

LA ERA DEL ENTUSIASMO. EL TRIUNFO DE LA PINTURA Y LA ERA DE LOS NEOEXPRESIONISMOS

CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO

Universidad de Zaragoza

La poesía tiene razones que la razón no entiende.
(Antonio Gamoneda)

Ni la incomprensión, la necesidad de realizar una escritura a contracorriente, la indiferencia y la censura soportada durante buena parte de los años sesenta del siglo xx, quebraron el discurso literario y plástico de uno de los grupos más intensos y comprometidos con la historia de su país, Alemania, y con la historia del arte reciente. Los Nuevos Salvajes¹ no compartían la actitud generalizada en la sociedad alemana de acometer un borrado de los acontecimientos derivados del horror nazi sin el esfuerzo previo de depurar el sentimiento de culpabilidad escondido en lo más profundo de la conciencia colectiva. Se enfrentaron a una sociedad desmemoriada empeñada en mirar hacia otro lado incapaz de asumir unos hechos ciertos y probados. Negarlos no ayudaba a superar el sentimiento de culpabilidad. Muy al contrario era preciso enfrentarse a ellos como paso previo a la necesaria exculpación moral y para recuperar la autoestima perdida. Los principios defendidos por Georg Baselitz, Anselm Kiefer y Markus Lüpertz se asentaban en la memoria colectiva germana y negaban la tendencia oficial de incorporar algunos de los lenguajes artísticos de la escena artística europea durante esos años, ajenos al espíritu alemán, particularmente el Informalismo².

¹ La primera generación de neoexpresionistas alemanes está formada por un grupo de pintores nacidos antes de la Segunda Guerra Mundial. Inician su trayectoria profesional en la década de los años sesenta del siglo pasado y protagonizan la escena artística internacional durante los años ochenta. Hablamos de Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Sigmar Polke, Gerhard Richter o Immen-dorff, entre otros, aunque aquí nos ceñiremos de forma particular a los tres primeros.

² Tras la Segunda Guerra Mundial Alemania estaba en pleno proceso de reconstrucción del país y parece que durante los años cincuenta existe un hueco creativo que no es tal puesto que el lenguaje informalista dominante durante esos años en Europa tiene, también, una formulación germana, con notables notas expresionistas aunque de procedencia francesa. Esa supuesta laguna se cubrió rápidamente en los sesenta con la obra y, particularmente, con la actividad de Joseph Beuys y la de los pintores arriba referidos. El trauma del nazismo y el complejo de culpa contribuyeron según Wolfgang Max Faust a

Una de las metas planteadas consistía en recuperar las señas de identidad secuestradas por la ideología nazi cuyo hilo conductor lleva desde el romanticismo hasta el primer expresionismo alemán; sin olvidar la importancia de ciertos creadores literarios que años atrás habían inspirado e impulsado los manifiestos de las vanguardias históricas. Hablamos, pues, de creadores interdisciplinares precursores de una definición pictórica neoexpresionista que triunfó y protagonizó la década de los años ochenta de la centuria pasada. En la misma línea recuperaron la tradición de los manifiestos vehementes y lúcidamente excesivos volcada en el Primer Pandemónium escrito en el año 1961 y el Segundo Pandemónium un año después, por Georg Baselitz y Eugen Schönebeck³, impulsados desde el incorformismo y la rebeldía de los que se sienten desposeídos de sus raíces y sufren las consecuencias de lo que el escritor y ensayista Stefan Sweig denomina «las grandes ideologías de masas» como lo fue el nacionalsocialismo en Alemania que «envenenó la flor de nuestra cultura europea»⁴, pues interrumpió procesos creativos y en Alemania manipuló de forma perversa su rica tradición cultural. Seguramente, en la intencionalidad de ambos manifiestos, desarrollados sobre un cartel, planeaba la idea generalizada de que «antes de este momento, la humanidad, como conjunto, nunca había mostrado una faceta tan diabólica ni tampoco había alcanzado cotas de creación tan parecidas a las divinas»⁵. Divinas en la medida que impelieron a un grupo de creadores a manifestar sus desacuerdos de forma pandemónica y a enfrentarse a la mayor tragedia acontecida en Europa durante la centuria pasada, utilizando planteamientos derivados de lo que podríamos definir como un «existencialismo trascendente», capaz de transmitir experiencias vitales, llevadas «al límite» por sus creadores utilizando una escritura agónica unas veces, claustrofóbica en otras. Si bien el peso de escritores como Artaud o Michaux es significativo, existen otros referentes anteriormente relacionados con el deseo de rescatar la identidad y depurar las connotaciones negativas del nacionalismo.

que esta situación *se viera reforzada por tendencias generalizadoras que intentaron a través del arte llegar a afirmaciones significativas universalmente*. Así, el Informalismo gestado en París se interpretaba como símbolo de la libertad recuperada tras el horror nazi. Un poco más tarde la Pintura de Acción norteamericana hizo mella en esta primera generación de pintores alemanes preocupados por recuperar la identidad perdida.

³ Durante esos años colaboró con el pintor Eugen Schönebeck (Heldenau, 1936) no sólo en la redacción del manifiesto sino también en exposiciones. Aunque el cariz de su obra neoexpresionista figurativo es poco conocido fuera Alemania ha realizado exposiciones en el Centro Pompidou de París (1996), en la Royal Academy of Arts de Londres (1985), en el Museum of Modern Art de Nueva York (1997), por citar algunas. Entre sus obras destacan los retratos realizados al poeta dadaísta y surrealista Majakowski y al político Mao Tse-Tung.

⁴ SWEIG, Stefan, *El mundo de ayer. Memorias de un cuerpo*. Barcelona, Acantilado, 2002, p. 13.

⁵ *Op. cit.*, p. 14.

En este sentido debe citarse a Baudelaire, Rimbaud y, particularmente, al francés Lautremont inscritos en la vertiente más apasionada del movimiento romántico francés, defensora a ultranza de la libertad del artista para crear, del yo del creador, de forma específica este último con una escritura muy valorada por los surrealistas. Pero, sin duda Alemania aportó a Johann Wolfgang Goethe quien conocía bien el significado de éstos y otros sentimientos, en cuya obra aboga por el desarrollo íntegro de la personalidad del hombre, con el fin de que pueda plantar cara a las condiciones impuestas por los acontecimientos, aspectos cercanos a las disquisiciones discursivas del neoexpresionismo alemán. Los poetas del siglo XIX Heinrich Heine y Johann Christian Friedrich Hölderlin autor de himnos y poemas inspirados en el clasicismo están presentes y comparten escena en una de las mejores obras de Lüpertz titulada *Heine-Hölderlin* pintada en 1984. Las apoyaturas derivadas del movimiento romántico alemán eran imprescindibles para renovar el sentimiento nacionalista maltratado por Hitler pero se encuentran contaminadas por otras de pensadores del siglo XX cuyas preguntas sin respuestas sobre el sentimiento del ser humano daban sentido a un estado de ánimo.

En *Pandemónium* no se acomete una loa a la velocidad ni se especula sobre las posibilidades del subconsciente sino más bien sobre la sinrazón y sus consecuencias largas en el tiempo. Sin embargo, el lenguaje utilizado para la construcción del escrito y el uso salvaje y obsceno de las imágenes, escenificadas con gritos irracionales y, sobre todo, provocativas nos retrotraen al lenguaje utilizado por Tristan Tzara pues aunque ambos se expresen en espacios temporales muy alejados comparten la experiencia derivada de la Primera y de la Segunda Guerra Mundial. Así, algunas de las ideas y expresiones contenidas en el manifiesto dadaísta se reconocen en el alemán: «Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura opresiva, completa, de un mundo dejado en la mano de bandidos que desgarran y destruyen los siglos»⁶. Se identifican, también, con la filosofía de autores a «contracorriente» como Antonin Artaud. Concretamente en la *Historia vivida por Antonin Artaud* escrita con gran lucidez durante uno de sus retiros psiquiátricos, referida a lo que no cambia y a la necesidad de realizar una denuncia histórica para que los acontecimientos no se repitan pues si ocurre la sociedad es olvidadiza:

«... la guerra, la anarquía y el caos son la fachada adecuada, y aún honorable de las cosas que cualquier historia podría enorgullecerse de explicar; aunque nunca haya sabido detener todas las porquerías, no consecutivas o corolarios, sino provocadoras de guerra, de anarquía y de caos, ¡y no es asunto suyo, dicen, toda esta historia!

⁶ Manifiesto dadaísta publicado por Tristan Tzara en 1918. GONZÁLEZ GÓMEZ, X., *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*. Santiago de Compostela, Ediciones Laidvento, 2003.

Error.

Lo propio de la historia, si hubiera podido decir algo, habría sido, no explicar o contar, sino denunciar y desvelar algunas porquerías, porque la guerra, la anarquía y el caos no son sino caldo de cultivo bueno para revigorizar, para cubrir de piojos, para contaminar e infectar nuestra sacrosanta humanidad.

Vamos mal porque la conciencia es infecta, y es infecta porque está infectada.

Vamos mal porque en el fondo de la suya el hombre no quiere que vaya bien»⁷.

Como vemos se utilizan palabras –guerra, anarquía, caos, porquería, denunciar, conciencia infectada– utilizadas por autores dadaístas, surrealistas y ciertos escritores a contracorriente como Artaud o Michaux retomadas por Baselitz y Schönebeck para materializar su discurso escrito y pictórico. La intención es significarlas como instrumento para higienizar sentimientos, objetivar situaciones y poner en orden la conciencia colectiva. Para ello se inspiran y utilizan los referentes literarios con los que se identifican haciendo suya, también, la composición y el ritmo de las disquisiciones de éste y otros autores pues el carácter visionario de Henri Michaux se encuentra en la producción global de Baselitz, impresa de una mística trascendente, más compleja e interiorizada en los cuadros de Anselm Kiefer. Para vencer a los demonios que todavía planeaban en la conciencia de la sociedad alemana era preciso utilizar palabras llenas de contenido pues como muy bien afirma José Ángel Valente el genocidio se materializó, en cierta medida, por medio del lenguaje, del lenguaje envenenado y, quizás, sea éste uno de los aspectos que sustentan la importancia de su discurso.

Desde luego, Paul Celan constituye uno de los pilares que sustentan la obra de Kiefer. De tal manera, determinadas estrofas o versos del poeta se traducen, fácilmente, en imágenes visuales en la del pintor⁸. Así, «tus cabellos de oro Margarete/tus cabellos de ceniza Sulamita» se identifica con el color pajizo del cabello de algunas de sus figuras, –también de Baselitz– y las cenizas serán una de las señas de identidad en sus obras durante muchos años. En este sentido conviene detenerse en uno de los poemas en los que se advierten claramente las preocupaciones comunes:

«Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos a mediodía la muerte es un maestro venido de Alemania
te bebemos en la tarde y la mañana bebemos y bebemos
la muerte es un maestro venido de Alemania sus ojos son azules

⁷ Tomado de Antonin Artaud y Paul Valéry *La libertad del espíritu*. Buenos Aires, Leviatán, 2005, pp. 16-17.

⁸ El poeta surrealista Paul Celan se encuentra en Alemania en 1952 y ya ha publicado un buen número de poemas escritos en alemán.

te hiere con una bala de plomo con precisión te hiere
 un hombre habita en la casa tus cabellos de oro Margarete
 azuza contra nosotros sus mastines nos sepulta en el aire
 juega con las serpientes y sueña la muerte es un maestro venido de Alemania»⁹.

Estas alusiones directas a «la muerte es un maestro venido de Alemania», «ojos azules», «te hiere una bala de plomo» se convierten en metáforas visuales, en pequeños poemas visuales en la obra de Kiefer, objetivados con la utilización de materiales cargados de significado –cenizas, fragmentos de aviones– y con letras que configuran un lenguaje plástico apoyado en referencias literarias. Por otro lado, la proximidad de algunos de sus cuadros a la abstracción propicia que ambos lenguajes se encuentren con facilidad, en una obra más atenta a la idea que a su representación así como a la sanción explícita que Celan anota cuando afirma *La poésie déjoue l'image*, una cautela que protegerá la relación artística y la orientará¹⁰. Desde luego, idea y argumento centran una producción hermética e indescifrable diferente a la del resto del grupo. En este sentido no debe pasar desapercibido que algunos de estos artistas recibieron docencia de Joseph Beuys. De ahí, las acciones protagonizadas por este pintor pero también por otros como Inmendorf.

Seguramente son aspectos relacionados con la necesidad de acceder, para comprender, al lado más profundo, oculto, profundo y desconocido del comportamiento humano. Por ello, la locura es un tema recurrente en la época que, además, planeaba sobre alguno de los autores ya citados. Para este caso la fuente de documentación seleccionada por Baselitz es la obra del escritor del siglo XIX Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken*, en la que figura un repertorio iconográfico referido a patologías psiquiátricas que, sin duda, inspiraron escritos y pinturas. Por otro lado, en el siglo XX el tema es estudiado desde la perspectiva filosófica por Michael Foucault. De hecho, según Siegfried Gohr la definición de intersticio, presente en la obra de estos artistas se parece a la idea de «heterotopía» desarrollada por el filósofo durante los años sesenta, cuando la primera generación de neoexpresionistas alemanes ya está trabajando. En ese momento el filósofo francés creó los instrumentos para el análisis del conocimiento: el discurso psiquiátrico que clasifica varios tipos de locura que se reinventan y dejan rastro en algunos cuadros del pintor arriba citado. Dada la línea de pensamiento defendida particularmente por Baselitz en su obra escrita y pintada resulta verosímil pensar que estuviera al tanto de sus

⁹ Forma parte de un poema de Paul Celan integrado en *Tango de muerte*, publicado en 1947 ya bajo el seudónimo de Paul Celan pues su nombre auténtico es Paul Anstschel. Se publicó en marzo del mismo año en la revista *Contemporaneul* de modo que Kiefer pudo acceder a su lectura y, además, el poeta se expresaba en alemán a pesar de vivir en París hasta su muerte en el año 1970.

¹⁰ BADIOU, B. y JARAUTA, F., «Introducción», en *Desde el puente de los años. Gisèle Celan-Lestrange y Paul Celan*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2004, p. 8.

publicaciones. De hecho, es un tema llevado al límite tanto en los escritos y dibujos que acompañan al manifiesto de Pandemónium como en algunos de sus cuadros. Sin obviar el tema de la sexualidad escenificada por este pintor de manera obscena y provocadora¹¹.

Sin duda, la idea pandemónica se inspira en lo que Jorge Juanes define como «suicidios de la sociedad»¹² y de manera específica en Artaud quien utiliza el «teatro del cuerpo» como un instrumento subversivo, consciente de que «no es fácil producir una catarsis en el hombre gris» aunque lo intente y para ello prescindiera de lo prescindible –accesorios, decorados, dramaturgia convencional– acciones relacionadas con otras debidas a Kiefer o Immendorf en la que, nuevamente, planea el sustrato ideológico de Beuys.

Este texto desarrolla una argumentación histórica y temática necesaria para apreciar en su justo valor la aportación de algunos artistas de la primera generación de pintores neoexpresionistas alemanes, pioneros de una de las tres especificidades pictóricas que protagonizaron el resurgir de la pintura hacia el año 1980. Pero estaría incompleto si no se aludiera a las citas y referencias pictóricas que alimentan su definición plástica pues mucho antes de que el Posmodernismo hiciera su aparición en la historia del arte, en torno a 1974, los componentes de la Nueva Pintura Alemana hacían suya la «cita» y el «apropiaciónismo» para construir su lenguaje plástico.

La visión de conjunto de su producción artística pone de manifiesto cómo el bagaje cultural y el mundo interior de estos artistas se proyecta en sus cuadros, convertidos en parábola de aquello que no gusta y se pretende denunciar. De modo que las ideas, los sentimientos e incluso la semántica del discurso escrito, o pensado, se traduce en imágenes específicas de acuerdo a la personalidad de cada uno de ellos. En su memoria guardan un archivo de imágenes que remite, innegablemente, a los expresionismos de principios del siglo xx: Munch, Die Brücke, Der Blaue Reiter, la Nueva Objetividad así como de forma más soterrada a ciertos estímulos que los vinculan a algunos pintores del siglo xix inglés y alemán. Esta enriquecedora contaminación también llega desde Estados Unidos de la mano de la *Action Painting*. Así se percibe en la obra titulada *El regreso del Pato Donald* realizada en 1963 por Markus Lüpertz así como en la gestualidad y la materia utilizada en *Paranoia* realizada tres años antes por Baselitz. Son cuadros que pueden interpretarse como cuestionamiento de las normas derivadas de la Escuela de Nueva York y la persistencia de su protagonismo en el mercado internacional.

¹¹ Este autor incide, además, sobre algunos temas que preocupan a los artistas relativos a las ideas y la ética. Ver FOUCAULT, Michael, *Histoire de la Folie*. París, 1961.

¹² JUANES, Jorge, Artaud/Dalí. *Los suicidas del surrealismo, (y Jackson Pollock y Andy Warhol como remate)*. México, D.C., Itaca, 2006.

Naturalmente la huella de Francisco de Goya, precursor indiscutible de algunos de los lenguajes más significativos del siglo xx, inspira los recorridos gestuales y los barridos de color cargados de materia del Baselitz. Y, sin duda, alguna consecuencia extrajo e incorporó Lüpertz a su obra, *Ejecución*, realizada en 1992¹³, en la que la factura, la composición y el significado remiten, directamente, a los célebres fusilamientos del artista español.

En fechas más tardías de la producción neoexpresionista observamos cómo la acepción de Nueva Naturaleza derivada del Romanticismo preside de forma más o menos explícita la pintura de los Nuevos Salvajes, ambigua en los paisajes vacíos y trascendentes de Kiefer y más sugeridos y abstractos en Baselitz. Inexcusablemente es preciso aludir a los paisajes de Caspar David Friedrich impregnados de cierto halo espiritual evocados sucesivamente por pintores surrealistas, abstractos y neoexpresionistas¹⁴.

Las referencias no quedan circunscritas al repertorio alemán sino que se expanden hacia otras formulaciones románticas. De hecho, a menudo se advierte en los cuadros de estos pintores la densidad de los espacios abiertos de William Turner así como los cielos de carácter tormentoso y ciertos escenarios de Salisbury de John Constable. Sin duda estaban en la memoria de Lüpertz cuando pintó la serie de *Filósofos-Discusión* (1985) e incluso no es descabellada la cita de Thomas Cole y su obra *Course of Empire: Savage state* (1833). Pero no acaban aquí pues si observamos con detenimiento el cuadro *Muchachos observando la pared de una casa* (1977) encontramos los picados y contrapicados característicos de la obra de Alfred Stieglitz. Del mismo modo que es posible relacionar *Postes telegrafos-Ditirámico* (1968) con ciertos recursos formales utilizados por Fernand Leger¹⁵. En fin, las aportaciones son actuales y acordes con la época en la línea argumentada por Georg Baselitz: «Con mi trabajo seduzco ojos y cabezas hacia la supervivencia, hacia una nueva vitalidad, hacia la conservación de la vitalidad»¹⁶.

¹³ Al respecto, impresiona contemplar la obra *Viajeros sorprendidos por una tormenta* del italiano Francesco Casanova, concretamente la eclosión de pintura localizada en la parte central del cuadro y que el historiador Joan Sureda supone Goya pudo contemplar durante su estancia en Italia. Para profundizar en el tema puede consultarse el catálogo de la exposición comisariada por el citado historiador: VV.AA., *Goya e Italia*, Madrid, Turner, 2008.

¹⁴ La influencia puede constatarse, por ejemplo, comparando la obra *Die Jahreszeiten: Der Frühling* de 1803 con la titulada *Jeux d'enfants* realizada por Sigmar Polke en 1988.

¹⁵ De manera más periférica y teniendo en cuenta la estrecha interrelación en muchos casos fortuita del arte durante el siglo XX puede hablarse de coincidencias puntuales entre la obra de la brasileña Tarsila do Amaral y la de Lüpertz así como con la *Jungla* del cubano Wifredo Lam y los cuadros *Jardín azul: el reino de los abrojos* (1981) o *Vía Láctea* (1982) de Markus Lüpertz.

¹⁶ GIMÉNEZ, C., GRASSKAMP, W. y JOACHIMIDES, C. M., *Origen y visión. Nueva pintura alemana*. Barcelona, Ministerio de Cultura/Fundación Caixa de Pensiones, 1984, p. 8.