostienen en sus manos. Según el propio Ryden: “La vida es una gran ilusión. Somos criaturas de energía pura y la carne es lo que nos mantiene enteros”



Figura 87: Pintura de Mark Ryden. *The butcher Bunny*. 2000. Disponible en: <http://a0.vox.com/6a00d4141f3422685e00d4142b9f706a47-500pi>

De hecho la práctica de Ryden es completamente posmodernista, ya que si para las vanguardias como el expresionismo el espíritu era de provocación, de choque, y ruptura, para la posmodernidad el equivalente de esa búsqueda es la ironía y el cinismo. Ryden ironiza las dicotomías modernas al máximo con un cinismo no antes visto en ningún otro pintor. Ryden: Explota al máximo las dicotomías modernas. Juega al máximo con la dicotomía de inocencia y la maldad, lo bello y lo horrible. Su imágenes nos sumergen en lo que bien podría ser el laberinto existencial dentro de la cabeza de un travieso infante. Ahí donde lo real y lo irreal no encuentran claras sus fronteras todavía, y los sueños mantienen una solidez incuestionable.



Figura 88: Pintura de Mark Ryden. *Ghost girl*.2006. Disponible en:

<http://msp297.photobucket.com/albums/mm205/danahanson25/62GhostGirl.jpg>



Figura 89: Pintura de Mark Ryden. *Jasper Riding*.1994. Disponible en:
http://www.markryden.com/images/painting/two/jasper/Jasper_Ridin.jpg

Desde el punto de vista estético es difícil encuadrar a Ryden dentro del Expresionismo. Pareciera no tener una real conexión evidente. Pero, sin embargo las obras del autor persiguen el mismo objetivo final que buscaban los expresionistas fundacionales. Sin embargo el impacto emocional generado por la obras de Ryden es idéntico al generado al contemplar una obra de Ensor, Kokoschka o Heckel. Para denotar esta afirmación, puede apreciarse una comparativa entre pintores expresionistas fundacionales y Mark Ryden en la figuras 90, 91, 92.



Figura 90: Comparativa entre Mark Ryden y Heckel. Desnudos. Fuente: elaboración propia.



Figura 91: Comparativa entre Kokoschka y Mark Ryden. Retratos. Fuente: elaboración propia.



Figura 92: Comparativa entre Mark Ryden y Ensor. Fuente: elaboración propia.

9.3.2. Camile Rose García

Camille Rose García nació en Los Ángeles y creció en el barrio de Orange County. Visitaba a menudo Disneylandia y acudía a conciertos de punk con el resto de los jóvenes desencantados de su zona. Sus pinturas en la que aparecen tenebrosos niños viviendo desoladores cuentos de hadas son, en realidad, comentarios críticos a los fallos del sistema capitalista. No resulta casual el nombre de uno de sus libros titulado: *Tragic Kingdom*. Este libro muestra su trabajo que va desde pinturas, dibujos, bosquejos, impresiones hasta muñecas de plástico, etc.



Figura 93: Tapa del libro de arte de Camile Rose García. *Tragic Kingdom*. Disponible en: <http://www.goreydetails.net/images/items/jpeg1181522856.jpg>

Las principales influencias de Camille son, entre otros, Phillip K. Dick, William Burroughs, Henry Darger, Walt Disney, así como las bandas The Clash y Dead Kennedys. Sus trabajos se han publicado en medios como Flaunt Magazine, Rolling Stone, Juxtapoz, Paper Magazine... Su obra ha sido expuesta a nivel internacional en países como España – Arco 05 - Alemania e Italia así como en las metrópolis americanas de Los Angeles y New York.

Al igual que en Ryden, el estilo posmodernista de Rose García es evidente. Sus trabajos presentan una extraña combinación de surrealismo y expresionismo. El resultado son mundos sumamente oscuros y eclécticos. Están presentes también las fuentes de la cultura pop. Incluido el mundo de los comics, la animación, y la televisión de los años 1950. No puede reconocerse en Camille Rose García un expresionismo puro, como tampoco podía reconocerse en Ryden. Sin embargo resultan claras las reminiscencias expresionistas, no solo desde el punto de vista de la temática, sino que en esta artista también es posible encontrar los elementos que algún punto remiten al expresionismo abstracto de Kandinsky y Pollock mediante el uso del “dripping”. El clima denso de sus cuadros es logrado con la ayuda de este elemento estético. Cosas que chorrean: sangre, suciedad, lágrimas, pintura o simplemente manchas.



Figura 94: Pintura de Camile Rose Garcia. Emergency transport .2005. Disponible en: http://jonathanlevinegallery.com/blogs/news/uploaded_images/emergency%20transport%20print-765393.jpg

Refiriendo a conceptos desde *Blanca nieves*, *The Matrix*, y de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, Camile Rose Garcia combina referencias del mundo de Disney con teorías sociales fatalistas. Los ambientes son metáforas de una población sedada y controlada por grandes corporaciones mientras el mundo se destruye a nuestro alrededor. Mediante la ausencia de un capitalismo sustentable y la falta de recursos renovables el destino de la sociedad autodestructiva se torna inevitable.



Figura 95: Pintura de Camile Rose Garcia. *Orphaned Nihilist Escape Ship*. 2005.

Disponible en: http://www.simusart.org/dynamic_content/eventImages/orphanednihilist

_large.jpg

Camille Rose García presenta una temática social más comprometida que Ryden. Pues el resultado de su arte son mundos oprimidos por la realidad social. En este punto es diametralmente opuesta al los expresionistas de comienzos de siglo, ya que ellos sustentaban un modo progresista. La visión de Camille Rose es típicamente posmodernista y ecléctica. Su visión de futuro es absolutamente negra. Comparte la misma visión que el movimiento Dark. Camille Rose García usa la narrativa de los cuentos de hadas y explora escenarios donde el mundo es forzado a vivir debajo de la superficie, en forma subterránea forzosamente obligados por el caos y la sobrepoblación.

Mediante sus diversas galerías Camille Rose busca el modo de evadirse de la triste realidad actual y de los fallos y contradicciones del sistema capitalista. Los nombres que le adjudica a sus galerías son: *Choque de la muerte subterránea*, *Plan b*, *El plan del tiempo de escape* y finalmente *ultraviolentland*. De todos modos, sus mundos alternativos no dejan de lado el dolor, la violencia, la angustia, ni la muerte. Parecieran recordarnos que no hay forma posible de escape.

En su libro *The Magic bottle* nos topamos con Lulu, una niña preocupada por el medio ambiente que ve como las fábricas realizan vertidos tóxicos y contaminan los mares. Así, entre los residuos Lulu encontrará una botella mágica y dos amigos, una tortuga y un pulpo, que le indicarán qué ha de hacer con ella. En el interior de la botella encontrará un mapa de las Peppermint Islands, lugar donde los piratas llevan centurias escondidos del gran imperio capitalista que lucha por destruir su estirpe. La persecución está encabezada por el terrible *Peppermint Man* que sabrá de la existencia de Lulu y del mapa y correrá tras de ella para hacerse con él.

Es curioso como Camille pone del lado del mal al capitalismo con todas sus letras, no utiliza metáforas o alegorías, sino que quiere mandar un mensaje claro. Y por otra parte los buenos son los piratas, los que viven al margen de la ley, los perseguidos por el capitalismo, los que para ella son libres pero que tienen que vivir escondidos. Además pone de relieve el tema del medio ambiente que también la preocupa de sobremanera, con toda la temática sobre los vertidos contaminantes.



Figura 96: Pintura de Camille Rose García. *More Blood for the Castle*. 2004. Disponible en: <http://www.camillerosegarcia.com/Pages/galleries/ultra/images/blood.jpg>

9.4. Conclusiones

Es posible seguir la evolución del expresionismo desde su nacimiento en Alemania a hasta la actualidad. Desde su nacimiento, el Expresionismo jamás fue un movimiento realmente homogéneo..., de hecho una de sus características fundamentales era la multiplicidad.. Coexistían grupos con diversos estilos y técnicas. Lo que siempre unió a todos estos artistas fue el espíritu de protesta. El deseo de resaltar los sentimientos individuales en las obras dejando atrás la mimesis, para otorgarle una mirada completamente personal al modo de representar el mundo. Desde los comienzos del siglo XX, ya era notoria la diferencia entre los dos grupos fundadores: El Puente y El Jinete Azul.

El Jinete Azul, en comparativa con El Puente, resultó ser más intelectual...menos temperamental e impulsivo. Con declaraciones por escrito, sus pintores reflexionaban

sobre su propio quehacer y sus metas artísticas. Los rasgos más destacados fueron sus fuertes individualidades y la ausencia de un estilo homogéneo. El Puente, en cambio, buscaba la unión de artistas y enfocaba sus expectativas en la resultante de esa unión: Para ello trabajaron y vivieron en comunidad, temporalmente. Cuando se trasladaron a Berlín, el foco dejó de colocarse en la unión y terminaron disolviéndose como grupo y como vanguardia.

No hay rasgos estilísticos homogéneos del Expresionismo. Basta con observar las diferencias en literatura, pintura y cine. No son comparables tampoco los pintores entre sí. Hay diferencias crasas en el seno del Expresionismo. Los rasgos estilísticos más fuertes se presentan en el cine.

En la pintura, tras la segregación de diversos estilos, falta de verdaderos manifiestos (Hacían declaraciones escritas u orales, pero estas no alcanzaban a tener un carácter real de manifiesto como en otros movimientos vanguardísticos), escasa centralización con una notoria dispersión en el espacio por multiplicidad de centros (Dresde, Munich, Berlín, Viena, Praga, etc.), no se puede reconocer claramente un estilo expresionista único. Cuando pensamos en esta vanguardia, lo primero que se nos viene a la mente es la iconografía de las luces y las sombras, con una arquitectura asimétrica, con distorsiones, angulaciones imposibles y mundos oprimidos. No es frecuente que la primera relación que se haga con “Expresionismo” sea justamente con cuadros de colores estridentes y de temáticas tales como calles inmersas en el ajetreo de la ciudad; tampoco desnudos y mucho menos caballos azules. Sin embargo, éstas fueron las temáticas que representaron los expresionistas en la concepción del movimiento. Por lo tanto, puede afirmarse que la estética expresionista más arraigada en el inconsciente colectivo, fue la perteneciente al cine alemán de posguerra. La iconografía de cine expresionista es más fuerte que la iconografía que representó la pintura. Desde luego

que se trata de dos lenguajes completamente diferentes. De todos modos, es posible reconocer un estilo más homogéneo en la cinematografía que en el arte pictórico.

Esta iconografía expresionista cinematográfica, tan relacionada desde un primer momento con la literatura gótica, fue la que marcó e influenció a múltiples artistas y movimientos posmodernos. Entre ellos el *Dark*: La imagen de Robert Smith, cantante de *The Cure*, con el rostro pintado de blanco (cual máscara), con uñas negras y con cabellos parados, recuerda inmediatamente al Cesare, el personaje sonámbulo de *El Gabinete del doctor Caligari*. El Expresionismo y el Dark también tienen en común la esencia de la protesta y la exaltación de los sentimientos, aunque puede decirse que el Dark en este sentido fue mucho más extremista: Ubicaba a los sentimientos en un lugar más preponderante del que ya le habían asignado los expresionistas, y lejos estaban de tener una visión progresista de la historia. Se sentían muertos en vida, asesinados por la sociedad. Aquí radica la diferencia fundamental entre ambos movimientos, ya que los expresionistas creían que mediante la expansión del arte se llegaría a una sociedad perfecta....*ideal (ver Superhombre, concepto de Nietzsche)* Los *dark* creían en el futuro, pero éste solamente podía ser negro.

El Expresionismo nació como un movimiento moderno. Los artistas eran conscientes de su identidad cultural progresista. Buscaban en su arte una expansión del mismo como forma de vida. Creían que la ciencia avanzaba hacia la Verdad. De hecho el advenimiento de la Primera Guerra Mundial se convirtió para el movimiento expresionista en una experiencia crucial. Los artistas le adjudicaban a la guerra una fuerza catártica que destruiría el orden anterior y que levantaría de las ruinas una nueva y mejor sociedad. Hasta aquí, los expresionistas sostenían su visión progresista. Sin embargo, varios artistas del movimiento se enrolaron en el ejército y muchos no soportaron el horror de las trincheras. Algunos fueron dados de baja y otros cayeron en combate. Fue en ese punto, cuando la idea progresista de la historia comenzó a chocarse contra la realidad.

El cine expresionista en cambio, surgió con posterioridad, ya terminada la Primera Guerra. La realidad comenzaba a cambiar, se vivía una crisis social y un malestar existencial. El cine expresionista ya no buscaba simplemente reflejar el estado interno individual como en los movimientos de *El jinete azul* y *El puente*, sino que logró plasmar en la pantalla metáforas de la inestabilidad y la crisis moral imperantes en la época. El tema de la muerte cobró preponderancia tras los evidentes horrores que había arrojado la guerra.

En 1940 nace en Estados Unidos el Expresionismo Abstracto, basado en el gesto y en la expresión. Los principales pintores de esta tendencia trataron de aunar forma y emoción. Este movimiento nace de la mano de una generación de artistas que desligados del compromiso de la década anterior, unen a los legados de la vanguardia europea otros legados tales como el surrealista y el racionalista. Concibiendo de esta forma el gesto y la expresión en una pintura individualista, moderna y genuinamente americana.

Con el correr de los años, las distintas agrupaciones expresionistas que surgen van perdiendo paulatinamente su idea progresista de la historia, su mirada positiva hacia la ciencia y su espíritu de ruptura. Sin embargo conservan intacta la búsqueda de la expresión interna. Es justamente esto lo que tienen en común todas diversas manifestaciones expresionistas que van surgiendo a lo largo de los últimos cien años. No hay entre ellas un rasgo estilístico constante, ni homogéneo, pero sí está presente siempre la incesante búsqueda de la manifestación de la emoción y los sentimientos.

Los Neoexpresionistas se manifiestan con un discurso nuevo, completamente posmoderno. Se hace evidente la influencia de la Posmodernidad en las creaciones de estos artistas. Los lenguajes y las técnicas se hacen multifacéticas. Se combinan varios estilos, hay un reciclaje de imágenes provenientes de muy diversas tradiciones pictóricas, como el Impresionismo, el Fauvismo, el Expresionismo y el Surrealismo, con todas sus variantes. Hay una restitución de la pintura figurativa, se deja atrás lo abstracto, una

neofiguración. Sigue absolutamente vivo el eclecticismo inicial. Es justamente este eclecticismo lo que puede observarse en pintores actuales como Mark Ryden y Camile Rose García. En estos dos exponentes, el lenguaje posmoderno está llevado a su máxima expresión, mediante la pluralidad de estilos. Encontramos una extraña combinación de elementos pertenecientes al Surrealismo, al Pop Art, al Cómic e inclusive a mundo de los tatuajes, etc. Sin embargo no puede negarse que el espíritu de sus obras es el mismo que tenían los creadores del Expresionismo. Buscan representar los sentimientos. Generalmente de repulsión: muerte, angustia, tortura y sufrimientos.

Mark Ryden logra mediante la representación de un niño andando en triciclo (Pintura llamada *Little Boy Blue*), mostrarnos las contradicciones de la vida y de la humanidad. Este cuadro se destaca por mostrar a un niño inocente, de tierna mirada llevando esvásticas en su vestimenta. La dualidad que produce este cuadro es tan fuerte que deja perplejo al espectador. Sin embargo, para causar este efecto, Ryden se abastece de una paleta de colores fríos y tonalidades altas, una iluminación general homogénea, y las pinceladas son imperceptibles. Desde el punto de vista estético, Ryden no parece tener conexión evidente con el Expresionismo. Sin embargo sus obras tienen como objetivo final, lograr el mismo efecto que buscaban los expresionistas fundacionales. Ryden, explota al máximo las dicotomías modernas con un cinismo propio de la Posmodernidad. Juega morbosamente con la dicotomía de la inocencia y la maldad, lo bello y lo horrible. De hecho, utiliza una paleta de colores de tonos fríos, para plasmar cuadros cargados de un valor semítico violento. Lejos está de utilizar colores saturados como lo hacían los primeros expresionistas. Y el color negro no es utilizado tampoco para semantizar sus creaciones. Sin embargo el impacto emocional que genera es idéntico al generado mediante la contemplación de un cuadro de Munch o Ensor. Más de cien años separan a estos artistas entre sí, pero la búsqueda interior de estos artistas resulta ser evidentemente idéntica.

Ryden es completamente posmodernista, ya que si para las vanguardias como el Expresionismo, el espíritu era de provocación, de choque y ruptura, para la Posmodernidad el equivalente de esa búsqueda es la ironía y el cinismo. Ryden ironiza las dicotomías modernas al máximo, con un cinismo no visto antes en ningún otro pintor. Esto es lo que provoca un asombro desconcertante ante la obra de Ryden.

Ya no es posible, encontrar al Expresionismo como un movimiento, donde se aglutinan varios artistas. Los expresionistas actuales son talentos aislados diseminados en diversos países con manejo de diversos lenguajes tales como pintura, animación, comic, cine, intervenciones, instalaciones, etc. Estos artistas, mantienen vivo ciertos aspectos filosóficos o estilísticos del Expresionismo inicial, pero no hay casos en que ambas cosas se den a la vez, y si lo hay, son los menos. Podríamos decir que el cine actual refleja más claramente los aspectos estilísticos del expresionismo inicial, mientras que en cambio la pintura actual refleja los rasgos filosóficos. Vale aclarar con esto, que la similitud entre los expresionistas de la pintura actual y los fundacionales, no está dada ni mediante el uso de la misma paleta de colores, ni similares técnicas en las pinceladas, ni incluso mediante el uso de los mismo materiales. La similitud se da en la temática, en la búsqueda interna, y en el impacto producido sobre el espectador.

En el cine en cambio, los rasgos estilísticos de los expresionistas fundacionales se mantienen intactos. Los rasgos heredados del teatro de Max Reinhard, los juegos de luces y sombras, las falsas perspectivas, las sobreactuaciones de los actores, los contraluces, etc. , siguen siendo utilizados por los cineastas expresionistas actuales, casi de manera idéntica a la del cine de los años veinte. En muchas ocasiones incluso a modo de homenaje a los maestros del cine alemán. Y en otras ocasiones, estos rasgos son mixturados con elementos de otras corrientes, tales como el Pop Art, el Surrealismo y otras influencias, como en el caso del cineasta Tim Burton. Tal vez esto se deba a que el cine expresionista, desde su concepción, poseía rasgos estilísticos más homogéneos que

la pintura. Claro está también, que se trata de dos lenguajes diferentes. Sin embargo, en otros movimientos vanguardísticos tales como la Bauhaus o el Surrealismo, los rasgos estilísticos lograron tener una gran homogeneidad, pero no se dio así en el Expresionismo.

En el Expresionismo actual, hay una pérdida del sentido vanguardístico de ruptura. Ya no se busca en lo absoluto lograr mediante el arte una sociedad ideal, como lo hacían los expresionistas de comienzos de siglo XX. Lo que reina en el Expresionismo Contemporáneo es gran cinismo e ironía. Esto es una clara evidencia del avance de la Posmodernidad. Ya nada queda de aquella compulsiva necesidad de reinventar las formas que empujaba el desarrollo de las vanguardias. Aquel utópico anhelo de los artistas de construir un mundo autosuficiente, ha quedado atrás. El Expresionismo surgió con la firme convicción del poder transformador del arte, con fe en el progreso con un bienestar alcanzable mediante la conquista del arte. Sin embargo en el expresionismo actual la búsqueda es distinta. El arte conserva su carácter de protesta, y sigue intacta la búsqueda de la exaltación de los sentimientos y los mundos internos. Pero el paso de la historia ha dejado en claro que la sociedad ideal ya no es alcanzable. Bajo esta nueva visión, los actuales artistas expresionistas plasman la inmensidad de sus obras.

- Anderson , J (1995): *The Art of the Expressionist*. Parrangon: Bristol.
- Anderson, P. (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Anderson, K (2004). *Pop Surrealism. The rise of Underground Art*. Hong Kong: Prolong Press Limited.
- Argan, G C (1972). *El Arte Moderno*. S/D
- Bahr, H(1998). *Expresionismo*. Colección de arquitectura 35, Murcia.
- Dángelo Rodriguez, A. (1998). *Aproximación a la posmodernidad*. Buenos Aires: Educa.
- Caillois, R (1970). *Imágenes, imágenes... : ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación*. Edhasa.
- Casals, J. *El Expresionismo: Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Editorial Montesinos.
- Casullo, N. (1991). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur.

- *Cine de penumbras*. Disponible en: <http://www.vampiros.cl/movies.htm#arriba>.

- *Cine de horror gótico*. Disponible en: <http://www.cinefantastico.com/terroruniversal/gotico1.php>.

- Connor, S. (1996). *Cultura postmoderna*. Madrid: Akal.

- Cornejo Guinassi, P. (1994). *Juegos sin frontera*. aproximaciones al rock contemporáneo. Lima: Ediciones El santo oficio.

- Dieter Huber (S/D). *La Obra artística como sistema y su experiencia estética*. Comentario del arte de Joseph Beuys. S/D.

- Diaz, E. (1999). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Dedalo S.R.L.

- *Drácula, Frankenstein, El Gato Negro, El Hijo de Drácula, El Murciélago infernal*.
Disponible en: <http://www.otrocampo.com/festivales/pnegra2000/draculas.html>.

- Eberle, M (1985). *World War I and the Weimar artists*. London: Yale University.

- Elger, D (1991). *Expresionismo*. Germany: Taschen.

- Eisner, L. (1988). *La pantalla demoníaca, Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. España: Ediciones Cátedra.

- *Estilo de vida gótico*. http://www.geocities.com/los_hijos_de_la_noche/est.htm

- Etxebarria, L . 29 de julio de 2002 AÑO XIV. El Mundo.

- *El Expresionismo en el comienzo del siglo*. Disponible en:
<http://www.otrocampo.com/festivales /pnegra2000/expresionismo.html>.

- Florencia, H (1987). *El cine Expresionista Alemán, la década del 20*. Buenos Aires: Cine club Jaen.

- Fraticola, P (S/D). *Recopilación del libro "Movimientos en el Arte desde 1945" por Edward Lucie-Smith*. Disponible en:
http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/expresionismo_abstracto.htm

- Frederic, J.(1991). *Ensayos sobre el postmodernismo*. Buenos aires: Imago Mundi.

- Giménez, J (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos. Colección Metropolis.

- Glusberg, J.(1993). *Moderno/postmoderno*. Buenos Aires: Emecé.

- Gombrich, E. H (1992): *Historia del Arte*. Madrid: Alianza Forma.

- Hess, W (1994). *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva visión.

- Holly Meyers (2007, March). *Shooting Low, Aiming High*. LA Weekly.

- Keska, M (2006). *Calle de los cocodrilos: el trato de los maniqués según los hermanos Quay*. Universidad de Granada. Disponible en:
<http://www.anmal.uma.es/numero18/Keska.pdf>

- Kokoschka (1990). *Le Gemme Dell ' Arte*. Kokoschka. Roma: Panda Libri.

- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

- McGee, M (2001, June). Bunnies & Exhibition Book, "Tracing the Connection Between Bunnies, Bees and Abe Lincoln". S/D.

- *Living the dream: getting into the out of ordinary world of Mark Ryden* (1997). Helio Magazine.

- Lopez Gil, M. (1990). *Filosofía, modernidad, posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.

- *Los melancólicos hijos de Tim Burton*. Disponible en: <http://www.elamante.com/nota/0/0303.sht>

- *Películas de terror Universal*. Disponible en: <http://www.cinefantastico.com/terroruniversal/peliculas.php>

- Pollig, H y Suhle, V (1985). *Del Romanticismo a los nuevos salvajes. Pintura alemana desde 1800 hasta hoy en reproducciones en colores*. Auslandsbeziehungen: Stuttgart:

Institut für.

- Reinhard, S (1992). *Egon Schiele*. Germany: Taschen.

- Roa, A. (1989). *Modernidad y posmodernidad- coincidencias y diferencias fundamentales*. Buenos Aires: Paidós.

- Romero, A (2005). *Anselm Kiefer*. Buenos aires: De artes y pasiones. Disponible en: <http://www.deartesypasiones.com.ar>.

- Romero, A (S/D). *Artes en la modernidad. Modernidad y estética: Relaciones entre Arte y Modernidad. Arte y Cultura Estética en el siglo XVIII*. Buenos Aires: Universidad de Buenos aires. Facultad de Filosofía y Letras.

- Romero, A (S/D). *Emblemas, discurso, poder: Emblemas, discurso poder*. S/D

- Romero, A (2005). *Expresionismo Alemán*. Buenos aires: De artes y pasiones. Disponible en: <http://www.deartesypasiones.com.ar>.

- *Quién es y qué hace Mark Ryden, el artista fetiche de las celebridades de Hollywood*. Buenos Aires: Clarín. Disponible en: <http://www.clarin.com/diario/2004/05/03/conexiones/t-752449.htm>.

-Sánchez-Biosca .*Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.

- Schneede, U. M (1988). *La niña enferma*. Siglo XXI . S/D.
- Scmucler, H. (1997). *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Biblios.
- Solaz, L (2003). *Literatura gótica*. Madrid: *Espéculo*. *Revista de estudios literarios*.
- Subirats, E. *El lenguaje postmoderno*, S/D.
- *Tim Burton*. Disponible en: http://www.vampiros.cl/movie_burton.htm
- Valdez, M. *La estética Expresionista*. S/D.