



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

MUSEO BRÜCKE BERLÍN: ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN

1993

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March

Castelló, 77 - 28006 Madrid

MUSEO BRÜCKE BERLIN
ARTE
EXPRESIONISTA
ALEMAN



MUSEO BRÜCKE BERLIN
ARTE
EXPRESIONISTA
ALEMAN

MUSEO BRÜCKE BERLIN
ARTE
EXPRESIONISTA
ALEMAN


1 de octubre - 12 de diciembre, 1993

Fundación Juan March

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN	5
INTRODUCCIÓN	7
TEXTOS de MAGDALENA M. MOELLER:	
• El grupo de artistas «Puente»	9
• La unidad «arte-vida» en la pintura del grupo «Puente»	17
• El grupo de artistas «Puente»: dibujos y acuarelas	26
• La obra gráfica en la historia del grupo «Puente»	32
PINTURA	40
DIBUJO Y ACUARELA	88
GRABADO	109
NOTAS BIOGRÁFICAS	120
CATÁLOGO	121

Cubierta:
Ernst Ludwig **KIRCHNER**. Escena callejera en Berlín, 1913.

CON LA COLABORACION DE  **Lufthansa**

La presente exposición de arte expresionista alemán, organizada por la Fundación Juan March y el Brücke-Museum de Berlín, ofrece al público español la oportunidad de contemplar obras maestras de uno de los más importantes momentos del arte alemán en el siglo XX.

El grupo Brücke, fundado en Dresde en 1905 por los artistas Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, no tardó en conseguir un estilo propio, el expresionismo, que culminó entre 1909 y 1910. Cuando el 27 de mayo de 1913 el grupo Brücke decidió oficialmente su disolución, ya se había alcanzado la meta que se propusieron sus miembros al principio: la creación de un arte nuevo.

El conjunto de esta exposición, que consta de 77 obras, abarca precisamente dicho período. Se compone de pinturas, acuarelas, dibujos y obra gráfica de siete artistas del grupo. Todas las obras proceden de la colección del Museo Brücke de Berlín, que sólo en muy contadas ocasiones ha cedido tantas obras maestras para figurar en una exposición. Por ello, la Fundación Juan March desea expresar su profundo agradecimiento al Senado de Berlín y al Brücke-Museum, y muy especialmente a su directora, la Dra. Magdalena M. Moeller, quien nos ha ayudado no sólo en la realización de la exposición, sino también, con su brillante aportación, en la redacción del catálogo.

Madrid, octubre 1993.



Ernst Ludwig KIRCHNER. *Crónica del Puente*, 1913.

INTRODUCCIÓN

La colección del Brücke-Museum (Museo-Puente) está dedicada exclusivamente al grupo de artistas *Brücke* (*Puente*). Gracias a esta especialización de su contenido, el Museo disfruta de una situación singular: con la concentrada riqueza de sus fondos documenta de modo excepcional la irrupción de la modernidad en Alemania, hecho que se inició en el año 1905 en la ciudad de Dresde, al fundarse dicho grupo.

La verdadera fecha de origen del Museo-Puente es el 1 de diciembre de 1964, octogésimo aniversario del nacimiento de Karl Schmidt-Rottluff. El artista se declaró dispuesto a hacer una donación de 74 obras al Land (Estado federado) de Berlín, dejando entrever la promesa de legar la totalidad de su producción artística. Al mismo tiempo propuso la construcción de un museo que debería albergar no sólo sus obras, sino también las de los demás artistas del grupo *Puente*. En este sentido le asesoró el profesor Leopold Reidemeister, que apoyó con su consejo y actividad la decisiva fase inicial del proyecto del Museo y que, finalmente, regiría los destinos de la institución hasta 1987. *Este proyecto tendría también de su parte a la Historia: todos los artistas del grupo Puente vivieron y trabajaron en tiempos en Berlín y desde Berlín ejercieron su influencia*, decía Schmidt-Rottluff como fundamento de su reflexión. También por mediación del profesor Leopold Reidemeister pudo ganarse para aquel empeño a Erich Heckel y Marta Pechstein. Erich Heckel contribuyó muy sustancialmente a formar la colección con grandes donaciones de su propia obra y otras de los demás miembros del *Puente*. Estas donaciones serían continuadas, después de 1970, por Siddi Heckel.

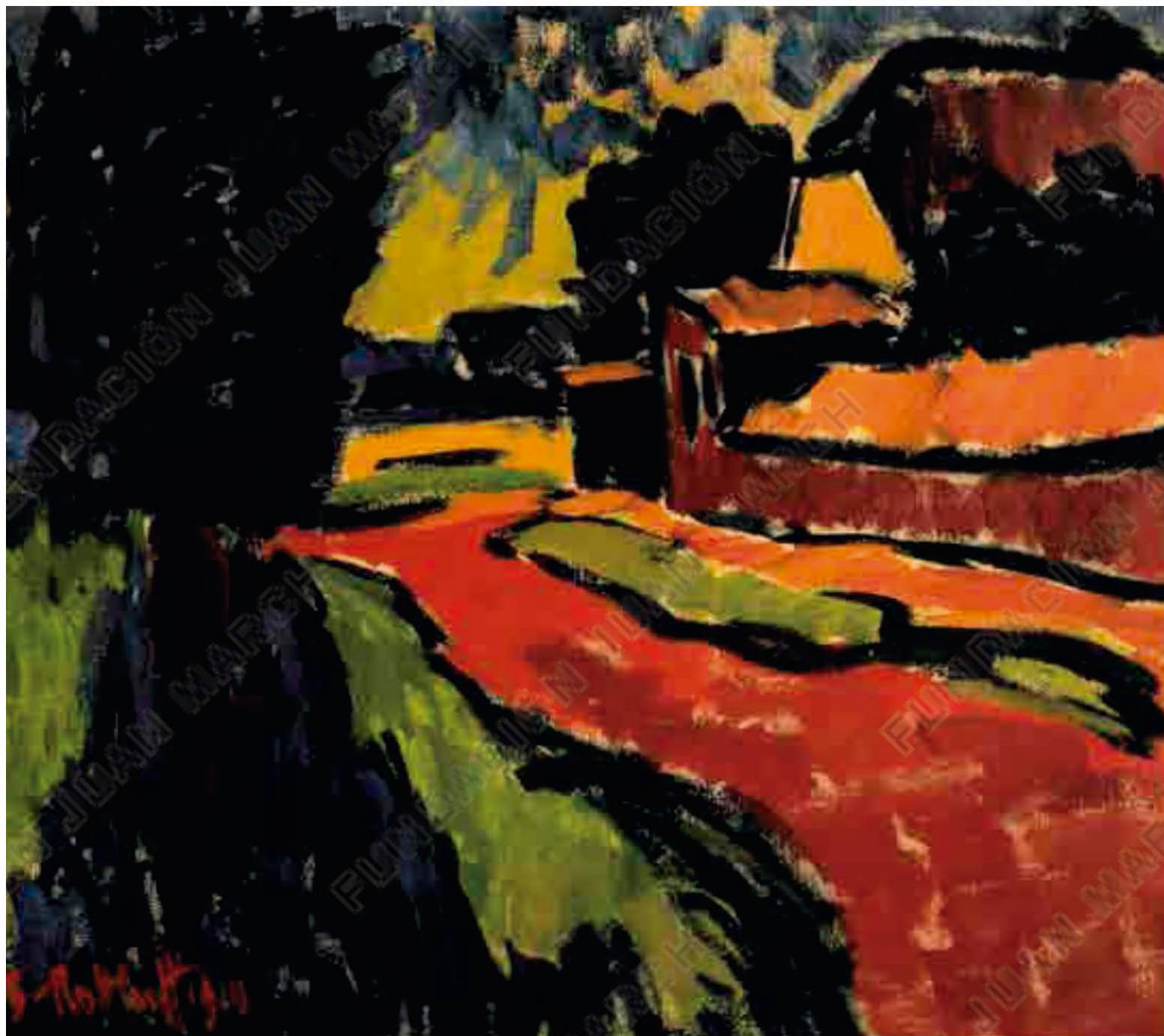
El 15 de septiembre de 1967 se inauguró el Museo-Puente, que, de acuerdo con Schmidt-Rottluff, había sido erigido fuera del área metropolitana, al borde del Grönewald. Sobre la base de las donaciones de Schmidt-Rottluff y Heckel, pudo ampliarse la colección con piezas de relieve muy representativas. Importantes adquisiciones, entre ellas nada menos que ocho pinturas de Kirchner, así como, en 1989, un excelente óleo de Otto Mueller, fueron posibles gracias a la Fundación Deutsche Klassenlotterie de Berlín. Y a ello se agregaron considerables cesiones y donaciones de obras de propiedad privada. Schmidt-Rottluff siguió fomentando el desarrollo del Museo con la adquisición de obras de sus colegas del *Puente*. Al fallecer el pintor Schmidt-Rottluff el 10 de agosto de 1976, el legado artístico del pintor pasó, conforme a su voluntad, a la Fundación Karl y Emy Schmidt-Rottluff, que dejaría todas sus obras al cuidado y asesoría del Museo-Puente como institución depositaria.

El Museo-Puente proporciona hoy una visión de conjunto del arte de aquel grupo de creadores que abarca los fondos de pintura, la colección de grabados, los dibujos y las acuarelas. Un Archivo de Investigaciones del Arte Expresionista, incorporado desde 1988 al Museo-Puente, tiene por tarea, junto a la creación de un fondo de documentos, el desarrollo de trabajos básicos en el campo de la investigación.

La selección efectuada por la Fundación Juan March, que comprende 77 obras de la colección del Museo-Puente, se concentra en la época del grupo comprendida entre 1905 y 1913. Tan sólo dos pinturas de Otto Mueller no corresponden a ese espacio de tiempo; se trata de obras representativas de su estilo de madurez que plasmó en fecha muy tardía.

Expreso muy cordialmente mi gratitud a la Fundación Juan March por su excelente cooperación.

Magdalena M. Moeller
Directora del Brücke-Museum



Karl SCHMIDT-ROTTLUFF. *En el recodo de la aldea*, 1910.

EL GRUPO DE ARTISTAS «PUENTE»

Magdalena M. Moeller

La fundación del grupo de artistas *Puente* (Künstlergruppe Brücke) en Dresde el año 1905, figura entre los acontecimientos más importantes del arte alemán e internacional del siglo XX. Con el grupo *Puente*, con su lenguaje, con su actitud crítica frente a la pintura tradicional y al academicismo, comenzó el movimiento llamado expresionismo, que, junto a los resultados puramente artísticos, llegó a ser también «expresión» de un nuevo sentido de la existencia al cual muy pronto se sumarían poetas, escritores y compositores.

Cuatro estudiantes de arquitectura integraron el grupo que sirvió de base para la creación del grupo *Puente*. En 1901, durante el primer semestre académico de sus estudios en la Escuela Superior Técnica de Dresde, se encontraron allí Fritz Bleyl y Ernst Ludwig Kirchner. Bleyl escribe a este propósito en sus *Erinnerungen* (Memorias): *En el primer semestre, me hallaba un día trabajando en la sala de dibujo haciendo geometría descriptiva, y estaba debatiéndome con aquellos pueriles ejercicios cuando un antiguo compañero de colegio se me acercó y me pidió que fuera a su sitio, más atrás de donde yo estaba; allí, un «Studiker» (estudiante), como entonces nos llamábamos entre nosotros, había dibujado —se trataba evidentemente de un artista— toda una serie de cosas en el margen de su pliego de papel: yo, sin falta, tenía que verlo. Me apresuré a ir allá y pude contemplar los dibujos marginales que, según todas las apariencias, habían surgido para llenar la infecunda espera al profesor o a alguno de sus auxiliares. El autor era Ernst Ludwig Kirchner, de Chemnitz, al cual procuré y conseguí conocer enseguida. Nos hicimos inmediatamente amigos y esa amistad, habida cuenta de que teníamos iguales metas e iguales ambiciones, llegó muy pronto a ser profunda... Siempre estábamos juntos, bien en la Escuela Superior, bien en nuestra vivienda o dando paseos vespertinos por el Gran Jardín de Dresde. Lápiz y papel estaban siempre a mano (1).*

Los comunes ensayos pictóricos y dibujísticos ocupaban un espacio cada vez más ancho, relegando a segundo plano los estudios de arquitectura. Como autodidactas que eran, los dos amigos se entregaban al trabajo con despreocupación y con brioso y espontáneo arranque. Dejando aparte el semestre del invierno de 1903-04, en que Kirchner estudió en la Escuela de Arte de Wilhelm von Debschitz y Hermann Obrist en Múnich, no necesitaron la iniciación de unos estudios académicos. Lo que más bien hicieron fue seguir formándose con los estímulos e incitaciones que recogían de las entonces populares revistas *Jugend* y *Simplicissimus*, difusoras ambas de los principios estilísticos del Jugendstil (paralelo y equivalente del Art Nouveau, del Modernismo, del Modern Style, del Sezessionsstil, etc.). Pero nuestros dos artistas seguían también puntualmente la evolución del arte francés. *Un día trajo Kirchner de alguna biblioteca un libro ilustrado de Meier-Gräfe sobre los pintores franceses modernos. Estábamos entusiasmados, declararíamos más tarde Bleyl (2).*

La *Génesis y evolución del arte moderno*, de Meier-Gräfe, habría de alcanzar importancia como obra de las que señalan nuevos caminos no sólo para Bleyl y Kirchner, sino para toda la generación del Expresionismo.

En el año 1904, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff se encontraron de nuevo con Bleyl y Kirchner. Siendo todavía estudiantes, se habían conocido en 1901 en Chemnitz, en el círculo literario Vulkan. Junto al cultivo de las letras, descubrieron pronto una común inclinación por la pintura y el dibujo. Durante el curso académico de verano de 1904, Heckel marchó a Dresde para estudiar arquitectura. Poco tiempo después conoció, a través de su hermano mayor, a Kirchner y Bleyl. *Debió ser alrededor de 1903, o acaso algo más tarde, cuando un singular personaje vino a incorporarse a nuestra comunidad de amigos íntimos. Obstinadamente de color gris, vestido, al parecer, conforme a un hechura especial, tocado con un sombrero negro de fieltro, la copa de éste hundida en círculo por arriba, ancha frente y ojos claros de inteligente mirar a menudo chispeantes y relampagueantes. Todo aquel penetrante y enérgico carácter permitía esperar y descubrir lo evidente: no podía permanecer ajeno al nuevo arte en ciernes.* Así describe Fritz Bleyl a Erich Heckel (3). Kirchner evocaba de este modo el encuentro: *Un día subió por mis escaleras un hombre joven declamando a voces el «Zaratustra»; iba sin cuello ni sombrero, y se presentó con el nombre de Erich Heckel* (4).

En 1905, por último, llegó a Dresde Karl Schmidt, que más tarde, por el nombre de su pueblo natal, vendría a llamarse Schmidt-Rottluff, y se matriculó asimismo en la Escuela Superior, aunque sólo por dos semestres académicos. El maestro común de los cuatro amigos, el urbanista Fritz Schumacher, rememoraba años después a sus alumnos: *La manera de ser, inquietantemente investigadora, que todo profesor de arquitectura reconoce en sus estudiantes, no se perdió jamás entre los del Puente: en Kirchner esa manera de ser tuvo pronto el carácter de un amargor reconcentrado; en Heckel se manifestaba más como pasión contenida. No es fácil para el enseñante establecer hasta qué punto debe ceder a semejante inquietud crítica, dado que ésta se empareja muy a menudo con las dotes puramente intelectuales que van ligadas a una incapacidad para la configuración. Por ello, me sentí muy satisfecho cuando, poco a poco, logré que esos elementos de intranquilidad evolucionaran también hacia las vías de una técnica dibujística limpia y fiel al modelo natural. Pero esto no duró mucho...; de pronto se terminó. Me acuerdo todavía de la primera vez que Heckel, que había comenzado a dibujar una planta a la manera suelta, en blanco y negro, de la xilografía, no se preocupó ya de observar las intersecciones y movimiento de las hojas y, en vez de ello, llevó al papel algo muy distante de asemejarse, en su conjunto, a la forma del modelo. Al no darme yo por satisfecho con las negligencias del dibujo, él alegó su derecho a la estilización. Yo sostuve el punto de vista de que primero hacía falta saber dibujar correctamente, y que sólo entonces podía uno permitirse la operación de estilizar, y me referí a algunas láminas de William Nicholson y otros dibujantes en blanco y negro y de estilo cartelístico, obras que yo mostraba ocasionalmente para probar que tenían por fundamento un exacto estudio de la forma. Pero no convencí. El decía que lo importante era captar la expresión total, y que esa expresión, para él, era así* (5).

Kirchner y Bleyl habían hecho en 1905 su examen final de arquitectura y ahora, juntamente con Heckel y Schmidt-Rottluff —estos dos habían dejado los estudios—, se dedicaron exclusivamente a la libre creación artística. Su deseo de ser artistas se había hecho realidad. La idea de Kirchner de formar

una asociación de artistas fue acogida con entusiasmo por sus amigos. Como más tarde escribiría Heckel, fue Schmidt-Rottluff quien dio con el nombre: *Schmidt-Rottluff dijo que podríamos llamarlo (al grupo) «Brücke» (Puente): era una palabra de muchos matices diferentes, no significaría un programa, pero en cierto modo (indicaría) el paso de una a otra orilla* (6). El 7 de junio de 1905 se fundó el grupo de artistas *Puente*.

El trabajo en común se intensificó después de la fundación del mismo. El nuevo impulso creador, dirigido sobre todo a la representación de lo esencial, dio lugar a obras de forma y color inmediatos, directos. Ahora la naturalidad a ultranza, la liberación del hombre de sus forzamientos burgueses, la renuncia al historicismo, subrayaban la orientación hacia una expresión intensificada, espontánea, del lenguaje plástico.

Como pintores, aquellos cuatro amigos podían actuar más subjetivamente que como arquitectos y dar rienda suelta a su espíritu, de marcado carácter independiente y voluntarioso. Su objetivo era crear arte en cuanto elemento configurador, como resultado del sentir íntimo y sin atenerse al logro de un estilo determinado. En 1906 publicó *Puente* su programa, que fue grabado en madera por Kirchner y distribuido también como hoja volante. El texto constaba sólo de dos frases: *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*. La voluntad de creación independiente de tendencias estilísticas resuena aquí con claridad. Es también significativo que el grupo incluya en su programa tanto a los «creadores» como a los «gozadores» del arte, y que a los miembros activos del grupo pudieran sumárseles miembros pasivos. Estos últimos —hasta 1910 eran 68 miembros— debían contribuir con una cuota anual que fue primero de 12 marcos y más tarde de 25. Recibían, por su parte, álbumes o carpetas anuales con obra gráfica original.

Aunque los artistas del *Puente* realizaban con autonomía y seguro instinto sus cuadros, dibujos y grabados, visitaban, poniendo en ello un gran interés, la Galería de Pinturas de Dresde, el Gabinete de Estampas —donde había ya obra gráfica moderna—, así como la colección de grabados en cobre de Federico Augusto II, que contenía obras de Cranach, Durero, Rembrandt... En el Museo Etnográfico descubrió Kirchner las tallas hechas por los indígenas de las islas Palau, lo cual establece un paralelismo con las esculturas africanas que ocupaban en París a Matisse y Picasso.

En las galerías de arte privadas de Dresde tuvieron lugar (pronto, en comparación con otras ciudades alemanas) exposiciones de signo progresista. En 1905 la Galería Arnold presentó 50 óleos de Van Gogh; en 1906 más de 100 obras de neoexpresionistas belgas y franceses, entre ellos Signac, Seurat, Cross, Bernard, Denis, junto a pinturas de Gauguin y Vallotton. En 1907, la Asociación de Arte (Kunstverein) de Sajonia mostró un número relativamente elevado de pinturas del noruego Edvard Munch, obras que, sobre todo en Kirchner, ejercerían fuerte influencia. En 1907 se ofreció también la ocasión de ver trabajos de los impresionistas Claude Monet, Alfred Sisley y Camille Pissarro. En 1908 se celebró otra gran exposición de Van Gogh: el Salón de Arte Richter exhibió una retrospectiva de 100 pinturas. El mismo año expusieron también allí los «fauves». Las obras de Van Dongen, Vlaminck, Guérin y Friesz ponían de manifiesto un tratamiento libre de los medios artísticos equiparable

al de las obras de los miembros del grupo *Puente*; se servían, también de una manera nueva, del dibujo espontáneo y de un luminoso lenguaje cromático.

Su evolución estilística, desde sus comienzos, afines al «Jugendstil», hasta llegar a un estilo propio, es decir, al expresionismo de *Puente* —pasando por una forma expresiva puntillista orientada al neoimpresionismo y a Van Gogh—, quedó culminada entre 1909 y 1910.

Al lado de la pintura, también la xilografía se convertirá, sobre todo, en un decisivo medio de expresión en la obra de estos artistas. En Kirchner, Schmidt-Rottluff y Heckel, especialmente, la xilografía pasa a ser una forma expresiva característica, y ello por razón de sus posibilidades para el logro de una formulación rigurosa y escueta de la concepción plástica. Kirchner escribió acerca del significado e importancia del grabado en *Puente: La voluntad que impulsa al artista al trabajo gráfico es quizá, en parte, el empeño de plasmar fija y definitivamente la forma única, suelta, del dibujo. Por otro lado, las manipulaciones técnicas liberan en el artista fuerzas que, con la mucho más fácil operación manual del dibujo y la pintura, no llegan a hacerse patentes. El proceso mecánico de la estampación resume en una unidad las distintas fases del trabajo. La tarea de configuración puede dilatarse cuanto quiera uno sin el menor riesgo. Posee un gran encanto: en semanas y hasta meses de trabajo, el ir elaborando de continuo la obra, una y otra vez, para alcanzar el último grado de expresión, perfección y acabado formal sin que la plancha pierda nada de su frescura. El misterioso atractivo que en la Edad Media rodeó la invención de la imprenta y la estampación lo advierte también hoy todo el que se ocupa del arte gráfico seriamente, hasta los últimos detalles de su artesanía* (7). Después de Alberto Durero, esta técnica, largamente descuidada y a punto de caer en el olvido, experimenta una recuperación, llegando a alcanzar puntos culminantes en el orden artístico. La obra xilográfica de *Puente* integra una parte verdaderamente sustancial de la historia del arte alemán.

El grupo formado por los cuatro estudiantes de arquitectura se ampliaría al poco tiempo de su fundación con la entrada de algunos nuevos miembros. En enero de 1906 expuso Emil Nolde en la Galería Arnold de Dresde. Su nada ortodoxa pintura despertó vivo interés en ellos. Schmidt-Rottluff escribe a Nolde el 4 de febrero la siguiente carta: *Para ir en seguida al grano: el grupo de artistas Puente, de esta ciudad consideraría un honor poder saludarle a usted como nuevo miembro. Francamente..., usted sabrá de Puente tan poco como nosotros sabíamos de usted antes de la exposición presentada en Arnold. Pues bien, uno de los empeños de Puente consiste en atraer a sí a todos los elementos revolucionarios y en efervescencia, y eso ya lo dice el nombre de «puente». El grupo, además, organiza anualmente varias exposiciones que hace circular por Alemania, con lo cual se le evitan a cada artista las gestiones personales. Otra finalidad es la de hacerse con un local de exposiciones propio..., cosa de momento imaginaria porque todavía falta dinero. Ahora, estimado señor Nolde, piense usted como le plazca y lo que le plazca; nosotros hemos deseado rendirle aquí homenaje por sus tempestades de color. Con toda devoción y respeto, el grupo de artistas Puente* (8). Nolde fue miembro de la agrupación durante año y medio, y salió de ella por diferencias personales con los demás afiliados. En su biografía leemos acerca de este particular: *Me era difícil soportar los quizá inevitables roces en lo humano y en lo artístico, y no me gustaba la uniformidad que se iba creando entre los jóvenes artistas, que a menudo se parecían en sus obras como una gota de agua a otra gota de agua. Yo reemprendí en soledad mi camino de ar-*

tista, pero en sentimientos y opiniones mantuve mi afinidad con ellos y en lo artístico seguí siendo amigo suyo (9). Nolde obtuvo provecho de la breve convivencia con aquellos creadores al familiarizarse con la xilografía, técnica que luego habría de desempeñar un papel importante en su propia obra. Los artistas del *Puente*, a su vez, aprendieron de él la técnica del grabado en cobre.

En 1906, Max Pechstein se incorpora también al grupo. Heckel se había encontrado con él en la primavera con ocasión de la Tercera Exposición Alemana de Oficios Artísticos, celebrada en Dresde del 12 de mayo al 31 de octubre, en la que Pechstein había realizado pinturas para decoración interior. Heckel, que hasta 1907 trabajó todavía como ayudante del arquitecto Wilhelm Kreis, tomó parte también en los preparativos de dicha exposición. Pechstein, después de un aprendizaje como pintor decorador, había asistido de 1900 a 1902 a la Escuela de Oficios Artísticos de Dresde para luego, de 1902 a 1906, acabar su formación de maestría escolar en la Academia de Artes de la misma ciudad. Además, había sido distinguido con el Premio del Estado Sajón, el llamado Premio de Roma; disfrutaba, pues, de cierta ventaja profesional sobre los otros, autodidactas y todavía desconocidos. Sin embargo él, lo mismo que sus compañeros, iba en busca de nuevos medios expresivos y de un nuevo tratamiento del color. *Llenos de felicidad, descubrimos una perfecta consonancia en el afán de liberación, en pos de un arte lanzado hacia adelante como un huracán, no refrenado por convención alguna* (10), escribe más tarde Pechstein en sus *Memorias*.

El mismo año 1906 pudo conquistarse también para el grupo al pintor suizo Cuno Amiet. Luego de haber visto sus obras en la Galería Arnold, Heckel le escribía el 6 de septiembre de 1906: *Muy estimado señor: Con admiración y entusiasmo hemos visto sus obras, y nos permitimos preguntarle si desearía entrar a formar parte de nuestro grupo Puente. De modo unánime, hemos reconocido en usted a uno de los nuestros, y confiamos en que apoyará nuestra causa como un empeño orientado hacia iguales metas artísticas. Nuestro grupo celebraría extraordinariamente haber hallado en usted un compañero de lucha y un paladín de su causa* (11). Amiet aceptó sin vacilar la invitación. Como coetáneo de Matisse y de los «fauves», era media generación más viejo que los miembros de *Puente*. Figuraba entre los más renombrados artistas suizos de su época. Aunque Amiet advirtió pronto la diferencia que había entre su arte y el de los demás integrantes del grupo, trabajó en favor de éste de modo eficaz: hizo posible la celebración de exposiciones en Suiza y logró incorporar gran número de miembros pasivos. El primer encuentro personal de los artistas del grupo con Amiet tuvo lugar en la Exposición Internacional del Sonderbund (Alianza Separada) de Amigos del Arte y Artistas del Occidente de Alemania, que se celebró en Colonia en 1912. Para *Puente*, el encuentro con la pintura de Amiet fue de singular importancia por lo que se refería a la acuñación de su estilo de intenso colorido y amplias superficies planas. El pintor suizo fue miembro del grupo hasta la disolución de éste en 1913.

Después de Amiet se incorporaron además, en calidad de miembros, el holandés Kees van Dongen, al que Pechstein había conocido en París en 1908; el finlandés Axel Gallén Kalle y el también holandés Lambertus Zijl. Con este incremento el grupo alcanzó, efectivamente, cierto carácter internacional; pero también es verdad que los tres artistas citados no descollaron dentro de *Puente*. Gallén Kalle figuró en la carpeta anual repartida en 1909 a los afiliados. Kees van Dongen estuvo representado una sola vez, con trabajos sobre papel, en una exposición de *Puente*. Edvard Munch no correspondió a

la invitación que se le cursó para entrar en el grupo. Tampoco tuvo éxito la propuesta hecha a Henri Matisse en igual sentido. En 1908 fue miembro, transitoriamente, el pintor hamburgués Franz Nölken; éste marchó a París probablemente en el año 1909 y allí se adhirió a la escuela de Matisse. A finales de 1910 se incorporó al grupo Otto Mueller, que estuvo íntimamente ligado a ellos hasta última hora. *El primer encuentro con los trabajos de Otto Mueller aconteció en Berlín en la exposición de los «rechazados de la Secesión Berlinesa». Este encuentro fue trascendental para cada uno de nosotros y un elemento de fecundidad, y resultó natural que él, a partir de entonces, perteneciera a la comunidad de Puente* (12). Así escribía Erich Heckel acerca del primer encuentro con Otto Mueller a comienzos de 1910. En septiembre de ese mismo año, Otto Mueller participó como invitado en la amplia exposición que *Puente* presentó en la Galería Arnold de Dresde. A propósito de su recepción en el grupo de artistas, manifestaba Kirchner en 1913 en la *Crónica de Puente: La sensible armonía de su vida con su obra hacía de Mueller un miembro natural, con toda evidencia, de Puente*. Y finalmente, en 1911, ingresó el praguense Bohumic Kubista, último artista que se hizo miembro del grupo, sin que el contacto, no obstante, llegara a ser intenso. Ya en 1907 había causado baja en la comunidad el miembro fundador Bleyl, que quiso dedicarse por entero a la arquitectura. Bleyl se había casado y necesitaba una profesión que le diera para vivir.

En la organización de exposiciones vieron los artistas de *Puente* un medio decisivo para llegar al público con su nuevo arte y conseguir reconocimiento y aprecio. La primera exposición que, entre las presentadas por el grupo, tuvo resultados determinantes reunía óleos, acuarelas y dibujos, y tuvo lugar en el otoño de 1906 en el salón de exhibición comercial de la fábrica de lámparas K.F.M. Seifert, en Dresde-Löbtau. El contacto con esta empresa lo había establecido Heckel, que, por sus dotes de organizador, desempeñaba también las funciones de gerente del grupo. Karl-Max Seifert, propietario de dicha fábrica, dio el correspondiente permiso y, al propio tiempo, se afilió al grupo como miembro pasivo. En sus locales comerciales, donde las lámparas colgaban del techo, las paredes revestidas de tela estaban libres y dispuestas a recibir los cuadros de la exposición. También aquí tuvo lugar la segunda muestra del grupo, que estuvo dedicada exclusivamente a obra gráfica y se celebró en el invierno de 1906 a 1907. Acudieron pocos visitantes y la prensa apenas se dio por enterada de aquella exposición de artistas desconocidos presentada en sitio nada céntrico.

En 1907, por fin, lograron saltar a las galerías importantes de Dresde. Hay que mencionar para esa fecha la exposición celebrada en la Sala de Arte Richter, que despertó ya algún interés, así como la ofrecida en 1910 en la Galería Arnold, que hoy día se considera como una de las exposiciones de arte del siglo XX que con seguridad abrieron nuevos caminos. Además, enviaron exposiciones itinerantes por toda Alemania, Suiza e incluso a los países escandinavos. Hasta 1910 se organizaron más de 30 exposiciones; a ello hay que sumar las numerosas participaciones en muestras no encabezadas por *Puente*. Con su participación en la Exposición Internacional del Sonderbund (Alianza Separada) de Amigos del Arte y Artistas del Occidente de Alemania, celebrada en 1912 en Colonia, alcanzaría *Puente* su más alto nivel de popularidad.

Decisiva en la historia de *Puente* fue también su cooperación en las exposiciones de la Nueva Secesión en Berlín. Después de que Pechstein, en 1909, expusiera con éxito en la Secesión Berlinesa, dirigida por Max Liebermann,

existía ya el propósito de ofrecer en 1910 una muestra colectiva. Pero la Secesión, que se iba haciendo cada vez más tradicional, sintió inquietud ante la aparición masiva de la joven vanguardia y consideró sus trabajos como una afrenta al propio programa. Los artistas rechazados —junto a los miembros componentes del grupo, figuraban entre otros, Nolde y Christian Rohlf— fundaron a raíz de ello la Nueva Secesión, bajo la presidencia de Max Pechstein.

En el otoño de 1911 se produjo el traslado a Berlín de Kirchner, Schmidt-Rottluff y Heckel. Pechstein, que ya vivía allí desde 1908, había procurado al grupo muchos contactos que hicieron muy atractivo el cambio de residencia a la capital. De modo parecido a lo que habían hecho en Dresde, en Berlín los artistas alquilaron sus respectivos talleres en distritos urbanos próximos entre sí. Pero a pesar de las mutuas visitas que regularmente se hacían, la individualidad de cada cual fue avanzando de forma autónoma. La fase berlinesa estará marcada por la paulatina disolución de la comunidad. Cada uno empezó a desarrollar su propia personalidad artística y trató de recorrer su camino independientemente de los demás. La gran ciudad, omnipotente, ajetreada y agresiva, contribuyó a aquella alienación y a aquel distanciamiento. Cada uno de los artistas reaccionaría de manera distinta frente al nuevo entorno. El año 1911 va a traer consigo el cambio del estilo de comunidad al estilo individual. Su expresión más notable la encontrará este período en las escenas callejeras de Kirchner, donde el suave estilo de Dresde experimenta un marcado endurecimiento y una resuelta tendencia a las formas esquinas, angulosas.

A la descomposición del grupo, hecho que ya empezaba a perfilarse, se intentó hacer frente con el acuerdo de abandonar todos juntos la Nueva Secesión. Pechstein, el único que se negó a hacerlo, se apartó poco después del grupo. Además, con el propósito de definir nuevamente lo que de común había entre ellos, se convino en publicar una *Crónica del grupo de artistas Puente*. Kirchner redactó el texto. Si la comunidad, a causa de la salida de Pechstein, se hallaba en situación de riesgo, he aquí que precisamente la *Crónica* habría de conducir a su ruptura y disolución. Las despóticas manifestaciones de Kirchner en aquellas páginas hicieron que los demás se sintieran heridos.

Heckel explicó más tarde a ese propósito: *Para 1913 habíamos planeado la edición de una «Crónica» que debería contener estampaciones manuales de grabados y fotografías de obras (estas últimas tomadas por Kirchner) de cada uno de nosotros, y para la que Kirchner redactó el texto. Este no respondía a la visión de los hechos por parte de Schmidt-Rottluff, ni tampoco a la de Otto Mueller y la mía, ni a nuestra opinión contraria a lo programático, así que acordamos no publicar la «Crónica». Se devolvieron a cada cual sus grabados y su parte de texto. Más tarde, Kirchner, estando ya en Suiza, grabó la portada con los cuatro retratos y compuso algunos ejemplares (13).*

El 27 de mayo de 1913 los miembros pasivos de *Puente* fueron informados oficialmente de la disolución de la comunidad. En una breve notificación se leía: *Por la presente les comunicamos que los firmantes hemos resuelto disolver como organización el grupo de artistas Puente. Sus miembros fueron Cuno Amiet, Erich Heckel, E. L. Kirchner, Otto Mueller, Schmidt-Rottluff (14).* La firma de Kirchner faltaba ya al pie de este escrito. La *Crónica* fue sólo el motivo externo de la ruptura que, desde el traslado a Berlín, se había consumado internamente desde mucho tiempo atrás. Lo que *Puente* se propuso

como meta en 1905, es decir, la creación de un arte nuevo, se había alcanzado. Ahora, sobre la base del logro común, los miembros del grupo podían desplegar, libremente y sin trabas, su propio estilo.

-
- (1) Fritz Bleyl: *Erinnerungen (Memorias)*, citado según Hans Wentzel: *Fritz Bleyl, Gründungsmitglied der Brücke* (F.B., miembro fundador de Puente, en *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (El arte en Hesse y en el Rin Medio)*, n.º 8, 1968, pág. 93.
 - (2) *Op. cit.*, pág. 94
 - (3) *Op. cit.*, pág. 95.
 - (4) Citado según Georg Reinhardt: *Die frühe «Brücke». Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe «Brücke» der Jahre 1905 bis 1908 (El Puente de época temprana. Contribuciones a la historia y acerca de la obra del grupo de artistas Puente, de Dresde, de los años 1905 a 1908)*, en *Brücke Archiv (Archivo de Puente)*, n.º 9-10, pág. 18.
 - (5) Fritz Schumacher: *Aus der Vorgeschichte der «Brücke» (De la prehistoria de Puente)*, en *Der Kreis*. (El Círculo), I, 1932; citado según *Erich Heckel und sein Kreis. Dokumente, Fotos, Briefe, Schriften (E.H. y su círculo. Documentos, fotografías, cartas, otros escritos)*, reunidos y seleccionados por Karlheinz Gabler, Stuttgart-Zurich, 1983, pág. 24.
 - (6) *Erich Heckel im Gespräch mit Hans Kinkel* (E.H. conversa con Hans Kinkel) en *Das Kunstwerk (La obra de arte)*, XII, 1958-59, n.º 3, pág. 24.
 - (7) Louis de Marsalle (E.L. Kirchner): *Über Kirchners Graphik (Acerca de la obra gráfica de Kirchner)* en *Genius*, III, vol. 2, Múnich, 1921, pág. 250.
 - (8) Emil Nolde: *Jahre der Kämpfe (Años de lucha)*, Colonia 1967, pág. 92 s.
 - (9) *Op. cit.*, pág. 94.
 - (10) Max Pechstein: *Erinnerungen (Memorias)*, ed. Leopold Reidemeister, Wiesbaden, 1960, pág. 22 s.
 - (11) Georg Mauner: *Cuno Amiet und die Maler der Brücke (C. Amiet y los pintores de Puente)*, en Cat. de exposición *Cuno Amiet und die Maler der Brücke*, Kunsthaus, Zurich, Museo de Puente, Berlín, 1979, pág. 15.
 - (12) Citado según Lothar-Günther Buchheim: *Otto Mueller, Leben und Werk (O.M., vida y obra)*, Feldafing, 1963, págs. 55-56.
 - (13) *Erich Heckel im Gespräch mit Hans Kinkel (E.H. conversa con Hans Kinkel)*, en *Das Kunstwerk (La obra de arte)* XII, 1958-59, n.º 3, pág. 35.
 - (14) Cf. también Horst Jähner: *Künstlergruppe Brücke (El grupo de artistas Puente)*, Stuttgart, 1984, pág. 422.

LA UNIDAD «ARTE-VIDA» EN LA PINTURA DEL GRUPO «PUENTE»

Magdalena M. Moeller

Al principio, la pintura era en esencia un fenómeno marginal en la obra del grupo de artistas *Puente*. A diferencia de la obra gráfica y del dibujo, no empezó a desarrollarse hasta 1906 —gracias a la influencia de Van Gogh, del neo y postimpresionismo y de la obra pictórica de Edvard Munch—, para adquirir después, concretamente en 1909, su propio perfil. La pintura del grupo se caracteriza por el rechazo de todos los cánones del arte clásico, por la «ausencia de tradición», como Kirchner formulara en cierta ocasión. Nuevas ideas estéticas provocaron un novedoso modo de expresión basado en la inmediatez de la forma y el color, convirtiendo el sentir subjetivo en contenido de la imagen. Lo que aquí se manifestaba era una nueva y tensa relación entre los mundos interior y exterior, pretendiendo que arte y vida se convirtiesen en síntesis de una armonía sensorial y que la existencia humana se realizase en el proceso de la creación artística.

La afanosa búsqueda de lo elemental, el impulso hacia una fantasía sin trabas creadora de imágenes y el trabajo artístico partiendo de la intuición, se manifiestan ya en sus pinturas precoces. Su mentalidad y la inquebrantable intensidad de su sentir proporcionaron a los jóvenes artistas la fuerza necesaria para su creación artística. La pintura se convierte en confesión, arte y vida se equiparan. Sólo su calidad de autodidactas, desprovistos del lastre de una formación académica, capacitaba a los artistas para emplear los recursos de la factura creadora sin reservas y con acusada osadía. *De qué debíamos apartarnos, lo teníamos claro... A dónde llegaríamos era más incierto*, opinaba Erich Heckel (1). Ellos se autointerpretaron como oposición al arte oficial. A diferencia del artista de formación académica, que para asegurarse su existencia se ve precisado a aceptar su dependencia de un determinado marco social, los artistas del grupo *Puente* propugnaban la libertad e independencia absolutas, lo que se reflejaba no sólo en el estilo nada ortodoxo, sino también en su temática y motivos, así como, en general, en su modo de vida desenfadado y no convencional, descubriendo en Van Gogh, que había sacrificado su vida al arte, su primer arquetipo. En noviembre de 1905, la Galería Arnold, de Dresde, mostraba 50 pinturas de Van Gogh. Al contemplar por primera vez esos originales, los artistas del grupo se sienten presos de un desenfrenado entusiasmo (2). En 1906, en el marco de una exposición de dieciséis neo y postimpresionistas franceses —entre ellos Seurat y Gauguin—, pudieron contemplarse más obras del holandés. La apoteosis la constituyó una retrospectiva organizada en mayo de 1908 por la Sala de Arte Richter, en la que figuraban 100 pinturas. El vehemente simbolismo cromático, la interpretación de lo representado, cargado de fuerte expresividad, y la intensa escritura dinámica del pincel de Van Gogh les causó una profunda impresión. Hubo una recepción de los medios de expresión de Van Gogh, si bien cada uno de los integrantes del grupo los aplicó a su modo. Pinturas como *Estanque en un parque* (fig. 1), de Kirchner, o *Muchacha en el diván*, ambas de 1906; *Adolescente o Fábrica de ladrillos*, de Heckel (1907); *El tallista* (1906-07) y el *Autorretrato* (fig. 2), de Schmidt-Rott-



Fig. 1.— Ernst Ludwig Kirchner: *Estanque en un parque*. Dresde, 1906.

luff (1906), documentan el encuentro con Van Gogh. Incluso Pechstein, que en 1906 se unió a ellos y era el único de sus integrantes que tenía en su haber una formación académica, no se sustrae a la recepción de Van Gogh por parte de sus amigos artistas, como lo demuestra su pintura *Casa en ruinas* (fig. 3), de 1907. Emil Nolde, que sólo por breve espacio de tiempo —1906 a 1907— perteneció al grupo, adoptó, influido por sus jóvenes artistas, un estilo de pintar pasajeramente violento según se aprecia en cuadros como *Fumadora de cigarrillos* y *En el jardín* (fig. 4), ambos de 1907.

En los años 1907-08 aflora brevemente, sobre todo en Kirchner, la influencia del neoimpresionismo y de la pintura de Gustav Klimt, cuyas obras se contemplaron en octubre de 1907 en la Galería Arnold, dentro del marco de una muestra dedicada al arte vienés. El trabajo, con pequeños toques de color que cubren las superficies de la imagen y, ocasionalmente, con elementos ornamentales, es la manifestación de este encuentro y puede apreciarse en obras como *Retrato de Hans Frisch*, de 1907, y *Retrato de mujer con vestido blanco* (fig. 5), de 1908.

Transitoriamente, el grupo *Puente* también llegó a ser tributario del arte del noruego Edvard Munch, aunque esta influencia dejó su impronta más marcadamente en la obra gráfica que en la pintura (3). Bien es verdad que Kirchner, Heckel y Schmidt-Rottluff negaron esta influencia durante toda su vida aunque Pechstein se expresara en estos términos: *Nos dimos cuenta de la identidad de nuestra añoranza y nuestro entusiasmo por cuanto habíamos visto en Van Gogh y Munch... Este último entusiasmaba sobre todo a Kirchner* (4). Veinte pinturas de Munch pudieron contemplarse en febrero de 1906 en el Sächsischer Kunstverein, en Dresde. Munch ya no era un desconocido por aquel entonces; en el mundo del arte gozaba de mucha más notoriedad que el recién redescubierto Van Gogh, a lo que contribuyó especialmente la exposición de 1892 en el Verein Berliner Künstler, marcada por un escándalo, por lo que tuvo que clausurarse antes de tiempo. Sobre todo la pintura de Kirchner y Heckel avanza en 1907-08 gracias al empleo de algunos de los recursos estilísticos de Munch. Cuadros como *Baile de aldea*, de Heckel (1908), o la famosa *Escena callejera*, de Kirchner (1907), no serían concebibles sin Munch en lo que a su factura se refiere. En él tienen su origen la ancha y fluida línea del contorno y el empleo de elementos configuradores a modo de superficies.

La obra de los artistas del grupo había recibido, además, notables impulsos durante sus regulares estancias veraniegas en el campo. El trabajo en la soledad de la naturaleza, sin contacto con los restantes miembros del grupo, representaba una muy importante alternativa a los trabajos realizados sobre modelos en el estudio, siendo por consiguiente un factor de primer orden para que surgiera la pintura expresionista. Así, Schmidt-Rottluff estuvo en 1906 en la isla de Alsen junto a Emil Nolde; en 1907, Schmidt-Rottluff descubría para sí Dangast, en la costa del mar del Norte, y trabajó allí en compañía de Heckel. Kirchner y Pechstein estuvieron juntos en Goppeln, en 1907, cerca de Dresde. En 1918, Kirchner se encuentra en la isla de Fehmarn, en el Báltico; Pechstein en Nidden en la Kurische Nehrung*, Schmidt-Rottluff en las marismas de Dangast. Cada uno de estos artistas desarrolló, pese a las influencias comunes, su propia escritura. El paisaje fue convirtiéndose en expresión de un estado de agitación interior; para poder transformar sus sensaciones rápidamente en formas y colores, los artistas abandonaron la



Fig. 2.— Karl Schmidt-Rottluff: Autorretrato, 1906.



Fig. 3.— Max Pechstein: *Casa en ruinas*, 1907.



Fig. 4.— Emil Nolde: *En el jardín florido*, 1907.

* Estrecha lengua de tierra en el Báltico ante la costa de Prusia oriental.— N. del T.

pintura pastosa y aplicaban ahora los colores en capas más finas, llegando así a una reproducción muy simplificada del modelo que les brindaba la naturaleza, intensificando visiblemente la luminosidad de la imagen. Había quedado superado el «impresionismo monumental», como Kirchner calificó la expresión estilística inicial del grupo. El *Paisaje de Dangast*, de Heckel (fig. 6), y sus *Casas rojas*, ambas obras pintadas en 1908, son otros tantos ejemplos del distanciamiento de la influencia de Van Gogh. En 1909 queda consumada la primera fase pictórica de *Puente*; la segunda, central, comienza con la primera estancia de los artistas en 1909 junto a las lagunas de Moritzburg, cerca de Dresde. Debido al intenso y constante trabajo en común empieza a desarrollarse un estilo colectivo al cual permanecería el grupo fiel hasta su traslado a Berlín. Las obras de arte de *Puente* surgidas en esa época llegan a veces a ser difícilmente distinguibles entre sí; lo que va tomando forma es un estilo uniforme del grupo que hace que lo individual vaya eclipsándose detrás de lo común (figs. 7 y 8). En 1909, Kirchner y Heckel —y temporalmente Pechstein— trabajan junto a las lagunas de Moritzburg. En 1910, el año más importante de estas estancias, Otto Mueller se suma a los anteriores. En 1911, Kirchner y Heckel vuelven a pintar allí. Schmidt-Rottluff era el único que no participaba en esas estancias comunes, pues se trasladaba todos los años a Dangast, donde Pechstein y Heckel le visitaron, sin embargo, en el otoño de 1910.

En las obras surgidas junto a las lagunas de Moritzburg, los que hasta entonces habían sido temas principales en el arte de estos pintores —desnudos y paisajes— se funden en una síntesis. El hombre y la naturaleza se encuentran ahora en un estado de perfecto equilibrio, convirtiéndose el arte en proyecto vital. El trabajo libre y despreocupado en plena naturaleza significaba para los artistas y sus modelos una existencia apartada de la civilización y una evasión de la realidad social, implicando, al mismo tiempo, una aproximación al arte de los pueblos primitivos y a Gauguin. El arte primitivo, que el grupo había descubierto para sí en el Museo de Etnología de Dresde, así como los cuadros que Gauguin pintara en Oceanía y que los artistas del grupo apreciaban sobremedida —imágenes que expresan una ingenuidad similar a la de los primitivos—, se acercaban a la naturalidad e inmediatez de arte y vida postuladas en su programa en 1906. Las estancias a orillas de las lagunas de Moritzburg significaron un breve espacio de tiempo de utopías hechas realidad.

La pintura del grupo *Puente* se vuelve entonces más ligera e ingravida. Las tendencias estilísticas que se anunciaban en 1908 encuentran su expresión acabada (fig. 9). Por vez primera, los artistas tienen el dominio total de sus recursos. La fase de búsqueda y experimentación ha terminado. La espontaneidad de la experiencia óptica es reducida ahora a lo esencial por la intensificada fuerza creativa y conformadora. Las superficies y líneas se someten a un afán de orden y ritmo. Se busca una estructura claramente bidimensional de la composición sin ningún indicio de espacialidad ni perspectiva. Antes al contrario, las superficies de color se disponen unas sobre otras. Los contornos muy marcados les comunican solidez. A partir de 1910, el nuevo estilo está plenamente conseguido y encuentra su continuación también en las obras creadas en el estudio. El cuadro de Heckel *Fränzi con muñeca*, de 1910, y *Marcella*, de Kirchner, 1909-10 (fig. 10), trasponen el nuevo modo de expresión a las imágenes de figuras. Con ello, su arte ha alcanzado su primera culminación.

Cabe observar cierta afinidad entre el estilo plenamente desarrollado del grupo y la pintura de los «fauves». Sobre todo Kirchner y Pechstein conocían el



Fig. 5.— Ernst Ludwig Kirchner: *Retrato de mujer con vestido blanco*, 1908.



Fig. 6.— Erich Heckel: *Paisaje de Dangast*, 1908.



Fig. 7.— Ernst Ludwig Kirchner: *Desnudos jugando bajo un árbol*, 1908.

fauvismo. Desde diciembre de 1907 hasta el verano de 1909, Pechstein residió en París, donde tuvo contactos con los «fauves» y consiguió que Kees van Dongen se integrara como miembro extranjero en el grupo. Un cuadro como *Muchacha*, de 1908, revela la recepción de algunas características del estilo fauvista. En septiembre de 1908, cuando Pechstein ya se había instalado en Berlín y Heckel y Schmidt-Rottluff se hallaban todavía en Dangast, Kirchner fue el único que vio la exposición de 60 obras de fauvistas franceses —entre ellos Van Dongen, Marquet, Vlaminck, Guérin, Friesz y Puy— en el Salón de Arte Richter, de Dresde. En enero de 1909 había viajado a Berlín para visitar a Pechstein y fue la ocasión para que, en la galería de Paul Cassirer, viera la muestra de pinturas, dibujos y esculturas de Henri Matisse. Ya a finales de 1908 se percibe cierta influencia de la pintura fauvista y de Matisse en su cuadro *Desnudo en una bañera visto desde arriba*, y más claramente después, en 1909, *Muchacha bajo una sombrilla japonesa* (fig. 11) y *Desnudo recostado ante un espejo* (cat. 2) así lo permiten apreciar. Desde entonces llama la atención que los artistas del *Puente* trabajen con una línea de contorno cerrada. Sin embargo, en su inmediatez, los cuadros de Kirchner carecen de la elegancia de los trabajos de Matisse. También el apartamiento del color natural del modelo puede relacionarse con el arte francés. Fue así como Kirchner pintó en 1909 su *Desnudo azul yacente con sombrero de paja* y Pechstein dio, en 1911, a su desnudo del cuadro *Hora matutina* una encarnación azulada.

Los medios estilísticos de los «fauves», introducidos por Pechstein y Kirchner, adquirieron carta de naturaleza en su estilo colectivo. También Schmidt-Rottluff, que trabajaba solitario en Dangast, adoptó en 1910 un modo de expresión más sosegado de intensa luminosidad. *Brecha en un dique* ilustra esta fase de su evolución pictórica desde la cual hizo suyo el estilo maduro de *Puente* con la aplicación del color en capas finas y amplias superficies y contornos, intesificándolos hasta una severa monumentalidad (fig. 12) en las pinturas creadas en 1911 en Noruega.

La aparición de nuevos motivos —además de paisajes y desnudos— caracteriza la última fase del grupo en su época dresdense. Vienen a añadirse ahora motivos arquitectónicos, así como escenas de variedades, baile y circo, como otras tantas metáforas de la vida en la gran ciudad. Las nuevas orientaciones temáticas apuntan ya hacia el inminente traslado de aquellos artistas a Berlín en el otoño de 1911.

La gran urbe y metrópoli del arte que era Berlín, donde los artistas esperaban para sí mejores condiciones de vida, modificó los recursos estilísticos del grupo. Confrontados con una gran variedad de nuevas impresiones y una activa vida cultural, se dieron cuenta que la pintura espontánea y de fuerte colorido que habían desarrollado en Dresde no podía ser sino una fase de transición. En Berlín comienzan, por tanto, los años tormentosos del expresionismo del grupo *Puente*. La época de la estrecha creación colectiva pertenece al pasado. El estilo berlinés se caracteriza por una mayor precisión, una creciente densidad del mensaje y un compromiso más decidido con el entorno social. Pasan a ocupar el primer plano planteamientos de fondo y domina una temática vinculada a la época. Las obras son en gran parte producto de la fascinación y el rechazo de la vida urbana. Los sentimientos interiores son confrontados duramente con la realidad. En los meses de verano, que los artistas siguen pasando en la naturaleza como compensación y alivio a la vida urbana, crean paisajes en los que también aparece la nueva expresión agresiva.



Fig. 8.— Erich Heckel: *Bañistas entre juncos*, 1909.



Fig. 9.— Max Pechstein: *En la orilla del lago*, 1910.



Fig. 10.— Ernst Ludwig Kirchner: *Marcella*, 1909-10.

Decisivo viene a ser para ellos, en Berlín, su encuentro con el expresionismo literario que codetermina los contenidos, así como los contactos con algunas tendencias estilísticas internacionales de la época, como el cubismo, futurismo y orfismo, y también un renovado interés por el arte primitivo. Todas estas influencias son asimiladas por ellos con diferente intensidad. Sin embargo, en su conjunto, la estructura de sus pinturas se consolida, la disposición de la composición gana en claridad. Bajo la influencia del cubismo retrocede la representación bidimensional tributaria de la superficie. La plasticidad de las formas y la espacialidad se incorporan a la pintura del grupo. La nítida brillantez y la radiante luminosidad de los colores pierden su importancia con los nuevos planteamientos de fondo y forma. Una paleta oscura que trabaja con colores mezclados en lugar de complementarios distingue el estilo berlinés de *Puente*.

Las imágenes de Kirchner, el artista más intelectual del grupo, son las que mejor captan lo ambiguo de la gran ciudad, su desilusionante realidad y su pretendido carácter cuestionable. Líneas cruzadas y el empleo de esgrafíados con elementos formales acutángulos dispuestos como abanicos imprimen a su estilo una nueva identidad. La hipersensibilidad y nerviosidad de su modo de ser son traspuestas a vibración y éxtasis. En Berlín consigue Kirchner también la construcción de sus jeroglíficos, caracteres formales en escorzo cargados de simbolismo que ya por entonces dominan su iconografía.

Orilla de Santa Isabel en rojo, Berlín, de 1912 (fig. 13) es una de las más sugestivas vistas de la ciudad pintadas por Kirchner. Las torres, el arco del puente y las casas se contraen en un escenario anguloso y desencajado. La estratificación tortuosa y las pinceladas que parecen dibujar, así como una paleta reducida a los colores rojo y azul, revelan la agitación interior de Kirchner. Pinturas como *Caballista circense*, de 1912 (fig. 14), y *Jinete volteador*, de 1914, aplican los elementos estilísticos a motivos del mundo de las variedades y del circo que desempeñan un papel muy destacado en la obra de Kirchner en Berlín. Con ello se acerca claramente a los representantes de una temática no burguesa, a los marginados de la sociedad. También las pinturas de modelos en el estudio y los cuadros y retratos de pintores y poetas muestran a personas apartadas de la vida normal de la burguesía.

Como apoteosis del expresionismo kirchneriano deben considerarse las *Imágenes callejeras* de 1913 y 1914. *Escena callejera en Berlín* (cat. 7) es una de las primeras obras de esta serie: Agitación y vibración se intensifican en sus imágenes hasta el paroxismo. Kirchner ha situado a los personajes muy próximos entre sí, unos sobre otros, rozando el borde superior de la imagen; los transeúntes, las «cocottes», que se reconocen por sus vestidos chillones y llamativos sombreros de plumas, los coches de caballos y el tranvía al fondo. El ir y venir, el tráfico y el sosegado callejear, las mujeres de la vida y sus galanes, todo es retenido e imbricado con formas puntiagudas y pinceladas nerviosas y aceleradas. La vida en la gran ciudad, con su carácter bifronte, se manifiesta en estas imágenes del mismo modo que se plantea la cuestión de qué sentido tiene su atarantado movimiento. Líneas de fuerza dinámicas parecen invadir y atravesar la escena; movimientos paralelos crean un ritmo simultáneo, como en las imágenes de los futuristas italianos que en abril de 1912 se expusieron por primera vez en Alemania —concretamente en la Galería Herwarth Walden de Berlín—, siendo discutidas vehementemente por los artistas del grupo *Puente*. Pese al contenido cargado de tensión de la *Escena callejera*, Kirchner conserva por completo el control



Fig. 11.— Ernst Ludwig Kirchner: *Muchacha bajo una sombrilla japonesa*, 1909.



Fig. 12.— Karl Schmidt-Rottluff: *Oppedal (fiordo de Hardang)*, 1911.



Fig. 13.— Ernst Ludwig Kirchner: *Orilla de Santa Isabel en rojo, Berlín*, 1912.

de la forma. Forma y contenido se funden en síntesis única haciendo de esta pintura una de las más importantes de su obra artística.

Los meses de verano de 1912 a 1914 los pasó Kirchner —como ya hiciera en 1908— en la isla de Fehmarn en el Báltico. La pintura *Figuras adentrándose en el mar*, de 1912 (fig. 15), tiene carácter abocetado en su lenguaje iconográfico y rasgos de dibujo, pero todos los detalles están subordinados a la gran forma del conjunto. La unidad hombre y naturaleza se manifiesta mediante un ritmo que lo invade todo. También el cuadro *Veleros cerca de Grünau*, pintado dos años después, está marcado por este orden integrador y configurativo que determina a la sazón la obra de Kirchner.

Formas duras y elementos expresivos acutángulos determinan también muy acusadamente la obra de Erich Heckel. Junto a paisajes urbanos como *Canal en Berlín*, de 1912 (fig. 16), la figura humana viene a ocupar principalmente el centro de su labor artística. Sin embargo, Heckel ve al hombre más como figura simbólica que como individuo. Tristeza, enfermedad, angustia, sufrimiento y muerte son los temas que ocupan a Heckel preferentemente hasta el estallido de la guerra. *Muchacha tocando el laúd* (cat. 28) forma parte de sus retratos e imágenes humanas marcados por la gravedad, que vienen a relevar a sus despreocupadas representaciones de desnudos. Es un cuadro de silenciosa soledad y queda melancolía. Sombrio es también el ambiente que respira su pintura *Dos hombres junto a una mesa*, de 1912 (fig. 17), que se remonta a la influencia de Dostoievski y tematiza la fatalidad del destino. De esta misma desesperanza están penetrados cuadros como *Pierrot moribundo*, 1912, y *Hombre sentado*, 1913. Heckel se vale de un ángulo visual elevado que distorsiona la perspectiva para acrecentar la expresión, realzando al mismo tiempo las cabezas.

La intensa actividad creadora en el campo de la xilografía, paralela a su producción pictórica, contribuyó notablemente a que se fuera desarrollando el estilo berlinés con sus contornos de trazado firme y líneas esquinadas. Los paisajes de Heckel intensifican aún más estos medios de expresión. Bañados por una luz cristalina, producen el efecto de estar petrificados. Incluso cuando —como en *Día cristalino*, de 1913 (fig. 18)— una figura humana queda incorporada al paisaje, todo resulta rígido y muerto. La naturaleza parece estar helada, asemejándose a una amenazadora visión utópica.

De modo más intensivo que los otros miembros del grupo, Schmidt-Rottluff se interesó por aspectos volumétricos y plásticos. Factores decisivos para ello fueron el estudio de los elementos cubistas de Braque y Picasso y su renovado interés por las esculturas primitivas, pero, sobre todo, la interacción con su propia actividad escultórica iniciada en Berlín. Una pintura como *Mujer pensativa*, de 1912 (cat. 18), muestra claramente los primeros indicios de un modelado más pronunciado, aflorando también un cierto matiz pintoresco. La obra *Muchacha aseándose* (cat. 17), de aquel mismo año, está estructurada, en cambio, con volúmenes redondeados encajados entre sí, en tanto que cuadros como *Dos mujeres* y *Después del baño* (fig. 19), ambos de 1912, presentan carácter tridimensional con apariencia de bloques conseguido mediante contornos esquinados y grandes superficies modeladas a pincel. En ambas creaciones la capa de pintura es fina y deja al descubierto algunas porciones del lienzo. Hasta entonces, Schmidt-Rottluff apenas había pintado desnudos; sólo ahora se dedica a este género. Pese al realismo y melancolía de la representación, las imágenes simultanean esta ambientación con una ostensible sensualidad; su estética alcanza una perfección clásica.



Fig. 14.— Ernst Ludwig Kirchner: *Caballista circense*, 1912.



Fig. 15.— Ernst Ludwig Kirchner: *Figuras adentrándose en el mar*, 1912.



Fig. 16.— Erich Heckel: *Canal en Berlín*, 1912.

Al igual que sucede con Kirchner, también en la obra de Schmidt-Rottluff es claramente perceptible el empleo de elementos estilísticos futuristas. También él sabe utilizar para sus creaciones medios de expresión dinamizados, las líneas de fuerza y energía visualizadas y las repeticiones a modo de «staccato». Cuadros como *Mujer leyendo* y *Dalias en un florero*, con su estructura formal cristalina que parte de un centro, al igual que *Fariseos* (figura 20), una obra capital del año 1912, no serían concebibles sin conocer el arte futurista.

Schmidt-Rottluff pasó el verano de 1912 en Dangast. En 1913, siguiendo el consejo de Pechstein, estuvo de mayo hasta octubre por primera vez en Nidden. Las obras que creara durante dicha estancia representan una nueva culminación de su arte. Las representaciones de paisajes están fuertemente dinamizadas, la realidad es transformada en escuetos caracteres formales. Schmidt-Rottluff creó para sí fórmulas similares a los jeroglíficos de Kirchner. Una simplificación formal todavía mayor habría significado el paso hacia la abstracción. Schmidt-Rottluff completa el simbolismo de sus formas con un lenguaje cromático tendente, efectivamente, a la abstracción. Así, por ejemplo, *Sol en un pinar* (fig. 21) muestra un sol verde-amarillento entre troncos de color rojo oscuro y copas arbóreas azules. En 1913, Schmidt-Rottluff creó la serie de cuadros que representan desnudos en la playa. Sólo entonces es cuando llega a interesarse por un motivo al que Kirchner, Heckel y Pechstein, ya en 1909 habían dado forma junto a las lagunas de Moritzburg. Sitúa monumentales desnudos rojos en una naturaleza concebida rudimentariamente. Tampoco en estas creaciones las formas y los colores dependen ya del mundo real de las cosas, sino que se han emancipado en cuanto a su composición sin perder nada de su evidencia. Así como Kirchner y Heckel vinculaban su arte a planteamientos sociales y psicológicos, Schmidt-Rottluff conquista una libertad creadora sin precedentes.

Tampoco a Pechstein le afectaron los aspectos sombríos de la gran ciudad. En Berlín continuó desarrollando su estilo vital dedicándose preferentemente a motivos circenses, de variedades y ballet, así como representaciones de desnudos y retratos. Imágenes como *Solar en obras en Schmargendorf*, de 1913 (fig. 22), siguieron siendo excepciones. El verano de 1912 lo pasó Pechstein en Nidden. Las *Barcas de pescadores de Nidden*, que pintó en esta localidad, son buena muestra de su claro estilo de composición basado en contados elementos de imagen y valores cromáticos. 1913 fue de nuevo un año de acrecentada productividad para Pechstein. En ese año realizó su tercer viaje a Italia, a Florencia y a la costa ligur. En Monterosso al Mare, un pueblo de pescadores, realizó numerosos estudios que le sirvieron de base para crear en Berlín, en el invierno de 1913, *Barca de pescadores*. Esta audaz representación en sentido vertical de un barco con pescadores remando dispuesto diagonalmente en el plano de la imagen, ha sido calificada por Pechstein como uno de sus trabajos más importantes (5). El seguro manejo de los recursos pictóricos y un colorido metafísico imprimen a esta creación una intensidad que la convierte en una de las obras estelares de su producción artística.

Otto Mueller, que entró a formar parte del grupo *Puente* en 1910, se había comprometido precozmente con su mundo de imágenes: desnudos en plena naturaleza. Los desafíos de la gran ciudad no provocaron en él ninguna reacción. La técnica de la pintura al temple, empleada pasajeramente también por Kirchner, comunicaba un cierto carácter apagado a sus calmosas pinturas reducidas a un determinado tono de color. Un embelesamiento ar-



Fig. 17.— Erich Heckel: *Dos hombres junto a una mesa*, 1912.



Fig. 18.— Erich Heckel: *Día cristalino*, 1913.



Fig. 19.— Karl Schmidt-Rottluff: *Después del baño*, 1912.

cadio, alejado de la civilización, encuentra su expresión en las pinturas de Otto Mueller. En 1912, cubismo y primitivismo se incorporan a su arte: rostros simplificados y cabezas estilizadas, frecuentemente con un lenguaje formal anguloso (fig. 23). La pintura de Otto Mueller no culmina hasta después de 1918.

Por más que el grupo de artistas *Puente* se disolviera ya en 1913 a causa de desavenencias internas, no es menos cierto que el expresionismo desarrollado por aquél sólo fue interrumpido bruscamente por el estallido de la primera guerra mundial. Después de ésta, Heckel se adhirió a un estilo realista-neoobjetivista. Pechstein intensificó su estilo tendente a la simplificación decorativa y también incorporó al mismo elementos realistas. Sólo Kirchner logró, en la década de los años veinte y posteriormente de nuevo hacia el final de su actividad creadora, enlazar con el expresionismo original en su paisajes suizos de fuerte colorido. Schmidt-Rottluff llegó después de la contienda a una nueva concepción formal y nuevos tonos cromáticos. Con su característica perseverancia volvía a variar de estilo una y otra vez hasta que abandonó la pintura a finales de los años sesenta. Su obra expresionista tardía se distingue por haber ganado en humanidad y profundidad expresiva.

(1) *Erich Heckel im Gespräch mit Hans Kinkel*, en «Das Kunstwerk», XII, 1958-59; fascículo 3, pág. 24.

(2) Fritz Schumacher: *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart y Berlin, 1935; pág. 283.

(3) Cfr. Eberhard Roters: *Beiträge zur Geschichte der Künstlergruppe Brücke in den Jahren 1905-1907*, en «Jahrbuch der Berliner Museen» N.F., vol. 2, 1960; págs. 188-190.

(4) Cfr. Pechstein: *Lebenslauf* en Georg Biermann: *Max Pechstein*, Leipzig, 1919, pág. 14.

(5) Max Pechstein: *Erinnerungen*. Publicado por Leopold Reidemeister, Wiesbaden, 1960; pág. 52.

Fig. 20.— Karl Schmidt-Rottluff: *Fariseos*, 1912.



Fig. 21.— Karl Schmidt-Rottluff: *Sol en un pinar*, 1913.



Fig. 22.— Max Pechstein: *Solar en obras en Schmargendorf*, 1913.



Fig. 23.— Otto Mueller: *Bañistas*, 1912.

EL GRUPO DE ARTISTAS «PUENTE»: DIBUJOS Y ACUARELAS

Magdalena M. Moeller

Desde el principio, el dibujo ocupó un lugar destacado en las creaciones del grupo de artistas *Brücke* (*Puente*), siendo considerado por los integrantes del mismo como la base por antonomasia del trabajo artístico. El dibujo les permitía expresar de un modo directo y espontáneo las impresiones ópticas sin tener que meditar y planificar concretamente la composición, lo que es imprescindible en pintura y en la obra gráfica; es decir, la xilografía.

Ya durante sus estudios para la carrera de arquitecto, cursados en la Escuela Superior Técnica de Dresde, Schmidt-Rottluff y Fritz Bleyl —quien en 1907 volvería a separarse del grupo— habían recibido clases de dibujo a pluma y lápiz. Allí surgieron también sus primeros dibujos de desnudos que, sin embargo, eran todavía «demasiado académicos», según escribe Bleyl en sus memorias (1). En la esfera privada, estos jóvenes se esforzaban, en cambio, por crear formas más libres. Son célebres los llamados «desnudos al cuarto de hora» surgidos al principio, durante los años 1905 y 1906, en el apartamento de estudiante de Kirchner y más tarde en la vivienda de Bleyl. Ellos iniciaron la factura espontánea del dibujo que hasta el final seguiría siendo su rasgo determinante. En la persona de la joven Isabel habían encontrado una modelo adecuada. *Con auténtico entusiasmo y fervor trabajábamos durante una hora, a veces más, dibujando en ocasiones rápidamente un logrado desnudo o estudio de movimientos*, escribe Fritz Bleyl. *Para confeccionar y obtener una rica cosecha de dibujos de desnudos, frecuentemente cambiábamos de sitio una vez transcurrido el primer cuarto de hora. Hasta tal punto estábamos poseídos de un estupendo furor creativo* (2). De Bleyl se conservan muchos de estos «desnudos al cuarto de hora» (fig. 1); de Heckel ha llegado hasta nosotros una sola lámina (fig. 2). Los dibujos están hechos a lápiz o carboncillo sobre pliegos de 44 x 34 cms. arrancados de un rollo de papel. Con fugaces trazos de líneas superpuestas se definen elementos formales de cierta magnitud. La rápida captación de la postura y del instante devienen más importantes que la representación detallada. Todo estaba al servicio de una intensificación expresiva, descuidando la realidad preexistente y propuesta.

En materia de dibujo, los años 1906 a 1908 fueron testigos de la confrontación con el neoimpresionismo, muy especialmente con Van Gogh, mientras que la obra gráfica registraba más bien una recepción de las señas de identidad del estilo del noruego Edvard Munch. En este aspecto, pintura y dibujo son congruentes. Mucho de cuanto en las pinturas aparece como maduro es retenido espontáneamente por el lápiz de dibujo. También aquí dominan los paisajes y las representaciones de figuras. En el año 1906 se reúnen por primera vez los artistas del grupo *Puente* en la comarca del palacete de caza de Moritzburg, al norte de Dresde. El paisaje que rodea Moritzburg era un lugar donde los artistas de Dresde acostumbraban a trabajar con cierta frecuencia: algo así como una relajada colonia de artistas —parecida a las que en el siglo XIX habían surgido en muchos sitios de Alemania— existía, en



Fig. 1.— Fritz Bleyl: *Desnudo al cuarto de hora*, 1905-6.



Fig. 2.— Erich Heckel: *Desnudo*, 1905.

cierto modo, también en aquel paraje. Los componentes del grupo *Puente* siguieron la misma tradición. A su vez, la estancia de 1906 precede a las significativas permanencias del grupo en Moritzburg durante los años 1909, 1910 y 1911. Es, sin embargo, muy probable que sólo Kirchner y Bleyl, unidos por una estrecha amistad, estuvieran en Moritzburg en 1906; de Schmidt-Rottluff consta que en el verano de dicho año se encontraba en casa de Emil Nolde en la isla de Alsen, en el Báltico. Un dibujo de Fritz Bleyl hecho a pincel y tinta china, *El palacete de caza de Moritzburg* (fig. 3), muestra claramente su afinidad con los recursos estilísticos de Van Gogh. Pero también en lo concerniente a los motivos, este artista es tenido pasajeramente como modelo según se desprende de dos dibujos de Kirchner y Max Pechstein, quien pertenecía al grupo desde 1906 (figs. 4 y 5). Ambos artistas estuvieron juntos en 1907 en Gobbeln, pequeña localidad situada al sur de Dresde, para trabajar allí en plena naturaleza. Un modo de expresión captador y vigoroso determina el estilo.

En 1908 se inicia, tanto en el dibujo como en la pintura, un paulatino distanciamiento de Van Gogh, comenzando el desarrollo de un estilo característico. El estilo de expresión espontánea, dominante hasta ese momento, se transforma en una técnica subjetiva de dibujo. El nervioso fraccionamiento de la estructura de la imagen queda relegado, apareciendo estructuras superficiales más dilatadas. La línea se convierte en un nuevo elemento ordenador. El encuentro con el arte de Matisse y de los «fauves» a finales de 1908 fue la confirmación del nuevo rumbo. No sólo los relatos de Pechstein, que en el otoño de 1908 regresó de una prolongada estancia en París —donde, debido a su encuentro con los vanguardistas, su propio estilo había experimentado un cambio— sino, sobre todo, una exposición de los «fauves» en la Galería Richter de Dresde en septiembre de 1908, aceleraron la adopción de estos nuevos recursos estilísticos. Los dibujos y acuarelas creados en 1909 se diferencian acusadamente de los trabajos producidos en 1907. Los artistas del grupo, encabezados por Pechstein y Kirchner, empiezan a simplificar aún más las formas, que en adelante son desarrolladas a partir de las figuras y los objetos mismos. La disposición de las imágenes se vuelve superficial, ceñida de contornos estabilizadores (fig. 6). Un medio importante para la construcción del espacio de la imagen viene a ser el color, colores sencillos que son aplicados sin mezclarlos. La armonía de las formas y el carácter equilibrado en la realización de la composición son otros tantos elementos estilísticos obligados que se hacen tangibles en el dibujo y no tardan en hacer su aparición también en sus pinturas. La nueva energía y el nuevo ritmo en la composición llegan a su más alta expresión en los dibujos y esbozos surgidos durante la estancia del grupo en Moritzburg en 1909 (figs. 7 y 8). Se representan con virtuosismo paisajes y figuras en escorzo, convirtiéndose las sugerencias y los espacios vacíos en importantes recursos configurativos. En las creaciones de Kirchner, Heckel y Pechstein se alcanza un primer nivel de maestría. A Karl Schmidt-Rottluff, que había pasado en solitario el verano de 1909 en Dangast, en la costa del mar del Norte, no confrontado por ello con las radicales conquistas estilísticas de sus amigos hasta su regreso a Dresde, el año 1909 le deparó también la primer culminación de su obra. En un gran número de acuarelas somete la inquieta escritura del pincel de Van Gogh a un ansia expresiva propia, convertida en encarnación de una nueva realidad mediante el empleo del color puro.

En 1910, el estilo del grupo *Puente* es dominado por la adaptación intensiva del arte primitivo. Al principio, las nuevas formas angulosas y esquinadas se ensayan en el dibujo para ser aplicadas posteriormente en la xilografía. Tam-



Fig. 3.— Fritz Bleyl: *El palacete de caza de Moritzburg*, 1906.



Fig. 4.— Ernst Ludwig Kirchner: *Almiares*, 1907.



Fig. 5.— Max Pechstein: *Almiares*, 1907.

bién en la pintura se rompe el suave lenguaje de las líneas. Un elemento inquieto y nervioso se desliza en el arte del grupo, sobre todo en Kirchner y Heckel, cuyo estilo se va igualando en los años 1910 y 1911 hasta tal punto que apenas se aprecia ya ninguna diferencia, manifestándose una evidente confrontación con un primitivismo severamente consecuente. Su lenguaje de caracteres es, frecuentemente, de una rara aspereza y parsimonia. Los numerosos bocetos de desnudos hechos con modelos (figs. 9 y 10), así como las láminas creadas en 1910 y 1911 en Moritzburg (fig. 11), están impregnados de ese lenguaje abreviado en que los elementos formales se convierten en jeroglíficos, como Kirchner denominaría más tarde a sus llamados «caracteres formales». La realidad es aprehendida a partir de un nuevo pensamiento configurativo. El conjunto de los detalles va constituyendo un todo en el que aquéllos pierden su significado como formas aisladas.

En los años 1910 y 1911 surgen también en la obra de Kirchner y Heckel una serie de paisajes de la ciudad de Dresde. La brusquedad de la expresión vuelve a intensificarse una vez más, prefigurando al mismo tiempo el agitado estilo de dibujo de los futuros años berlineses.

Cuando, en el otoño de 1911, los artistas abandonaron Dresde y se instalaron en Berlín, el desarrollo de su estilo expresionista estaba ya consumado: un estilo que había encontrado sus rasgos definitivos en el alejamiento de la civilización, el cambio de rumbo hacia un sentimiento vital inspirado en los orígenes y en el estudio del arte de los pueblos primitivos. En Berlín, el estilo se conjugaría con el ritmo, el dinamismo y la vorágine de la gran urbe. Los artistas se encontraron con otra clase de existencia y otro modo de entender la vida. La consecuencia fue abandonar los recursos estilísticos de que se habían valido hasta entonces. Pese a que los estudios de los miembros del grupo no estaban muy alejados entre sí y los contactos eran posibles, el período de formación de un estilo colectivo había pasado. Cada artista tradujo a su modo las nuevas impresiones en expresión artística. Es interesante comprobar que la tematización directa de la gran ciudad sólo queda reflejada en las creaciones de Heckel y, particularmente, en las de Kirchner. Pechstein, que en 1912 abandonó el grupo, nunca pasó de la representación de escenas de baile y ballet. Schmidt-Rottluff creó retratos que no habrían sido concebibles en esa forma sin la experiencia de la gran ciudad que era Berlín. En cambio, en la obra de Otto Mueller, que se unió a ellos en 1911, no se aprecia ninguna relación con esa vivencia.

De un expresionismo inspirado por y en la gran urbe puede hablarse, por lo tanto, en primer lugar de Kirchner y Heckel. Ambos describieron el infierno de la gran metrópoli en sus paisajes urbanos y representaciones de bailes, variedades y circos, así como en las escenas de café y callejeras, sintiendo del modo más nítido lo angustiante y bifronte del mundo urbano. Lo cuestionable del entorno en el que se enfrentan pobres y ricos, felicidad y miseria y la desilusionante realidad se convirtieron en auténticos temas de sus cuadros. El arte del grupo *Puente* pierde en Berlín su carácter originario y se torna intelectual.

Kirchner es el único que aprehende a la gran ciudad en todas sus facetas. En ninguna fase de su obra fue tan productivo como en su época berlinesa, en la que ven la luz más de mil dibujos, pinturas al pastel y acuarelas que determinan el estilo de su obra gráfica y sus retratos, captando sus motivos con trazos escuetos y veloces. La renovación estilística se manifiesta sobre todo en las imágenes de figuras. La agitación interior ya no se traduce a formas



Fig. 6.— Max Pechstein: *Desnudo*, 1909.



Fig. 7.— Ernst Ludwig Kirchner: *Desnudo con abanico*, 1909.

Fig. 8.— Ernst Ludwig Kirchner: *Bañista junto al lago de Moritzburg*, 1909.



Fig. 9.— Ernst Ludwig Kirchner: *Marcella con el pelo suelto*, 1910.



Fig. 10.— Ernst Ludwig Kirchner: *Muchacha desnuda sentada en el estudio*, 1910.



Fig. 11.— Erich Heckel: *Desnudos en un prado*, 1911.

severas sobrepuestas con distintos planos, sino que es liberada. Un dibujo como *Bailarina sentada*, de 1912-1913 (fig. 12), muestra un elemento de nerviosismo en el modo de expresarse Kirchner. Dominan ahora acentos recortados, angulosos y formas esquinadas, incorporando a su lenguaje artístico, además, elementos de imagen puntiagudos que aumentan el nerviosismo de su factura. Conjuntos de trazos y líneas en forma de crestas de variada configuración incrementan el talante agitado del lenguaje iconográfico. La proclividad de Kirchner a una hipersensibilidad nerviosa, intensificada por un fuerte consumo de nicotina y alcohol, le capacita para rastrear de modo clarividente los motivos e impresiones urbanas. Puntos estelares en su obra gráfica son las numerosas «escenas callejeras» ejecutadas entre 1913 y 1914 con tiza, lápiz y al pastel. Las figuras representadas son aprehendidas por conjuntos de trazos con pronunciados salientes. Ya no es la línea de contorno lo decisivo en el dibujo berlinés de Kirchner, sino los rayados en forma de cresta los que describen la corporeidad de las figuras incorporando ritmo y dinamismo a la representación. La tensión psíquica de Kirchner encuentra su expresión en la imagen y domina la representación (fig. 13). La misma intensidad expresiva es propia de sus cuadros, sobre todo cuando la pintura al óleo es aplicada con una capa extremadamente fina, como si se tratara de una acuarela, dando a veces la sensación de que esos cuadros son dibujos ampliados a gran escala.



Fig. 12.— Ernst Ludwig Kirchner: *Bailarina sentada*, 1912-13.

También en Heckel se operó en Berlín un cambio de estilo y talante. Debido a sus encuentros con el cubismo y el futurismo, afloran en su obra cambios formales que después se vinculan con planteamientos de fondo. La estructura de las imágenes de Heckel se hace más rigurosa. Contornos constituidos en armazones lineales estabilizan la composición y terminan por transformarse en construcciones formales de claridad cristalina. También desaparece lo episódico y festivo de las obras que creara durante su estancia en Dresde, cediendo el paso a cierta melancolía y a una concentrada gravedad. La vertiente sensible e introvertida de Heckel, su inclinación a lo filosófico y metafísico, encuentran su formulación artística. Acuarelas como *Muchacha con instrumento de música*, de 1912 (cat. 58), y *Escuchando la lectura*, de 1913-14 (cat. 59), documentan el cambio de su estilo expresivo producido en Berlín.

Kirchner y Heckel fueron, en los años que precedieron a la primera guerra mundial los más activos dibujantes en el círculo de artistas del grupo *Puente*. Liberan al dibujo y la acuarela de su función ancilar y elevan las técnicas del dibujo a una autonomía que las iguala en rango a la pintura. Especialmente la acuarela, que, lo mismo que la obra gráfica, había perdido desde Alberto Durero el lugar que antaño ocupara en el arte alemán, adquiriendo, gracias al grupo, una nueva relevancia. Aunque el estallido de la guerra interrumpiera bruscamente la actividad creadora de aquellos artistas, poniendo incluso fin al grupo, los impulsos que partieron de su arte hicieron sentir su influencia hasta muy avanzado el siglo XX. El dibujo y la acuarela también desempeñarían un papel decisivo en corrientes posteriores.

(1) Fritz Bleyl: *Erinnerungen*. Cita según Hans Wentzel; Fritz Bleyl, *Gründungsmitglied der Brücke*, en «Kunst in Hessen und am Mittelrhein», 8, 1969, pág. 95.

(2) *Ibid.*, pág. 96.



Fig. 13.— Ernst Ludwig Kirchner: *Escena callejera*, 1913-14.

LA OBRA GRÁFICA EN LA HISTORIA DEL GRUPO «PUENTE»

Magdalena M. Moeller

Más que en pintura y dibujo, la señas de indentidad estilísticas del grupo *Puente* se manifiestan, sobre todo, en la obra gráfica. Es aquí donde aparecen por vez primera innovaciones, revolucionarias invenciones formales y un cierto radicalismo en el modo de concebir la composición. Por ello, la obra gráfica aparece frecuentemente como más progresista y revolucionaria que las demás creaciones de los componentes del grupo, algo que es aplicable sobre todo al período en que estos artistas trabajaban en Dresde. La importancia que ellos mismos atribuían a la obra gráfica se desprende claramente de un texto redactado por Kirchner: *La voluntad que empuja al artista a emprender el trabajo gráfico es tal vez, en parte al menos, el afán de plasmar con carácter fijo y definitivo la forma relajada del dibujo. Las manipulaciones técnicas liberan, por otra parte, en el artista fuerzas que no llegan a manifestarse en el manejo mucho más fácil del dibujo y de la pintura. El proceso mecánico de la impresión concentra las diferentes fases de trabajo hasta fundirlas en una unidad. El trabajo de conformación puede prolongarse sin riesgo durante todo el tiempo que se quiera. Resulta sumamente atractivo conseguir —en un trabajo de semanas e incluso meses y retocando una y otra vez— el máximo de expresividad y perfección formal sin que la plancha pierda nada de su lozanía. El misterioso encanto que en la Edad Media rodeaba la invención de la imprenta lo experimentan todos cuantos, seria y detalladamente, se ocupan en trabajos gráficos. No hay mayor gozo que el de ver pasar por primera vez el rodillo impresor sobre la plancha de madera o el de morder la plancha litográfica con ácido nítrico y goma arábiga y observar si el efecto buscado se produce, o bien examinar en las impresiones de estado cómo va madurando la versión definitiva. Hasta qué punto es interesante palpar las láminas gráficas en sus menores detalles, lámina tras lámina, sin sentir el paso de las horas. En ninguna parte aprende uno a conocer mejor a un artista sino a través de su obra gráfica (1).*

Sus comienzos en el ámbito de la creación gráfica estuvieron marcados inicialmente por la influencia del «Jugendstil» (Modernismo), el simbolismo y el arte japonés, si bien al cabo de poco tiempo ese arte encuentra su expresión inmediata a través de la recepción de los recursos estilísticos de Van Gogh y Edvard Munch. Determinar hasta qué punto también Gauguin desempeñó un papel al respecto requiere todavía un estudio más pormenorizado. Kirchner pasó el curso 1903-04 en Múnich prosiguiendo sus estudios de arquitectura en la Escuela Superior Técnica de dicha ciudad y asistiendo al mismo tiempo a algunos cursos en el Estudio de Didáctica y Experimentación para Arte Aplicado y Libre, fundado en 1902 por Wilhelm von Debschütz y Hermann Obrist, enteramente tributario del modernismo. Allí aprendió Kirchner la técnica de la xilografía. Además de estas actividades, aprovechó su estancia en Múnich para esclarecer y ampliar su propia visión del arte viendo por primera vez, en una exposición del grupo Phalanx, obras de los neoimpresionistas. A principios del verano de 1904, Kirchner regresó a Dresde. Como Fritz Bleyl relataría más tarde (2), comenzó entonces una intensa



Fig. 1.— Erich Heckel: *Mujer junto al espejo*, 1908.

actividad artística en la que, además de la influencia del arte japonés, se observa en ocasiones también un análisis del estilizado arte de superficies de Félix Vallotton. Kirchner simultaneaba su labor creativa artística con un estudio intensivo de las revistas de arte de su tiempo y la obra de Meier-Gräfe *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst (Historia de la evolución del arte moderno)*. También los primeros trabajos gráficos de Heckel y Schmidt-Rottluff estaban marcados enteramente por el modernismo. Todas las láminas gráficas se imprimían personalmente por los artistas empleando una prensa adquirida especialmente para este fin. La impresión a mano de los propios artistas, sometida a la influencia de los mismos, se convertiría en característica típica de su obra gráfica. Los artistas querían producir obras gráficas originales, cada copia era individual y distinta de las demás. Por esta razón existen numerosos ejemplares únicos en la obra gráfica impresa en colores del grupo; es más, con frecuencia la tirada no pasaba de un reducido número de copias.

Desde finales de 1905 hasta 1908, el estudio del postimpresionismo —sobre todo en Van Gogh— y de la obra de Edvard Munch como punto de referencia, marcan con su impronta el estilo artístico de *Puente*. La intensidad y fuerza del colorido de Van Gogh quedan reflejadas sobre todo en la pintura y el dibujo, mientras que la obra gráfica recibe impulsos decisivos de Munch y se convierte en el catalizador que induce la plenitud estilística del grupo. A diferencia de las repetidas ocasiones de contemplar originales de Van Gogh, los artistas tuvieron sólo dos oportunidades de estudiar trabajos originales de Munch, lo que resulta tanto más sorprendente ya que Munch era más conocido en Alemania que Van Gogh, muy especialmente como consecuencia de su espectacular exposición berlinesa de 1892 y otra, en 1902, en la Berliner Secession. Así, por ejemplo, el Sächsischer Kunstverein presentó en Dresde, en el mes de febrero de 1906, 20 pinturas, obras gráficas y dibujos de Munch. A finales de 1905 y principios de 1906, la Galería Arnold, en Dresde, había expuesto láminas gráficas de Munch, entre las que figuraban también algunas de sus xilografías precoces de gran formato. Lo que fascinaba a los artistas del grupo Punte en las creaciones gráficas de Munch eran, en primer término, la peculiar técnica de grabado empleada en las xilografías, la incorporación de la estructura de madera a la composición y el rayado de las superficies que, en la impresión, producía un efecto crepuscular. Xilografías como *Mujer junto al espejo* (fig. 1), de Heckel, o *Desnudo* (fig. 2), de Schmidt-Rottluff, así como *Desnudo de espaldas, acurrucado* (fig. 4), de Max Pechstein, son muestras de esta forma de trabajar el material. Otro modo de configuración, también calcado de Munch, es el grabado de anchas formaciones lineales. La xilografía de Kirchner *Cabeza de la Sra. Nolde* (fig. 3) y el citado *Desnudo de espaldas, acurrucado*, de Max Pechstein, adoptan esta técnica de intensificación expresiva. El modo subjetivo de trabajar el molde de madera, iniciado por Munch, amplió y modificó el lenguaje de las imágenes inspirado en el modernismo. La línea curva y la uniformidad de la composición son reemplazadas progresivamente por una técnica y un sistema de grabación cargados de emoción. También el motivo del desnudo, que va siendo cada vez más frecuente, se remonta a Munch. Fue Kirchner quien reaccionó con mayor intensidad ante la obra de aquél. Recordemos en este contexto las palabras de Pechstein en 1918: *Nos percatamos de la identidad de nuestros anhelos y nuestro entusiasmo ante la visión de obras de Van Gogh y Munch... Fue éste quien más entusiasmó a Kirchner* (3). Kirchner creó obras empleando sobre todo la técnica litográfica que desde 1906, introducida por Schmidt-Rottluff, desempeñó un papel importante para ellos; estas obras también



Fig. 2.— Karl Schmidt-Rottluff: *Desnudo*, 1909.



Fig. 3.— Ernst Ludwig Kirchner: *Cabeza de la Sra. Nolde*, 1906.



Fig. 4.— Max Pechstein: *Desnudo de espaldas, acurrucado*, 1906.

están determinadas por la concepción munchiana de las figuras y su talante. Litografías como *Esquina de calle en Dresde*, *Dos hermanas* o *Escena de amor* (fig. 5) muestran muy a las claras la influencia de Munch. El ideal de belleza clásico es reemplazado por contornos deformantes que, a su vez, sirven de apoyatura al mensaje. La importancia que Edvard Munch tuvo para ellos, en sus comienzos, también se desprende claramente del hecho de que este artista fuera invitado repetidamente, aunque sin éxito, a hacerse miembro del grupo y participar en sus exposiciones.

Antes de que el estilo del grupo de artistas *Puente* se abriera paso definitivamente en 1909, sus creaciones —particularmente las de Pechstein y Kirchner— recibieron aún nuevos e importantísimos impulsos del encuentro con Matisse y el fauvismo. Después de una prolongada estancia en Italia, Pechstein se trasladó en noviembre de 1907 a París, donde permaneció hasta el otoño de 1908, no tardando en establecer contactos con el grupo de los «fauves». En octubre de aquel año, Kees van Dongen entró a formar parte de aquel colectivo. En París, el estilo de Pechstein experimentó un cambio. El lenguaje de sus líneas se hizo más fluido, pudiendo observarse distorsiones de perspectiva que favorecen la armonía global de la composición. En septiembre de 1908 —probablemente gracias a los buenos oficios de Pechstein— tiene lugar en la Galería Richter de Dresde una exposición de obras de los «fauves», proporcionando a Kirchner la oportunidad de estudiar el nuevo estilo. Heckel y Schmidt-Rottluff no se encontraban en aquellos momentos en Dresde. En enero de 1909, Kirchner vio una exposición de Matisse en Berlín. La simplificación de las formas, que en adelante son desarrolladas partiendo de las figuras y los objetos mismos, es elevada por Kirchner a la categoría de base de su voluntad artística en trance de mutación. Dispone sus formas superficialmente, rodeadas de contornos estabilizadores y ordenados. Los primeros planos y el fondo se contraen en un solo plano. El único medio para construir el espacio de la imagen viene a ser el color. También Heckel y Schmidt-Rottluff adoptan después de su regreso de Dangast las nuevas posibilidades expresivas.

La evolución estilística de *Puente* hasta la recepción de Matisse y del fauvismo es claramente observable estudiando las carpetas anuales, del mismo modo que, echando mano de esta documentación, puede examinarse detalladamente cómo se va formando el estilo maduro del grupo hasta 1911-12. Las carpetas anuales proporcionan, en lo esencial, una visión de conjunto de la obra gráfica. Poco después de la constitución del grupo, los artistas que lo integraban se esforzaron por entrar en contacto con el público. En 1906 comenzaron a reclutar «miembros pasivos» que no eran artistas pero que se declaraban dispuestos a promover la labor del grupo *Puente*. Como contraprestación a su cotización anual, que al principio era de 12 marcos y en 1912 ascendía a 25, los miembros pasivos recibían una lámina gráfica original que hacía las veces de carné, una Memoria y una carpeta anuales. La tirada de estas obras gráficas dependía del número de miembros pasivos; en 1910, el catálogo de la exposición que realizaron en la Galería Arnold, de Dresde, registraba 68 miembros. Entre 1906 y 1909 eran bastante menos, según escribe Heckel: *Apenas pasarían de 20* (4). Las carpetas correspondientes a esos años carecen de portada y se componen de tres o cuatro creaciones gráficas de distintos artistas. La selección era perfectamente metódica. Así, por ejemplo, en la carpeta de 1909 se incluía un grabado al aguafuerte de Emil Nolde que dejaba constancia de la asunción de esa técnica a través de dicho artista por los componentes del grupo. Las cuatro carpetas correspondientes a los años 1909 a 1912 estaban progra-



Fig. 5.— Ernst Ludwig Kirchner: *Escena de amor*, 1908.



Fig. 6.— Erich Heckel: *Mujer yacente*, 1911.

madras de otro modo: Cada una contenía tres creaciones gráficas con una cubierta y estaba dedicada a un artista, si bien la cubierta era obra de otro miembro del grupo. Los artistas eran conscientes de su nueva libertad e independencia estilísticas y se proponían documentar esta realidad con el carácter monográfico de las carpetas. Casi todas las impresiones que figuran en las carpetas publicadas entre 1909 y 1912 se cuentan entre los incunables de la obra gráfica expresionista y representan puntos culminantes en la obra de cada uno de los artistas.

La xilografía, que ya en la época inicial de aquel grupo de artistas había desempeñado un papel decisivo, recupera en 1909 su función sobresaliente. Es aquí donde se manifiesta por antonomasia el expresionismo de los mismos. En la xilografía, el artista está obligado a formular escuetamente y hacer resaltar lo esencial. Los medios de expresión aprendidos del modernismo, de Munch y los «fauves» son asimilados en la factura que ahora es individualizada y rigurosa. La xilografía en color de Heckel *Mujer yacente* (fig. 6) es un ejemplo de la inmediatez expresiva que les caracterizó a partir de entonces. La simplificación formal, los contornos acentuados y la osadía al disponer la composición son sus nuevas señas de identidad. La vivencia subjetiva se antepone a la realidad. Heckel impone su propia ley formal a la imagen de la apariencia óptica. También en lo concerniente a la técnica, Heckel emprende nuevos caminos. En lugar de imprimir la xilografía en color con dos planchas, es decir, un color a continuación del otro, corta la plancha con sierra y procede al entintado por separado de cada pieza recortada. Las piezas recompuestas se imprimen seguidamente en una sola operación. La expresión severa de la imagen, resultado forzoso de esta técnica, determina también el carácter de dos de las principales obras de Heckel creadas en 1910: las xilografías en color *Fränzi yacente* y *Niño de pie*, esta última añadida a la carpeta correspondiente al año 1911.

También Kirchner produjo un comparable y denso acervo de obras maestras que son exponentes de nuevas invenciones formales e innovaciones. *Bailarina con la falda alzada*, de 1909, obra incluida en la carpeta de 1910, representa a la bailarina dispuesta diagonalmente en el espacio. Con sus brazos alargados más de lo natural, se convierte en sinónimo de dinamismo y energía. Junto a las movidas líneas curvas, Kirchner incorpora a la representación, al igual que Heckel, atrevidos elementos formales angulosos que captan lo agitado y agresivo del baile y su vertiginoso éxtasis. Kirchner halló en esta xilografía el jeroglífico de la expresión y ese lenguaje simplificador y vigoroso que en adelante dominará su estilo.

Uno de los puntos culminantes de la creación xilográfica del grupo *Puente* lo constituyen los motivos de las estancias veraniegas en Moritzburg durante 1910 y 1911. Poco antes de que Kirchner, Heckel y Pechstein se trasladaran en 1910 a la boscosa región, situada al norte de Dresde, que rodea al palacete de caza de los reyes de Sajonia, se produjo su decisivo encuentro con el arte de los pueblos primitivos. Después de que, durante varios años, muchas de las salas del Museo de Etnología de Dresde permanecieran cerradas al público, a partir de marzo de 1910 podían contemplarse de nuevo las colecciones procedentes de Asia, África y América. En una tarjeta postal fechada el 31 de marzo, Kirchner escribe a Pechstein y Heckel a Berlín: *Aquí han vuelto a abrir el Museo de Etnología, sólo una reducida parte, es verdad, pero es un solaz y una gozada contemplar los famosos bronce de Benin; aún están expuestos algunos objetos de los pueblos de México y algunas esculturas hechas por los negros* (5).



Fig. 7.— Erich Heckel: *Jugadores de pelota*, 1911.



Fig. 8.— Ernst Ludwig Kirchner: *Bañistas (Moritzburg)*, 1910.

Y el 20 de junio de 1910 escribe en una postal dirigida a Heckel: *La viga es realmente admirable* (6). Se refería a la viga procedente de una casa de los isleños del archipiélago de las Palau, una de las piezas capitales traídas a Dresde por la gran expedición alemana de 1908 a 1910, que en aquel entonces causó sensación. Las aproximadamente 200 historias talladas en la viga mostraban figuras angulosas de factura tosca. De todos los testimonios del arte extraeuropeo, fue precisamente la viga de Palau, con su estilo inconfundible, lo que les causó mayor impresión. En el reverso de su postal, Kirchner copió uno de los motivos de la viga. Sin embargo, el grupo debió sentir con anterioridad un interés latente por el arte de los pueblos primitivos, pues sólo así cabe explicar tan intensa reacción. Más tarde, Kirchner afirmaría retrospectivamente: *En el Museo de Etnología de Dresde descubrí la viga de Palau, cuyas figuras hablan exactamente el mismo lenguaje formal que las mías propias* (7). Las influencias de los aborígenes de Palau se advierten desde 1910, inequívocamente, en las creaciones de los artistas del grupo *Puente*. El «estilo Palau» era, por un lado, la confirmación de lo ya conseguido y, por otra parte, estimulaba a buscar soluciones todavía más radicales para la imagen. El duro lenguaje formal en escorzo se manifiesta claramente en creaciones como *Baño en el estanque*, *En el bosque*, *Jugadores de pelota* (fig. 7), todas de Heckel, y en las soberbias xilografías en color de Kirchner *Bañistas lanzando cañas* y *Tres bañistas (Moritzburg)* (fig. 8). También en la obra de Pechstein como *Bañistas VIII* (fig. 9), 1911. En Schmidt-Rottluff, que pasó los veranos de 1910 y 1911 solitario en Dangast, en la costa del mar del Norte, los ángulos y aristas como elementos de expresión aparecen plenamente en 1911. Con la áspera expresividad que le caracteriza, presenta figuras y paisajes convirtiéndolo todo en manifestación externa de una monumentalidad interior. En láminas como *Mujer acurrucada* (fig. 10) o *Camino con árboles* (fig. 11), superficies blancas y negras encuadradas en una composición severa chocan entre sí con dureza y brutalidad. Al igual que Kirchner y Heckel, también Schmidt-Rottluff encontró su más resuelta expresión en la xilografía.

Con estas xilografías la creación gráfica volvió a conocer en Alemania una época de esplendor comparable a la de comienzos del siglo XVI. En aquella época, artistas como Alberto Durero y los hermanos Sebald y Barthel Beham también crearon obras de extraordinaria calidad y poder de irradiación. Después la xilografía fue decayendo cada vez más hasta convertirse en mera obra gráfica de ilustración de uso popular. Sólo los artistas del Jugendstil (modernismo) se esforzaron por sacar la xilografía de su función ancilar. El grupo de artistas *Puente*, que inició su singladura partiendo de las fórmulas del modernismo, volvió a elevar la xilografía a la categoría de medio emancipado de expresión artística. Sobre todo para Kirchner, el moderno renacimiento del arte xilográfico se operó tomando intencionadamente como modelo la antigua xilografía alemana de Durero. Cuando, en 1913, escribe en *Chronik der KG Brücke*: *Kirchner aportó la xilografía del sur de Alemania, a la que había vuelto a dedicarse motivado por los antiguos grabados de Nuremberg*, se remite demostrativamente a esta fuente de inspiración. En el otoño de 1903, durante una visita a esa ciudad, se sintió profundamente impresionado por las planchas de madera de Durero, no por las copias. La atracción del material trabajado y lo artesanal del tallado produjeron en Kirchner una impresión global con la que, intuitivamente, volvería a encontrarse ante sus propias xilografías desarrolladas en 1910. Lo vigoroso de la talla y la energía



Fig. 9.— Max Pechstein: *Bañistas VIII*, 1911.



Fig. 10.— Karl Schmidt-Rottluff: *Mujer acurrucada*, 1911.



Fig. 11.— Karl Schmidt-Rottluff: *Camino con árboles*, 1911.

empleada y dedicada al material son transformados en sentido de las formas. El molde de madera se convierte para Kirchner en relieve y escultura de madera: ... y es un placer para los sentidos cuando, golpe a golpe, va perfilándose cada vez más la figura separándose del tronco. En cada tronco se oculta una figura, sólo hay que descortezarla, manifiesta Kirchner en 1911 refiriéndose a sus trabajos escultóricos (8). Una afinidad espiritual, vigor y voluntad formal son comunes a xilografías como *Bañistas lanzando cañas* y a la obra xilográfica de Durero, que también nos habla con un lenguaje austero y severo.

Los aguafuertes y litografías producidos en los años 1909 a 1911 no registran la radical reducción de las formas, aunque también se perciba en ellos una tendencia a grandes superficies claras. Afines a la técnica del dibujo, los artistas conservan por el momento un estilo pastoso. Además de desnudos, las escenas de circo y teatro de variedades son sus temas predilectos. Trabajos como *Corcel negro, amazona y payaso*, 1909; *Bailarinas rusas con turbante*, 1910, y *Cinco bailarinas en fila* (fig. 12), 1912, de Kirchner, o *Junto al agua*, 1909, y *Funámbulo* (fig. 13), 1910, de Heckel, documentan que estos artistas alcanzaron la máxima maestría. Una intensa experimentación permitió a Kirchner ampliar, además, las posibilidades de las diversas técnicas de impresión. Desde octubre hasta finales de 1911, Kirchner, Heckel y Schmidt-Rottluff se trasladaron a Berlín, donde Pechstein se había instalado ya en 1908 nada más regresar de París. Después de que el período vinculado a la ciudad de Dresde, comprendidas las prolongadas estancias estivales en Moritzburg, hubiese generado un expresionismo entusiasta caracterizado por su actitud positiva ante el mundo, buscando la armonía sensorial entre el arte y la vida, contenido y estilo cambiaron en Berlín. El enfrentamiento con la gran ciudad y la confrontación con las corrientes vanguardistas enriquecieron su vocabulario. También desempeñó un cierto papel el contacto con la poesía expresionista. Belleza y fealdad son redefinidas en Berlín. Cada uno de los artistas del grupo empieza a reaccionar individualmente ante el nuevo entorno. Los tiempos de aquel estilo colectivo han pasado definitivamente, lo mismo que la fase en que la obra gráfica figuraba en cabeza. En Berlín, el estilo pictórico y gráfico evolucionaron casi congruentemente sobre todo en Heckel, que trasponía frecuentemente a una técnica de impresión gráfica motivos prefigurados en pinturas y dibujos. En Berlín, su pintura adquiere la firmeza y determinación que la obra gráfica de *Puente* poseía desde tiempo atrás.

Kirchner y Heckel son los que más se alejan ahora de la optimista glorificación de la existencia. El esquinado lenguaje formal —hasta entonces expresión del sentimiento primigenio— se llena en Berlín de otro contenido. Lo que surge es un expresionismo urbano. Los artistas descubren el infierno de la metrópoli y lo captan en sus retratos, panoramas de la ciudad y escenas de bailes, teatro de variedades y cafés. Sienten lo angustioso y bifronte. Para Kirchner constituyen, sobre todo las «escenas callejeras» creadas a partir de 1913, un motivo adecuado para interpretar la gran ciudad, desarrollando en las mismas un lenguaje inconfundible. En los aguafuertes, litografías y xilografías que —con la misma espontaneidad que las pinturas y dibujos de esa misma época— se fijan en las rameras anónimas, aisladas y perdidas de la sociedad, el estilo cortante y afilado recibe su justificación simbólica. Kirchner empieza a psicologizar el arte, y esta psicologización viene a ser el criterio decisivo de los años berlineses. Con trazos agitados y nerviosos, Kirchner contornea y define sus figuras o las hace surgir de la madera con incisiones cortantes en paralelo. Lo que se manifiesta en estas representa-



Fig. 12.— Ernst Ludwig Kirchner: *Cinco bailarinas en parada*, 1911.



Fig. 13.— Erich Heckel: *Funámbulo*, 1910.



Fig. 14.— Ernst Ludwig Kirchner: *Nocturno, tres mujeres de la vida*, 1914.

ciones es agresividad y desprecio, pero también un asomo de simpatía (figura 14). Una nerviosa desfiguración y deformación son también los elementos estilísticos determinantes de Heckel. Representa a sus personajes abatidos, melancólicos o con una expresión de adusta gravedad. Muertes y duelos afloran con frecuencia en su obra en esa etapa (fig. 15).

El lenguaje psicologizado de las imágenes y la novedosa iconografía aparecen también en trabajos realizados durante los veraneos de estos artistas en diferentes lugares. En los trabajos gráficos de Heckel, ahora frecuentemente de gran formato, se advierte por un lado una melancólica entrega a la naturaleza, tal como aparece en *Caballos blancos* (fig. 16); por otra parte, se extreman los contenidos de la naturaleza convirtiéndola en metáfora de una amenaza (fig. 17). También el paisajismo de Kirchner se caracteriza por una irreal y extremosa ambientación, como lo atestigua la xilografía *Fehmarn-sund* (fig. 18).

Aquella obra gráfica alcanzó su última apoteosis en las soberbias xilografías constructivas de Schmidt-Rottluff creadas por él en Hohwacht, que expresan una naturaleza marcada por un aire personificado y melancólico. Aflicción, amenaza y esperanza son simbolizadas por figuras femeninas con la mirada perdida en la lontananza del mar o dirigida, añorante, al sol (fig. 19).

Al igual que Kirchner y Heckel, Schmidt-Rottluff visualiza, poco antes del estallido de la guerra, sentimientos y sensaciones que brotan de una muy profunda interioridad.

La primera guerra mundial puso fin, brusca y tajantemente, al expresionismo de estos artistas. La disolución del grupo, que ya se había producido en mayo de 1913, no afectó a la continuidad de la creación artística de quienes fueron sus protagonistas. La separación efectiva ya se había operado mucho antes con la creciente individualización e independencia de cada uno de ellos.



Fig. 15.— Erich Heckel: *Pierrot moribundo*, 1913.

(1) Publicado por primera vez en *Genius*, III, 2; 1921, págs. 250 ss.

(2) Cfr. también Hans Wentzel: *Firtz Bleyl, Gründungsmitglied der Brücke*, en «Kunst in Hessen und am Mittelrhein», 8; 1968, pág. 95.

(3) *Max Pechstein, Lebenslauf* en Georg Biermann: *Max Pechstein*; Leipzig, 1919, pág. 14.

(4) Erich Heckel en una carta de 25 de junio de 1953 a Alfred Hentzen, reproducida en *Die Jahresmappen der Brücke 1906-1912*. «Brücke-Archiv», 17; Berlín, 1989. Publ. por Magdalena M. Moeller, pág. 53.

(5) Cfr. también Magdalena M. Moeller: *Ernst Ludwig Kirchner, Meisterwerke der Druckgraphik*. Stuttgart, 1909; pág. 102.

(6) *Ibid.*

(7) Ernst Ludwig Kirchner: *Die Arbeit E.L. Kirchners*, en Eberhard Kornfeld: *Ernst Ludwig Kirchner*. Berna, 1979; pág. 333.

(8) Kirchner en una carta de 23 de junio de 1911 a Gustav Schiefler. Ver también catálogo de la exposición *Skulptur des Expressionismus*, Josef-Haubrich-Kunsthalle; Colonia 1984; pág. 109.

Fig. 16.— Erich Heckel: *Caballos blancos*, 1912.



Fig. 17.— Erich Heckel: *Paisaje de Alsen*, 1913.

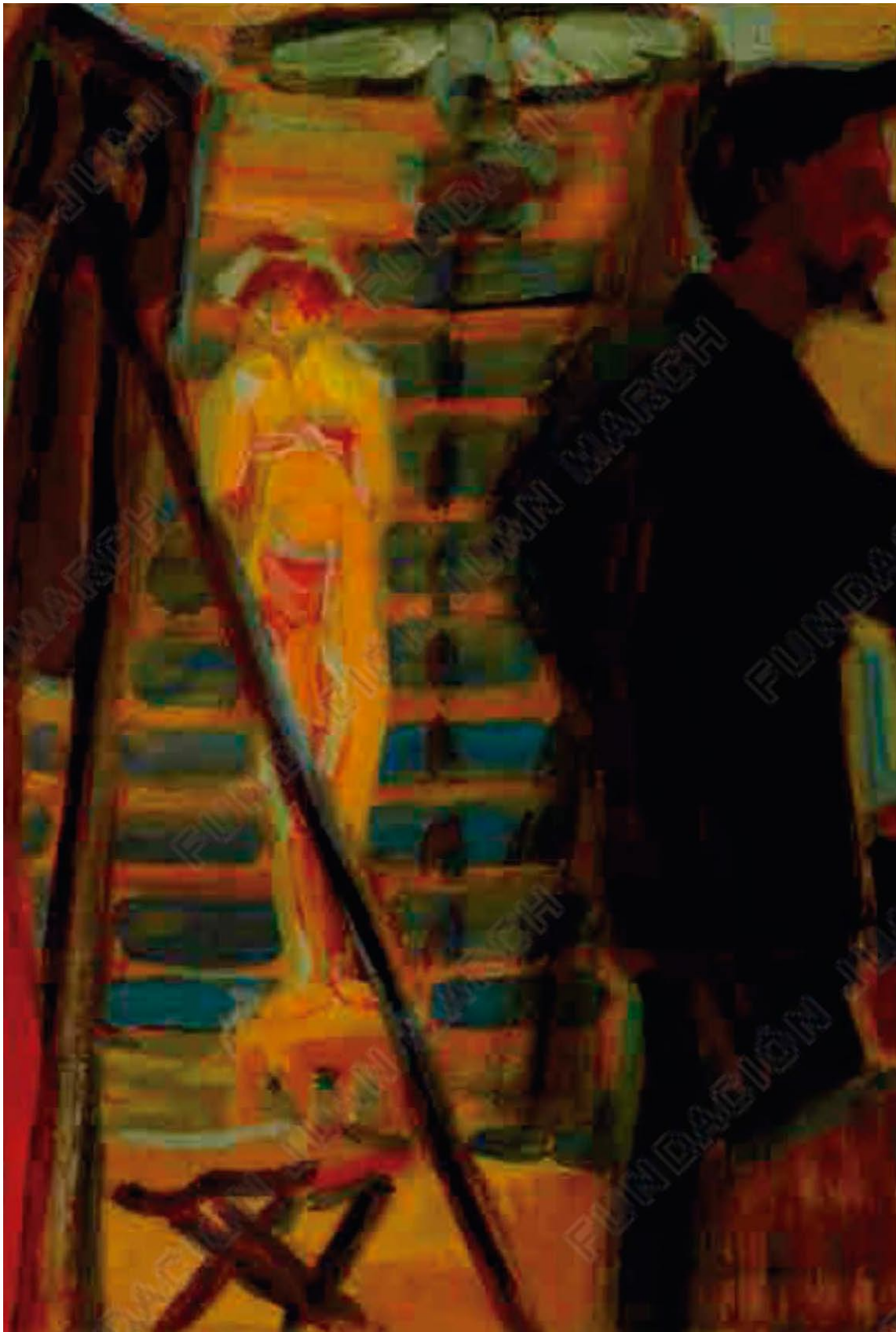


Fig. 18.— Ernst Ludwig Kirchner:
Fehmarnsund, 1912.



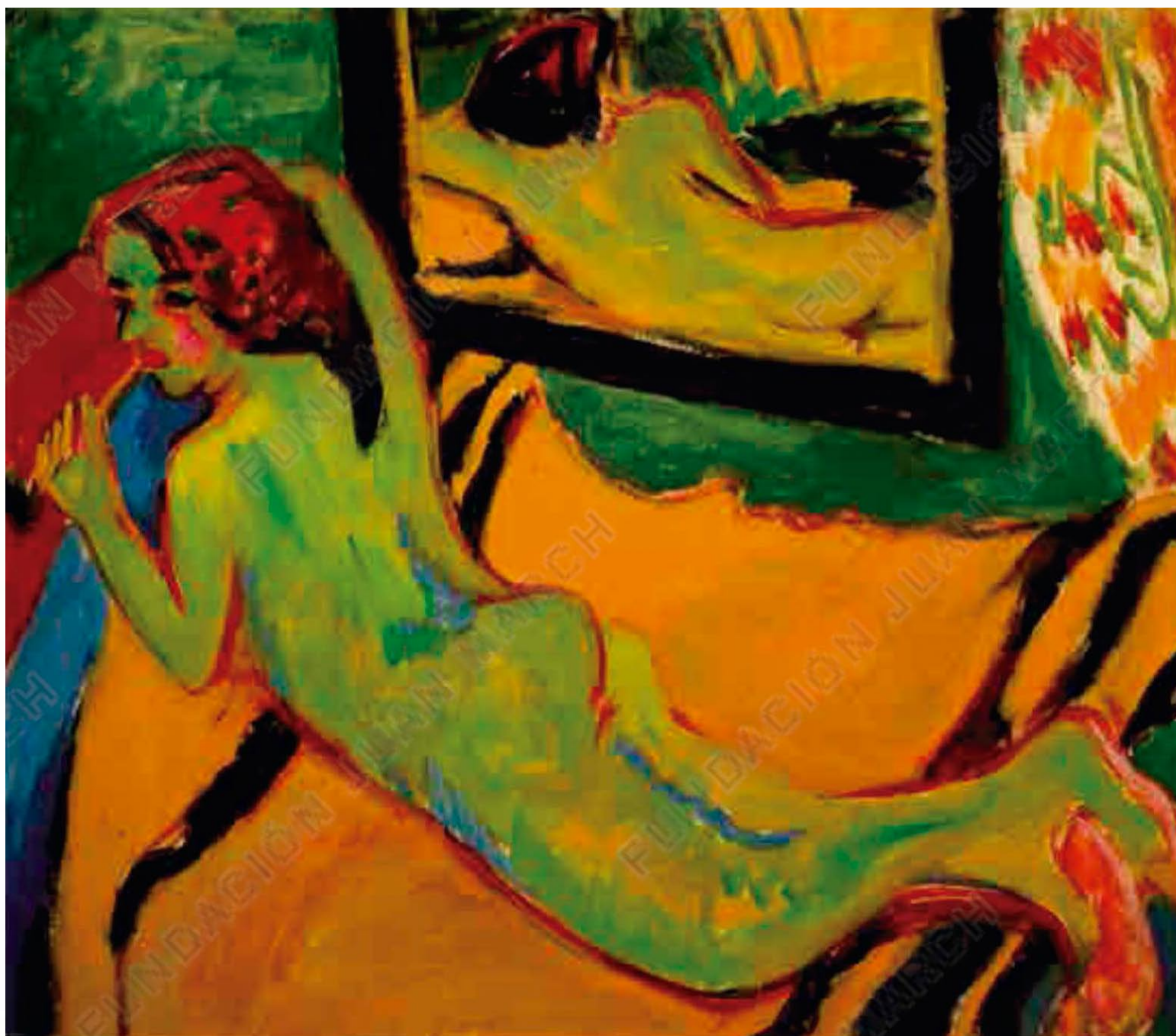
Fig. 19.— Karl Schmidt-Rottluff: *Sol*, 1914.

1. Heckel y su modelo en el estudio, 1905



Ernst Ludwig Kirchner

2. Desnudo recostado ante un espejo, 1909-10

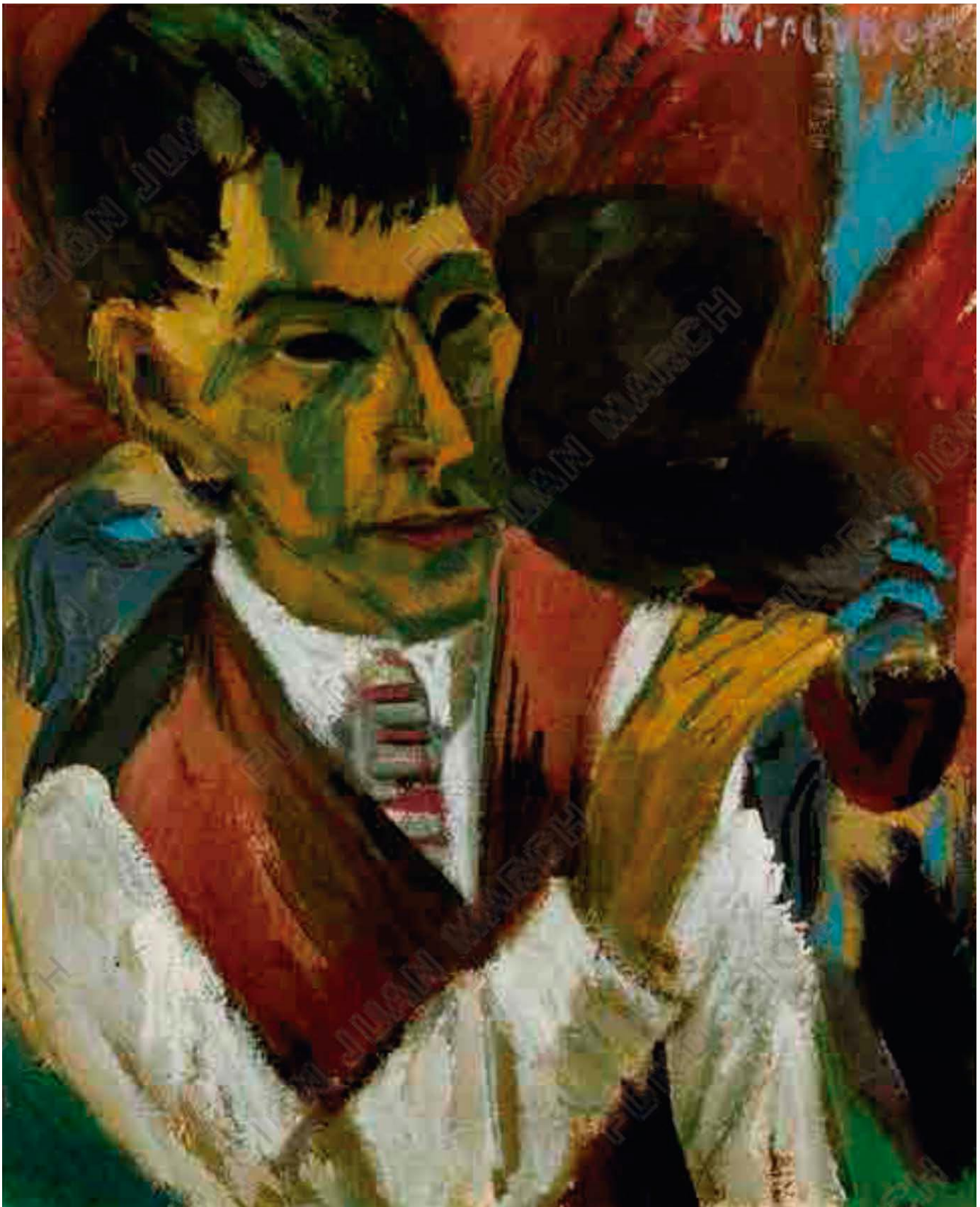


Ernst Ludwig Kirchner

3. Desnudo de espaldas con espejo, 1912



4. Otto Mueller con pipa, 1913

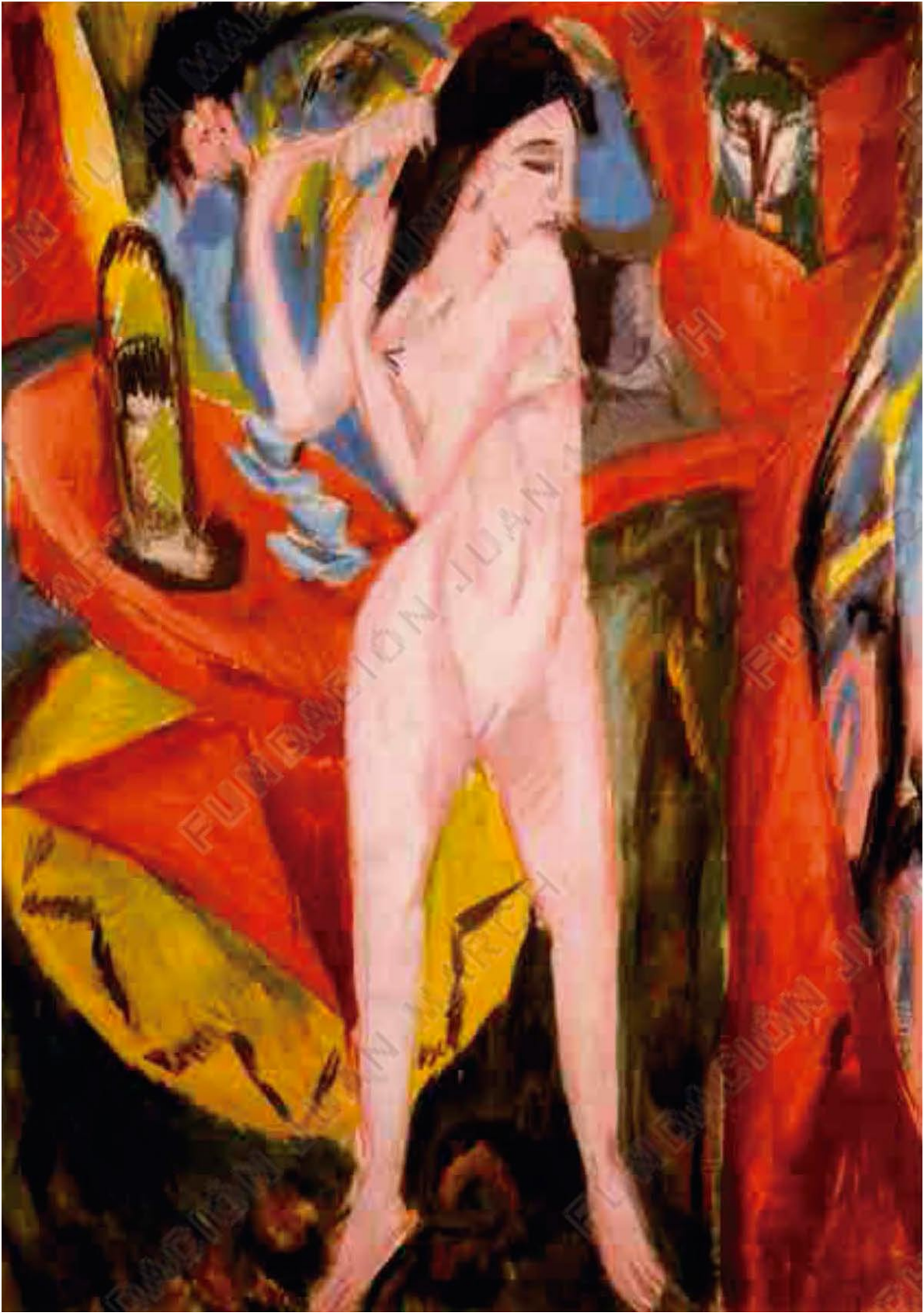


Ernst Ludwig Kirchner

5. Erich Heckel y Otto Mueller jugando al ajedrez, 1913



6. Desnudo peinándose, 1913



Ernst Ludwig Kirchner

7. Escena callejera en Berlín, 1913



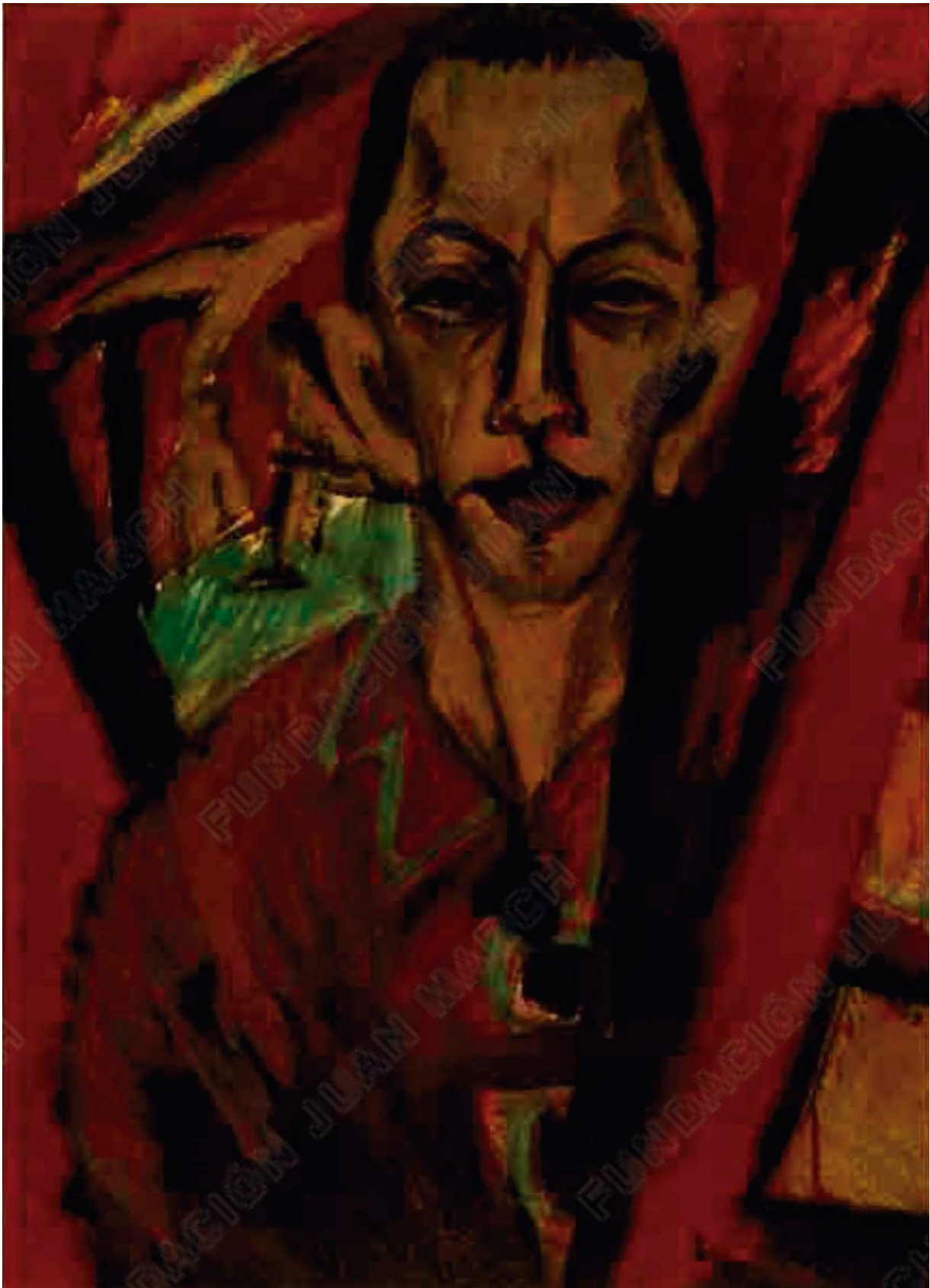
Ernst Ludwig Kirchner

8. Tomando café en el jardín, 1914



Ernst Ludwig Kirchner

9. Autorretrato, 1914



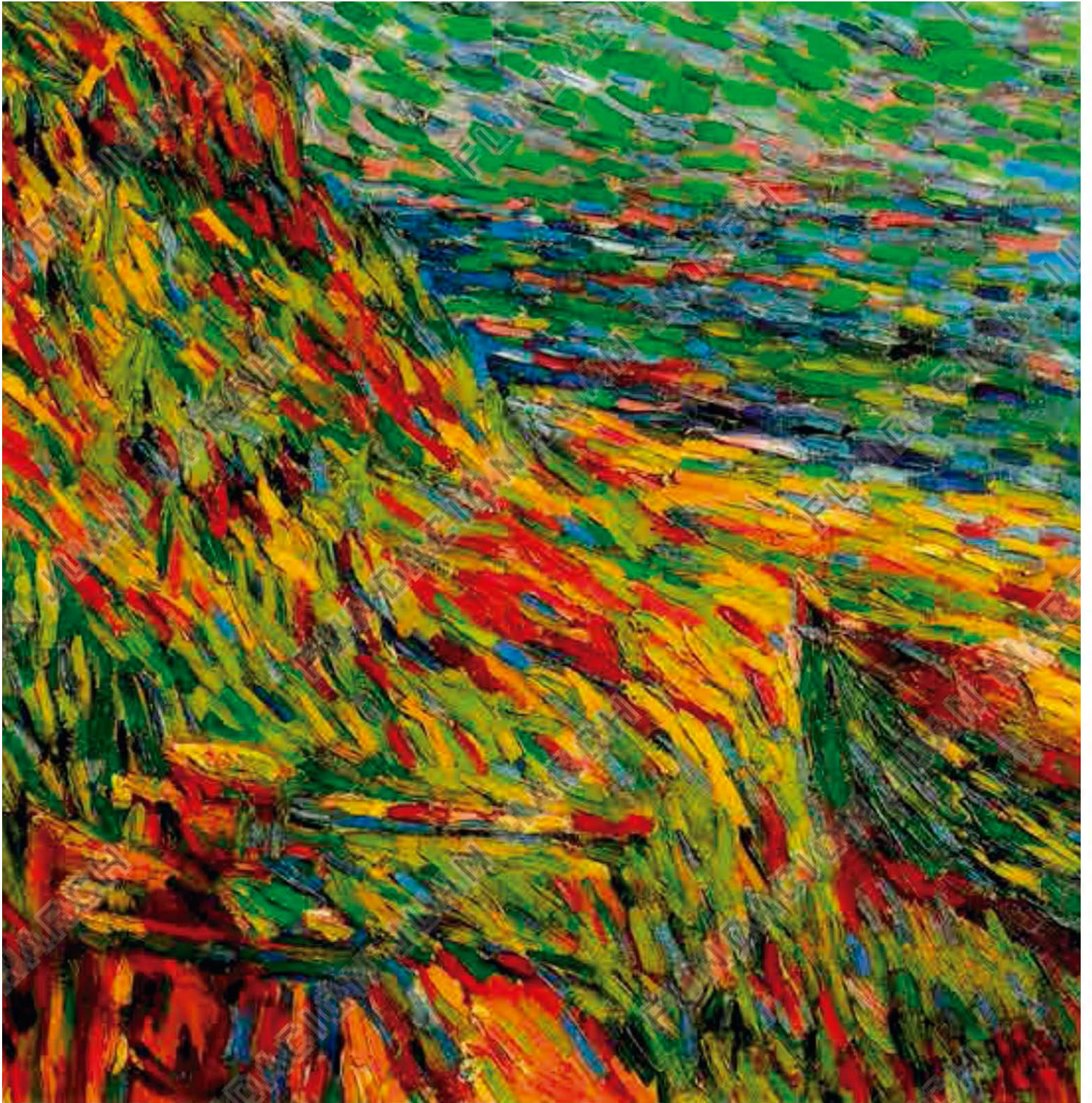
Karl Schmidt-Rottluff

10. Pueblo del Erzgebirge, 1905



Karl Schmidt-Rottluff

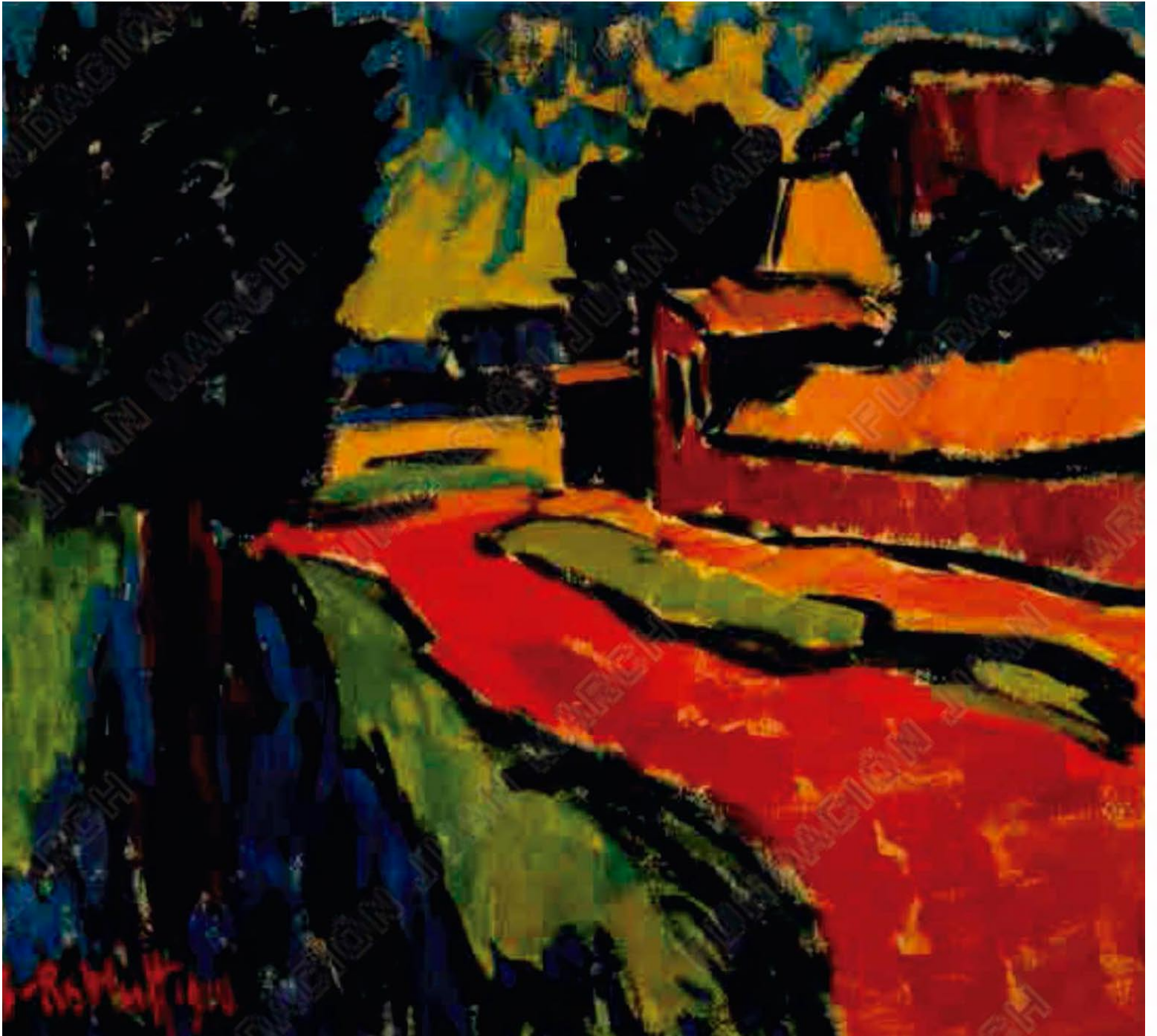
11. Junto al mar, 1906



Karl Schmidt-Rottluff

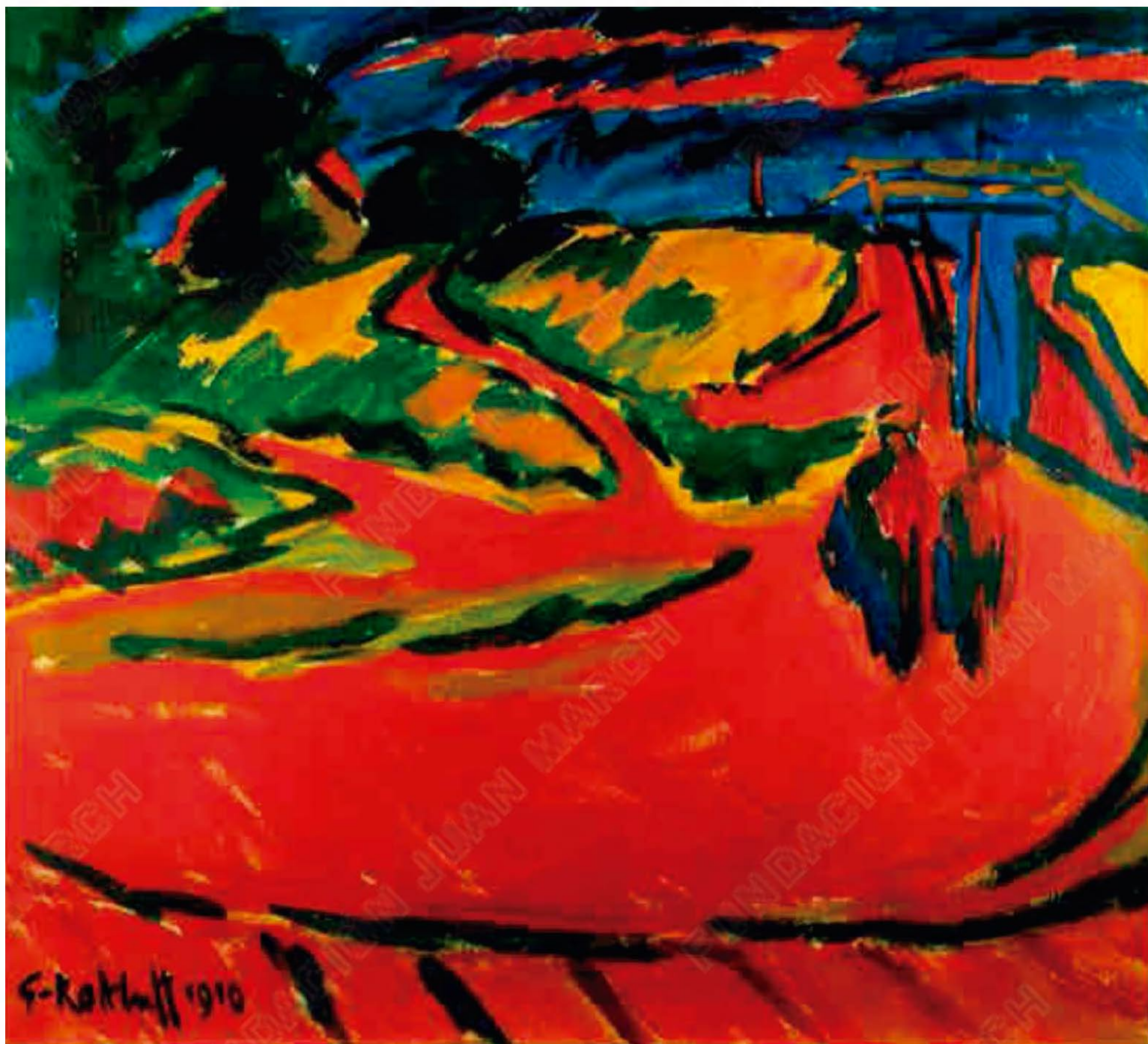
12. Riachuelo de Pleisse, 1906

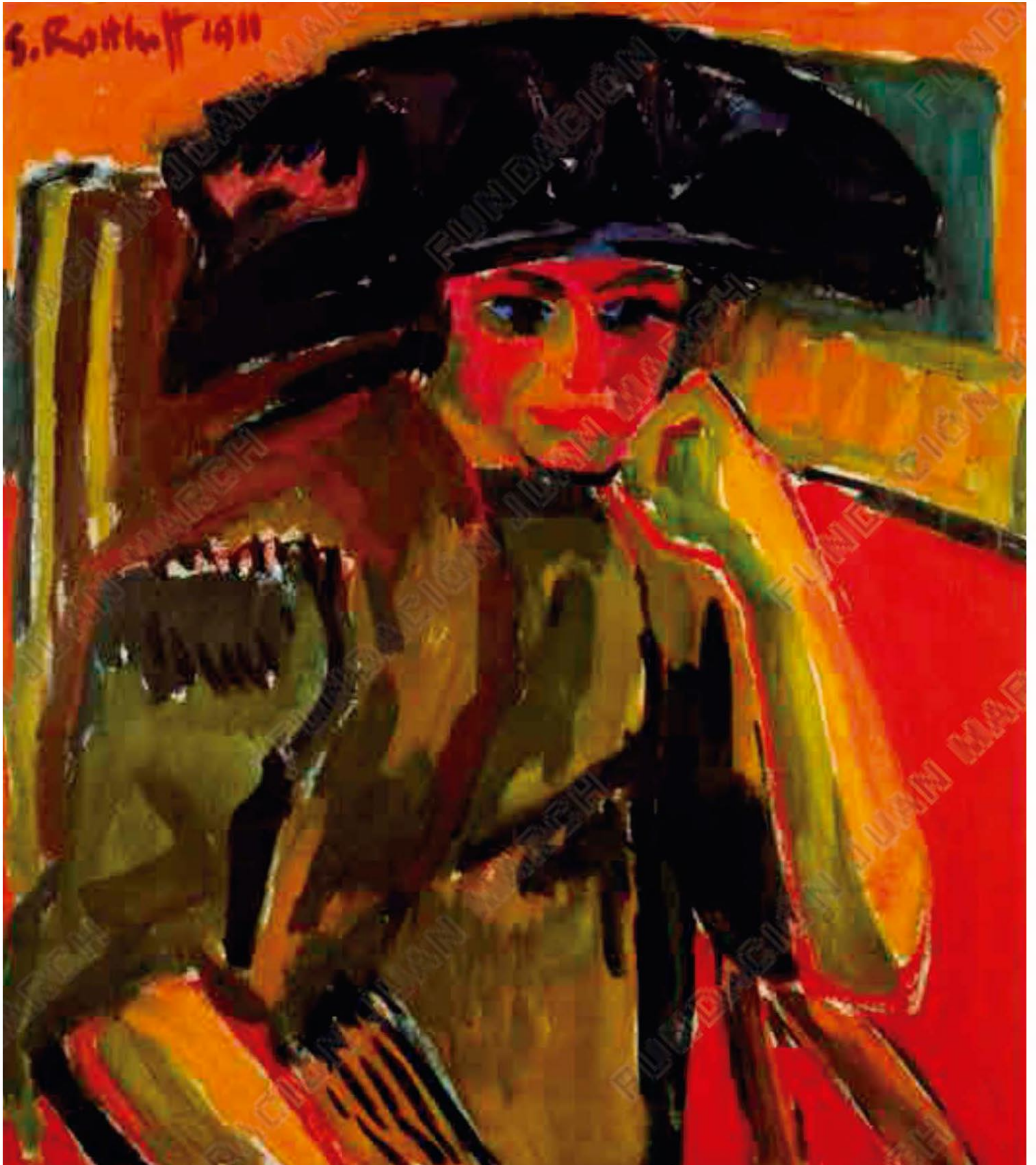


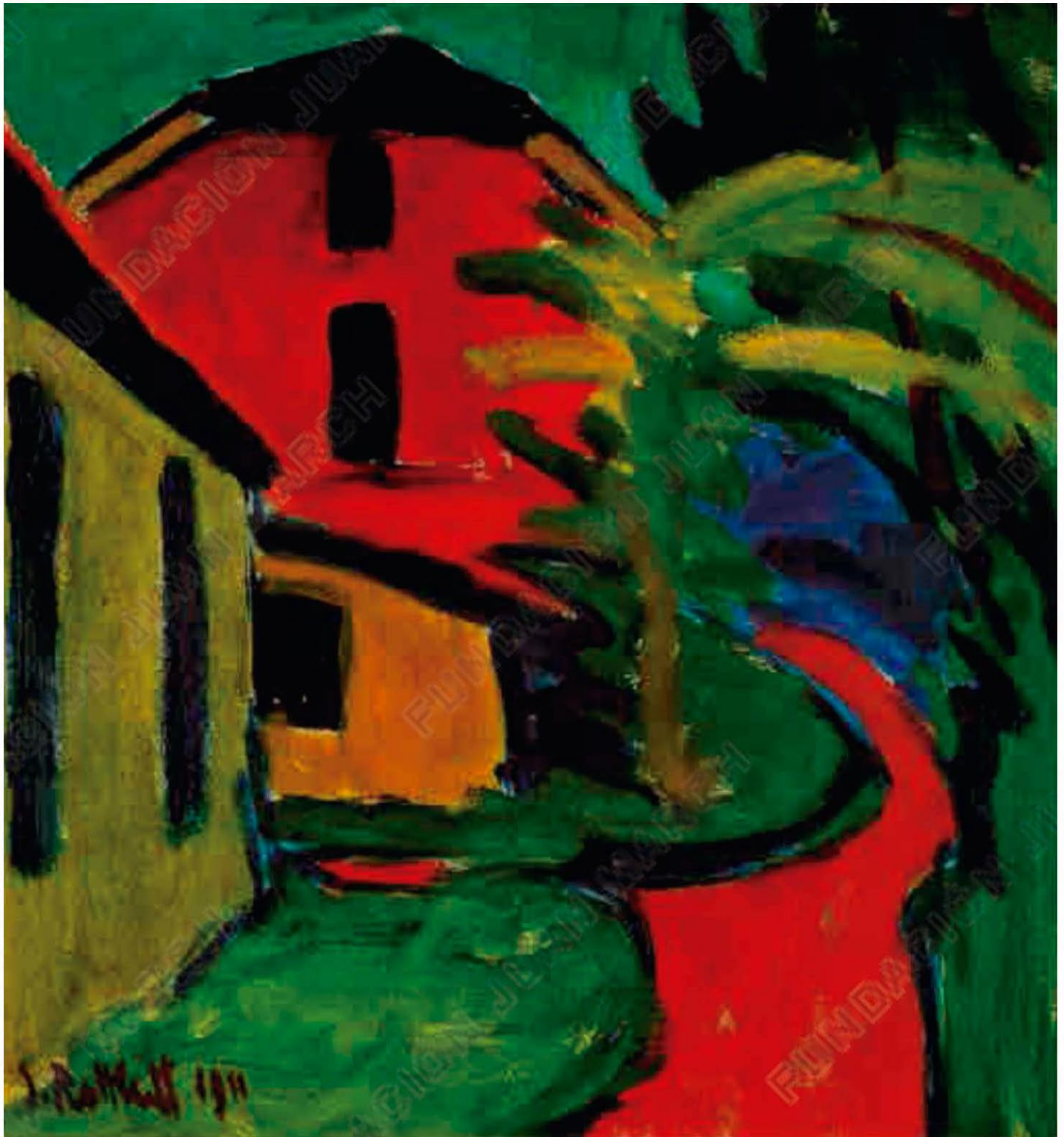


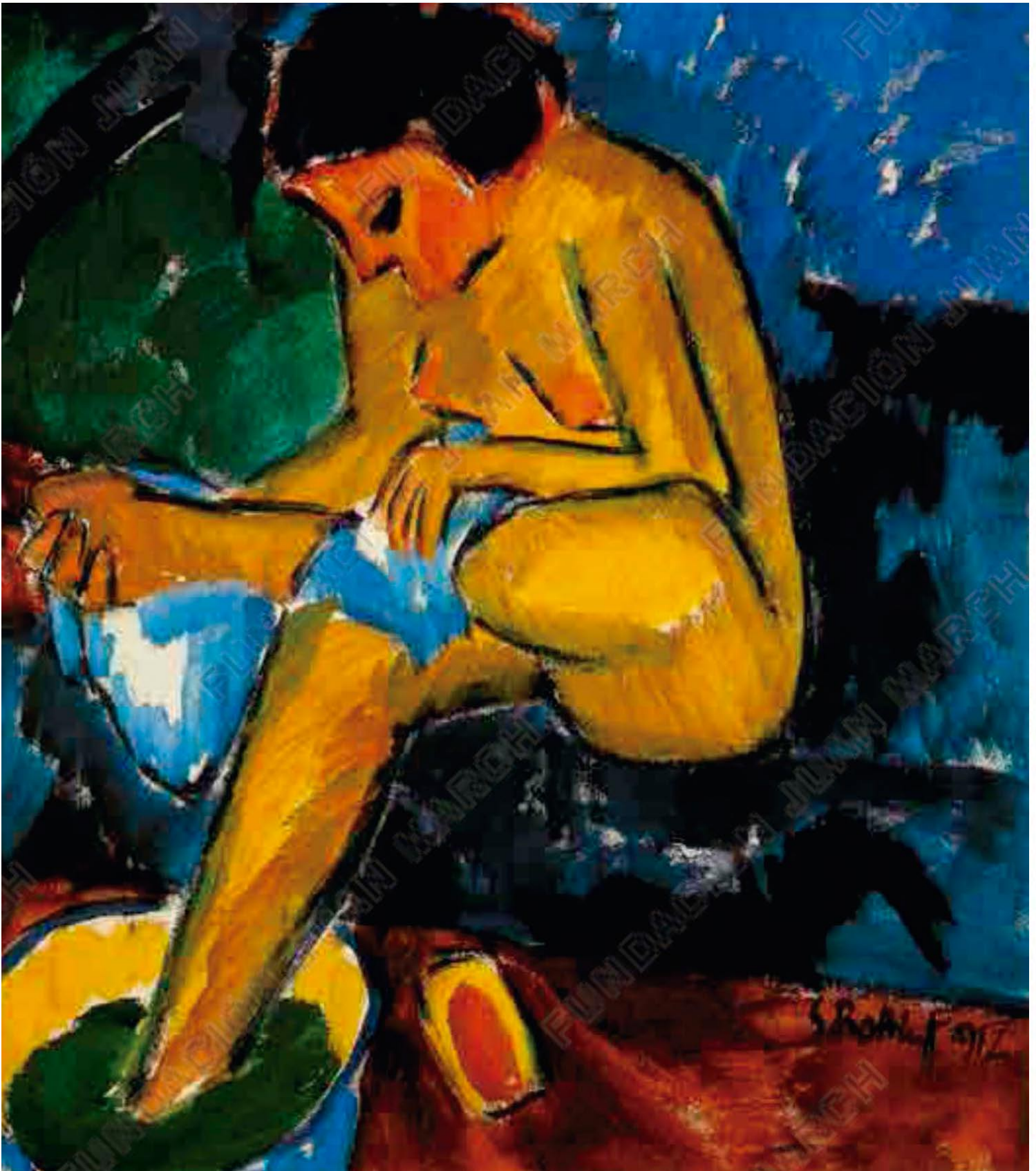
Karl Schmidt-Rottluff

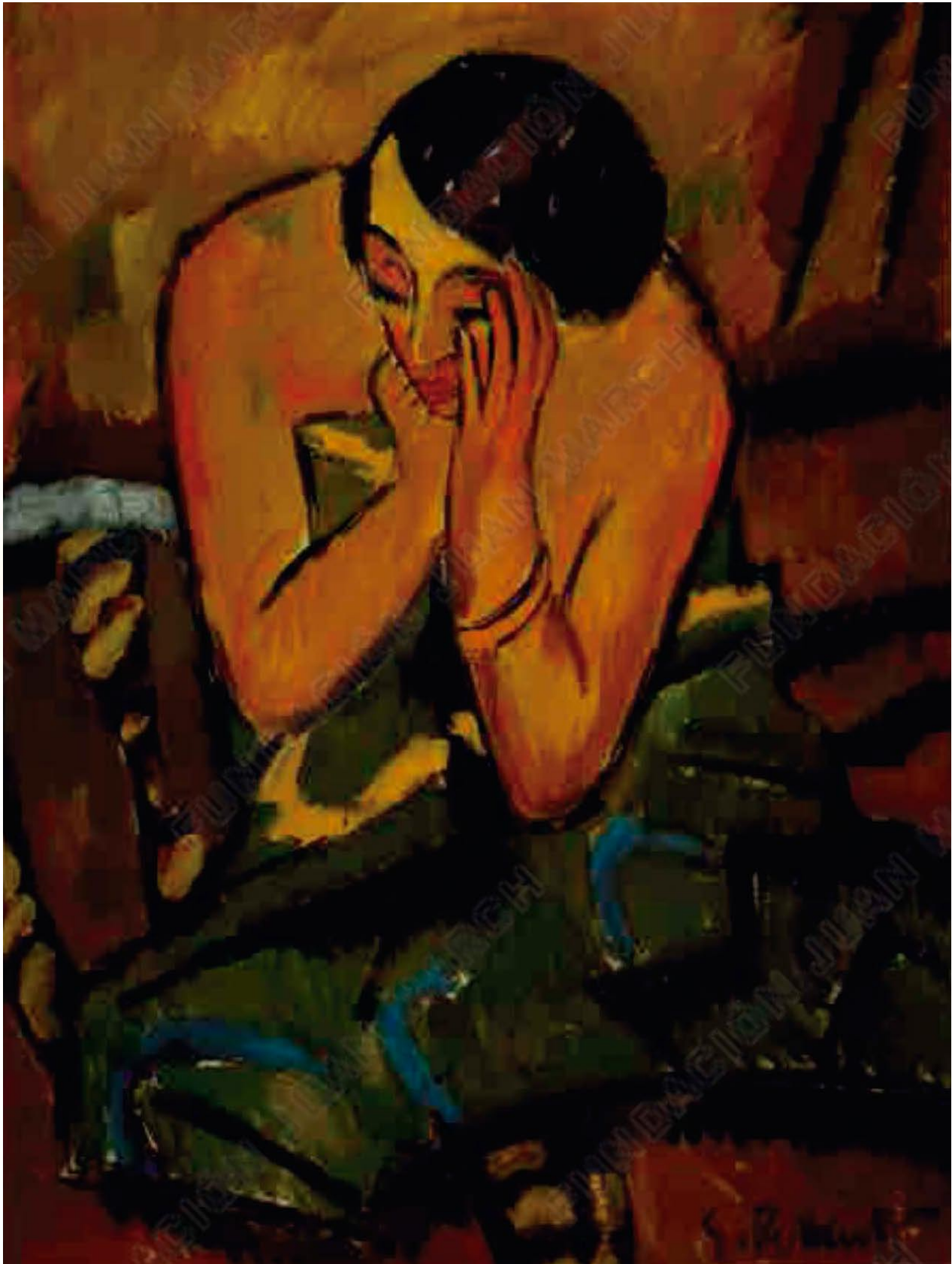
14. Rotura de dique, 1910



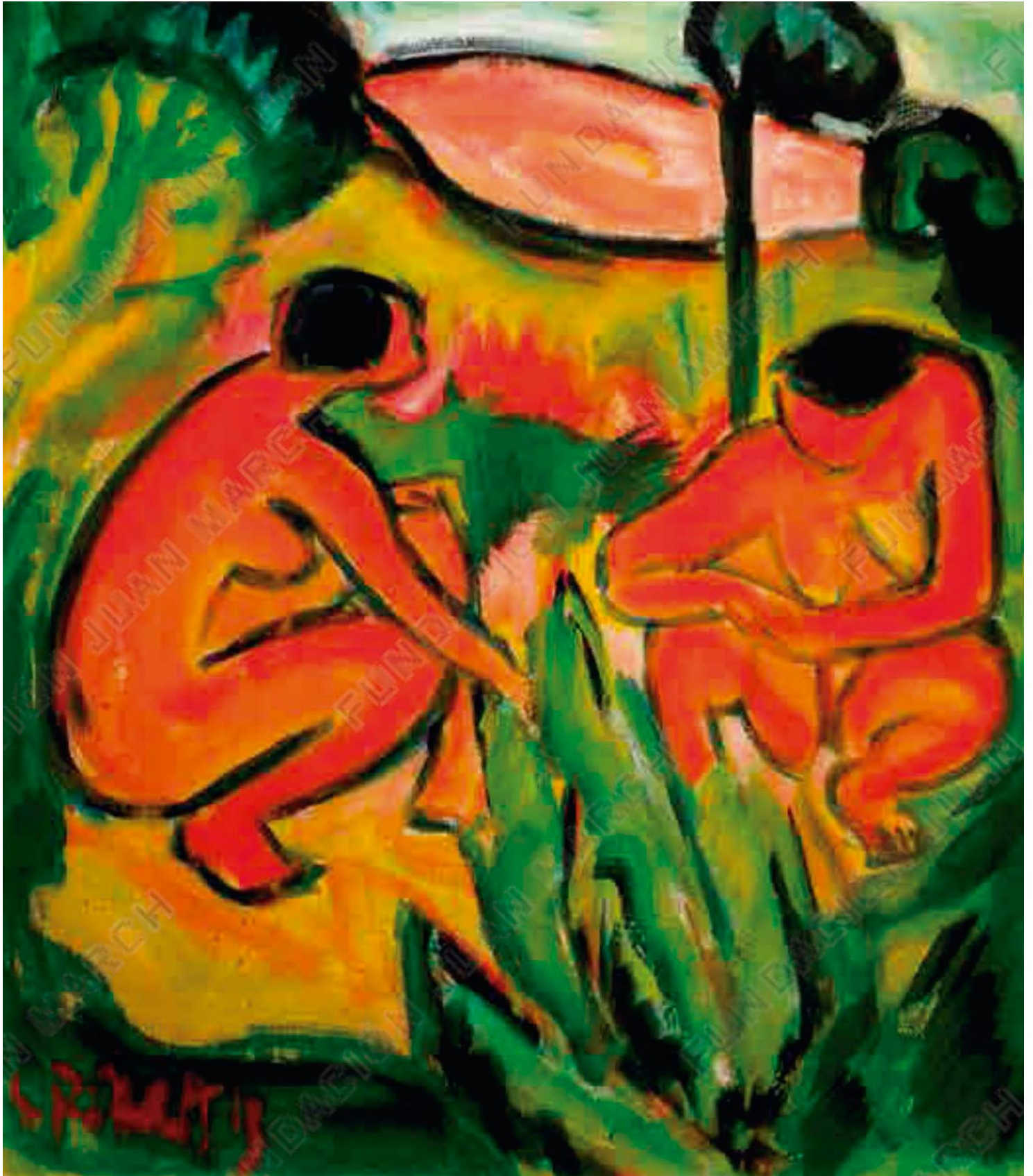






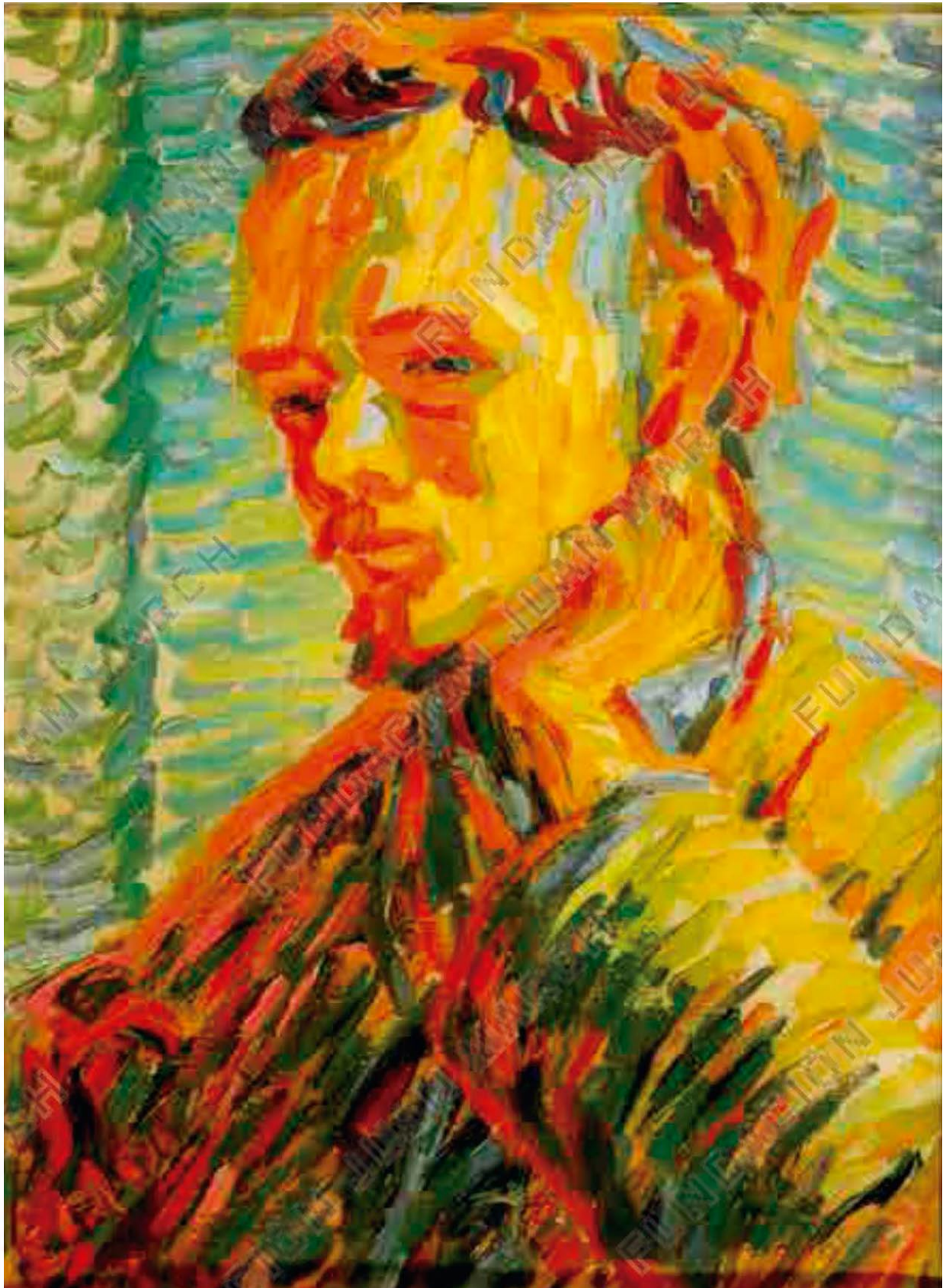






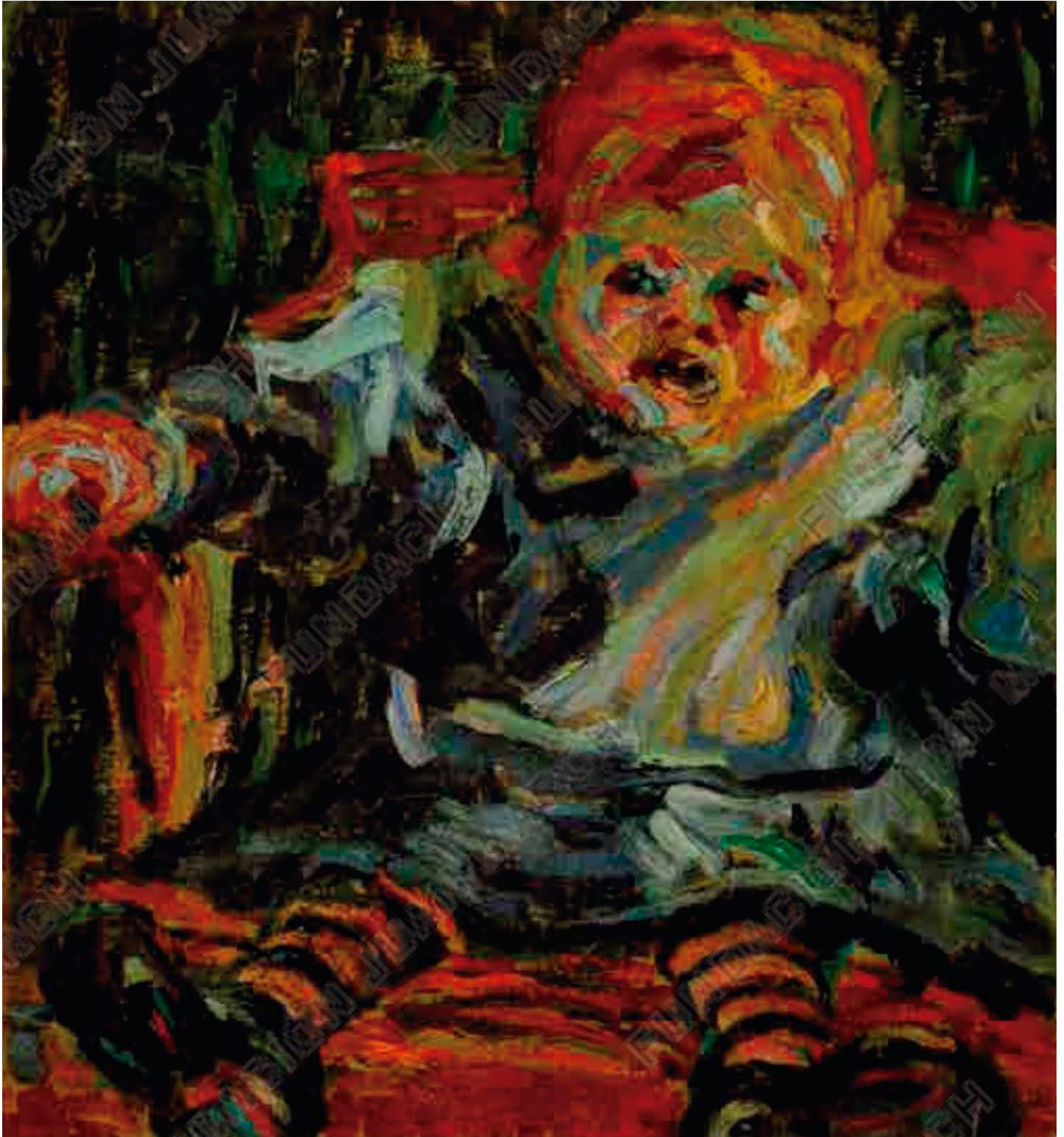
Erich Heckel

21. Autorretrato de juventud, 1906



Erich Heckel

22. Niño en un sillón, 1906



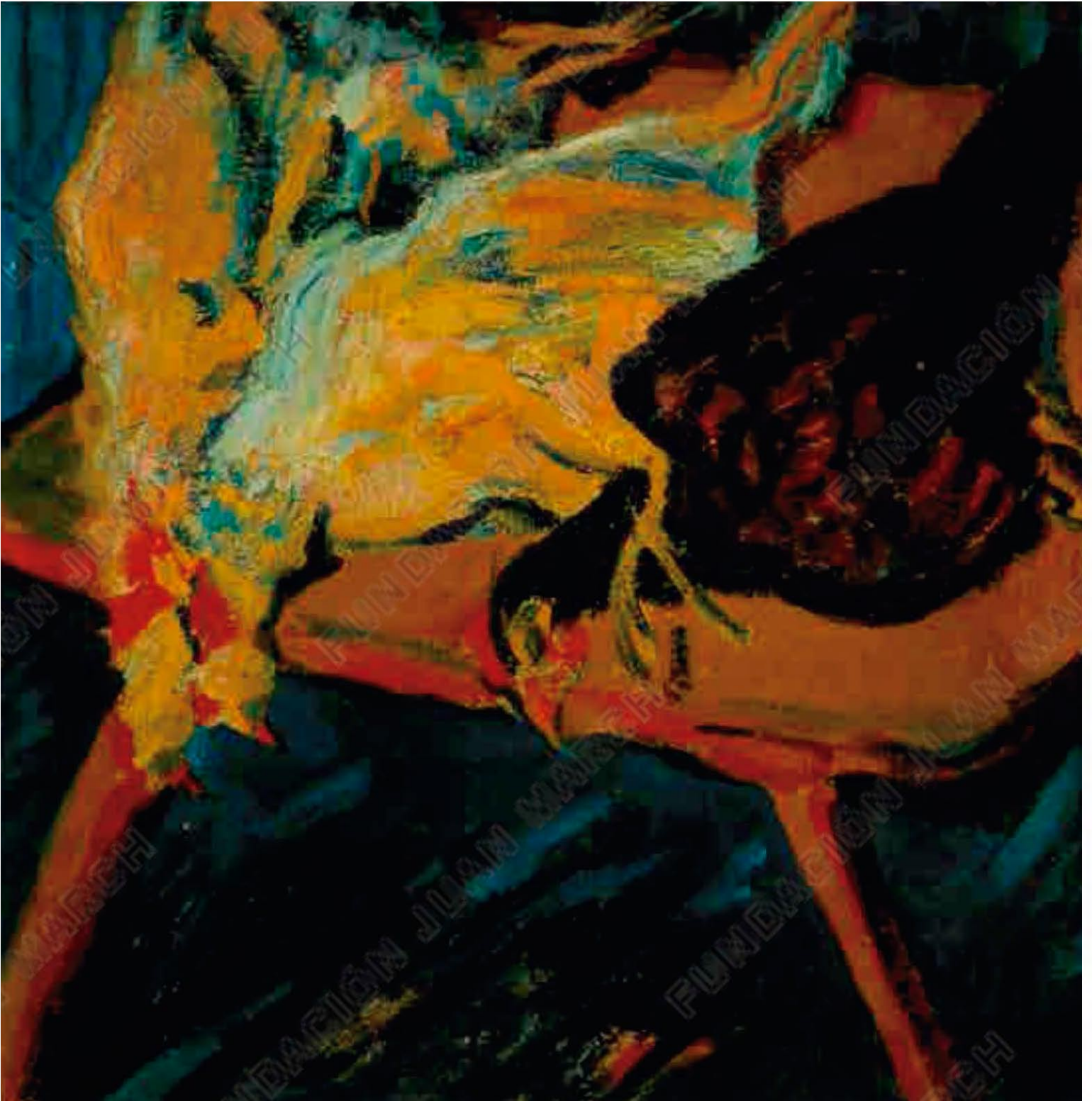
Erich Heckel

23. Marismas de Dangast, 1907



Erich Heckel

24. Bodegón con gallinas muertas, 1908



Erich Heckel

25. Bodegón romano, 1909



Erich Heckel

26. Pareja de jóvenes, 1909



Erich Heckel

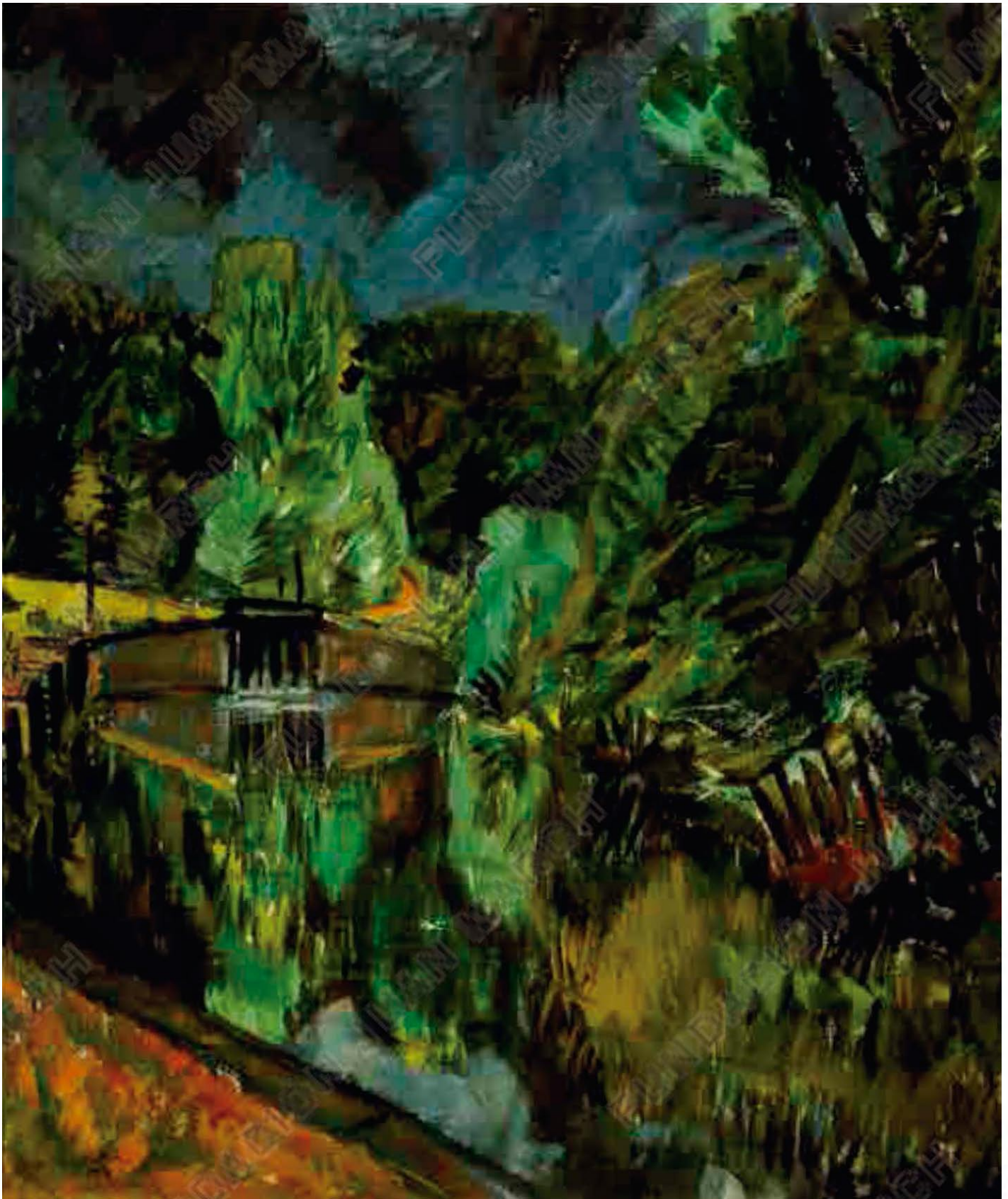
27. El depósito de agua, 1910





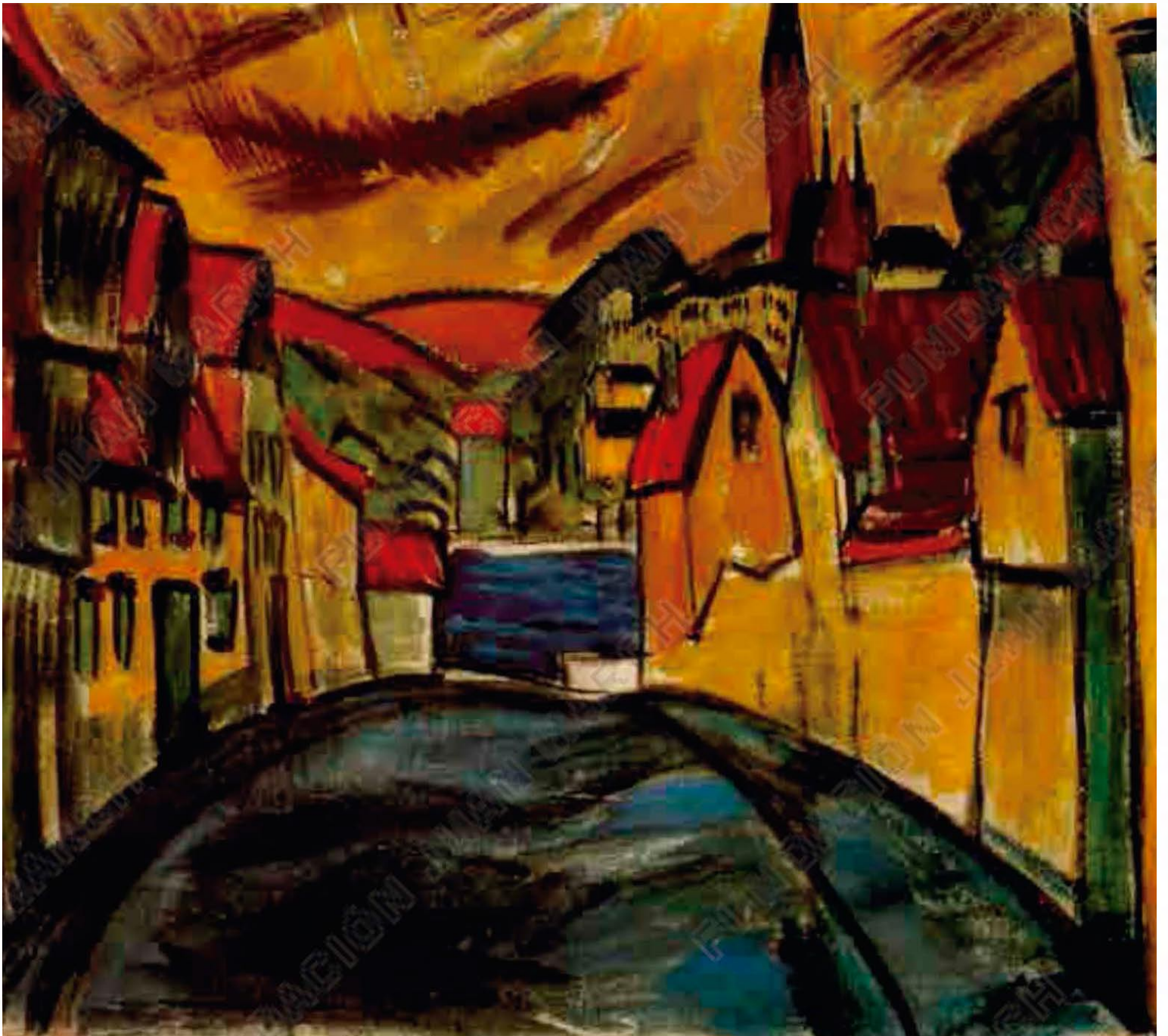
Erich Heckel

29. Esclusa del río Alster en Mellingburg, 1913



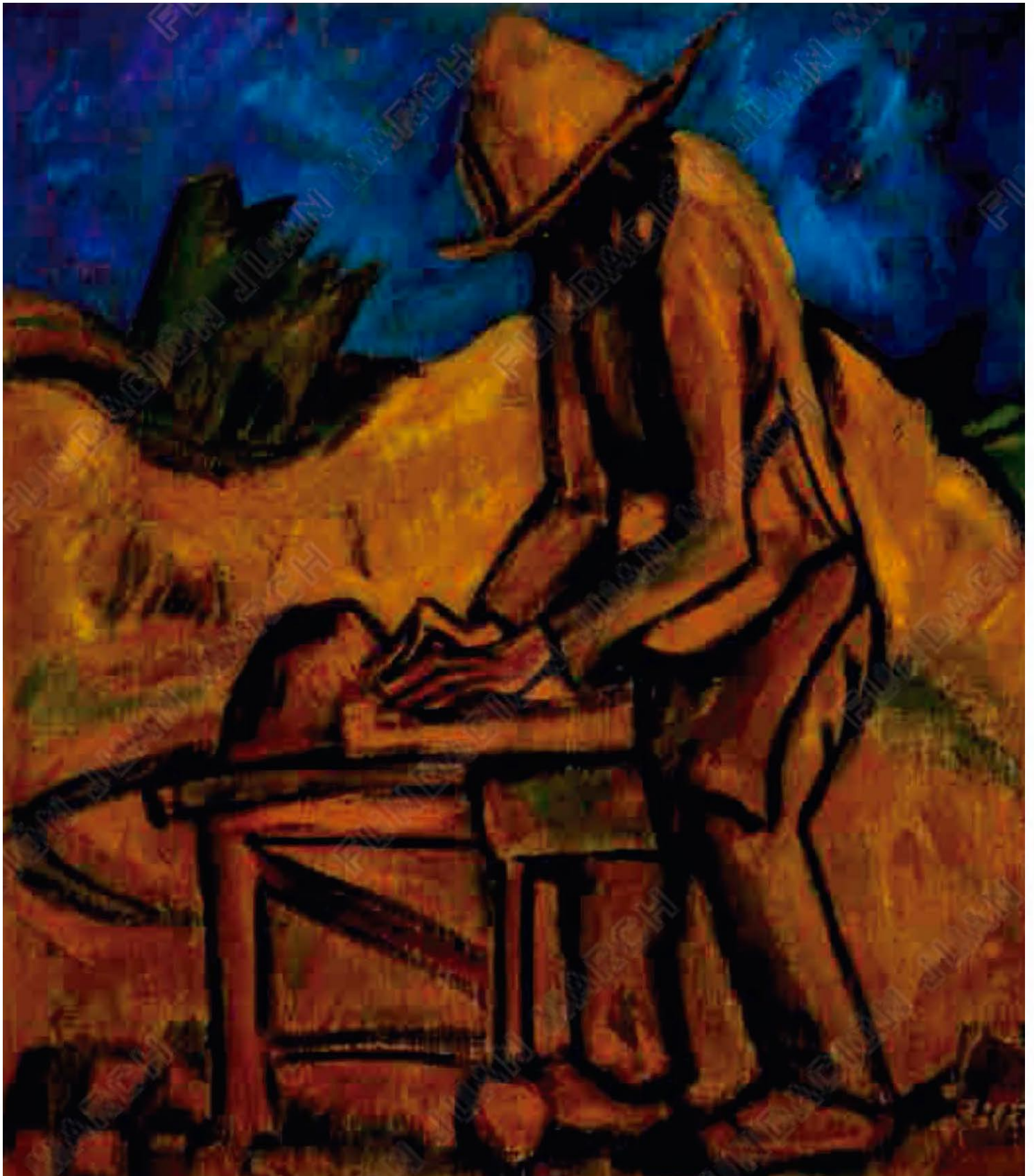
Erich Heckel

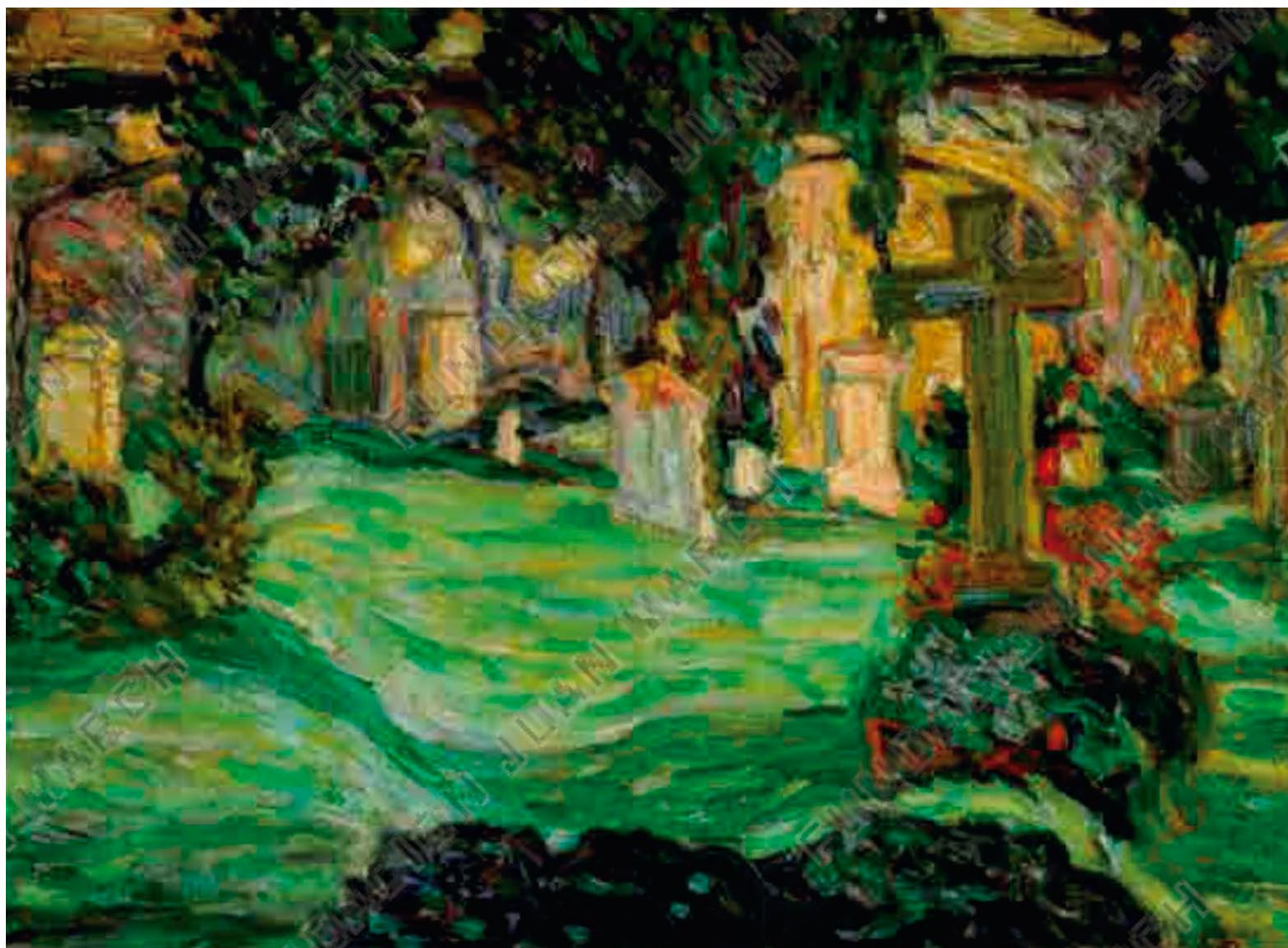
30. La callejuela de Oluf Samson en Flensburg, 1913



Erich Heckel

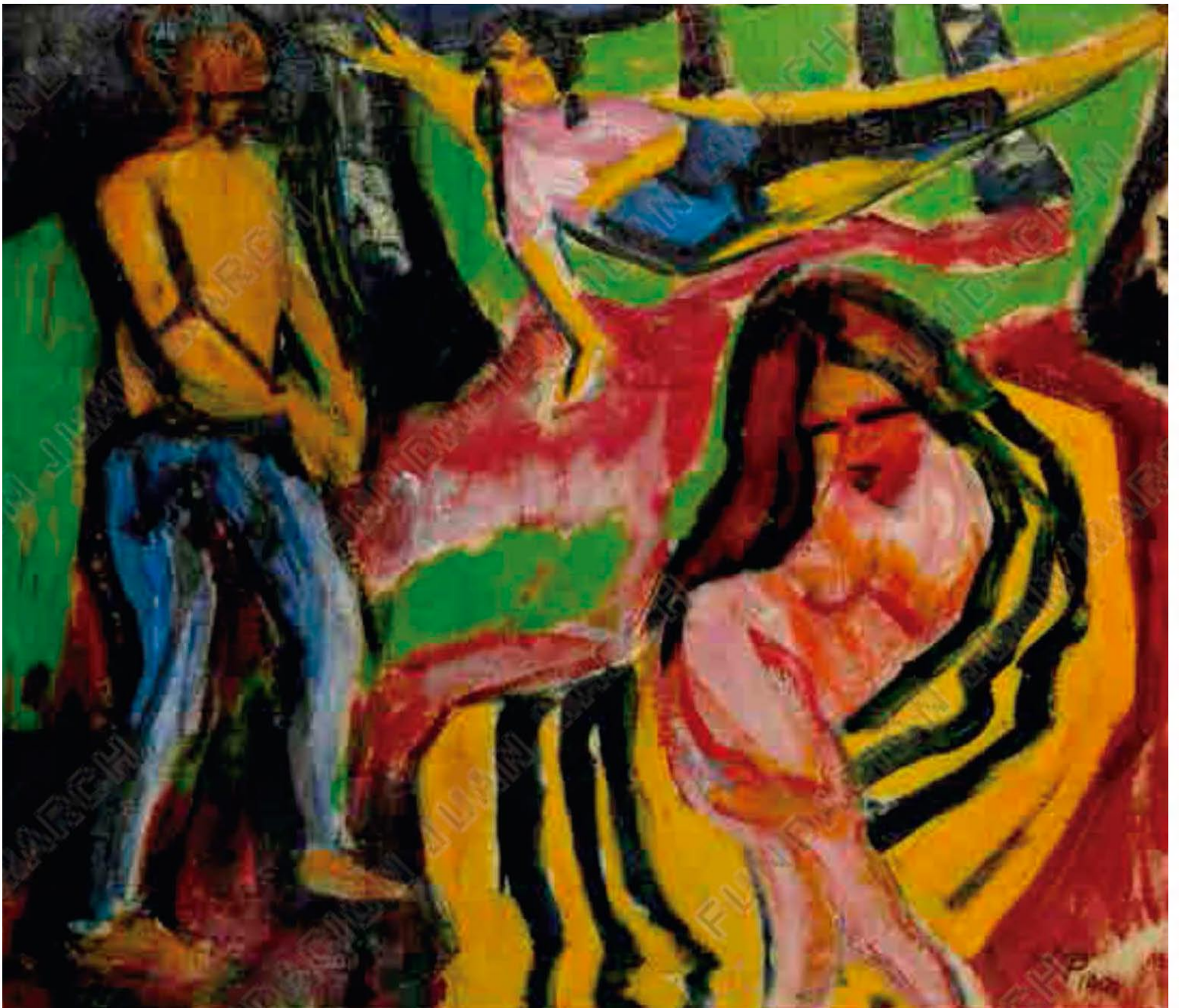
31. Cochura de ladrillos, 1913





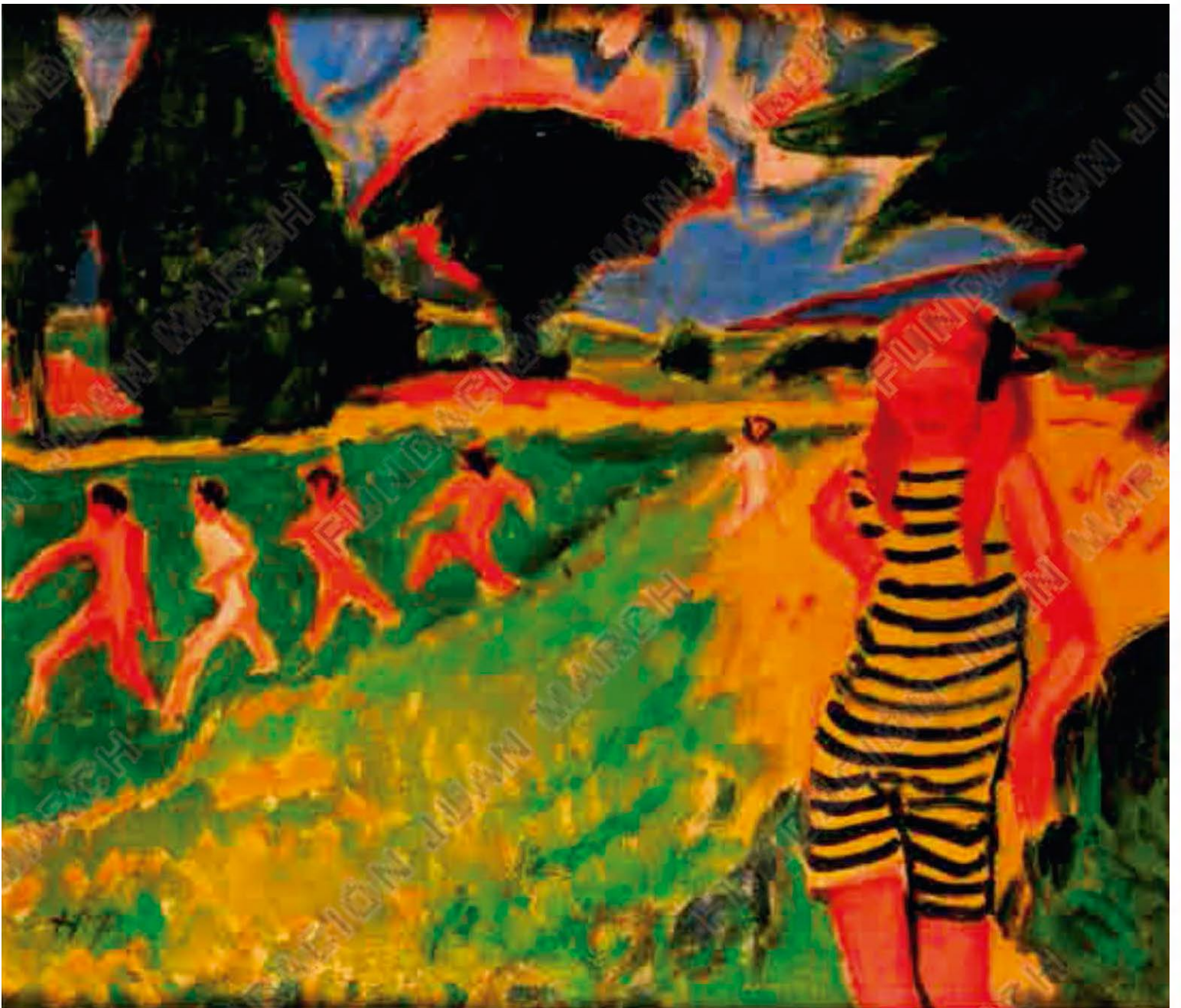
Max Pechstein

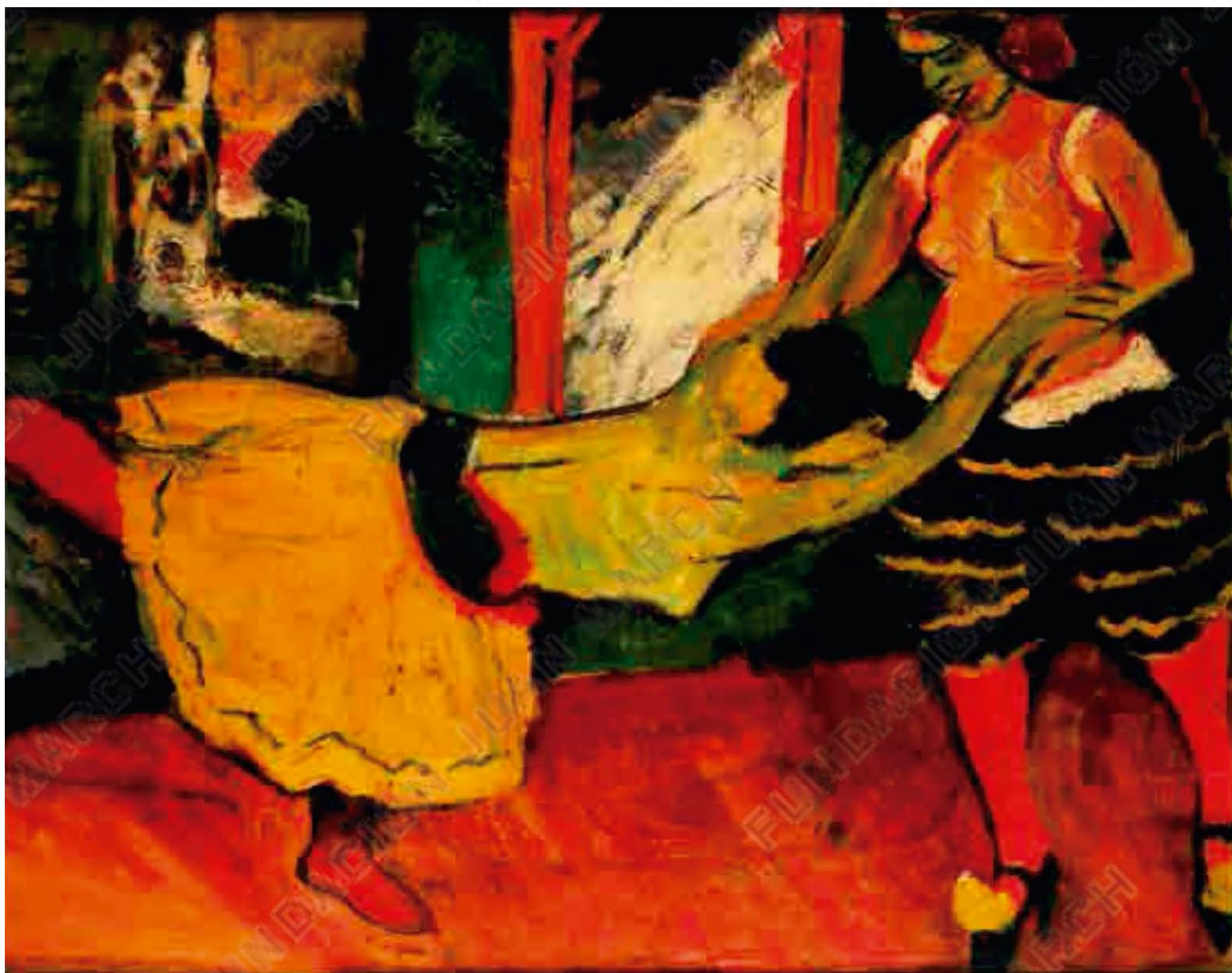
33. En el bosque de Moritzburg, 1909-10



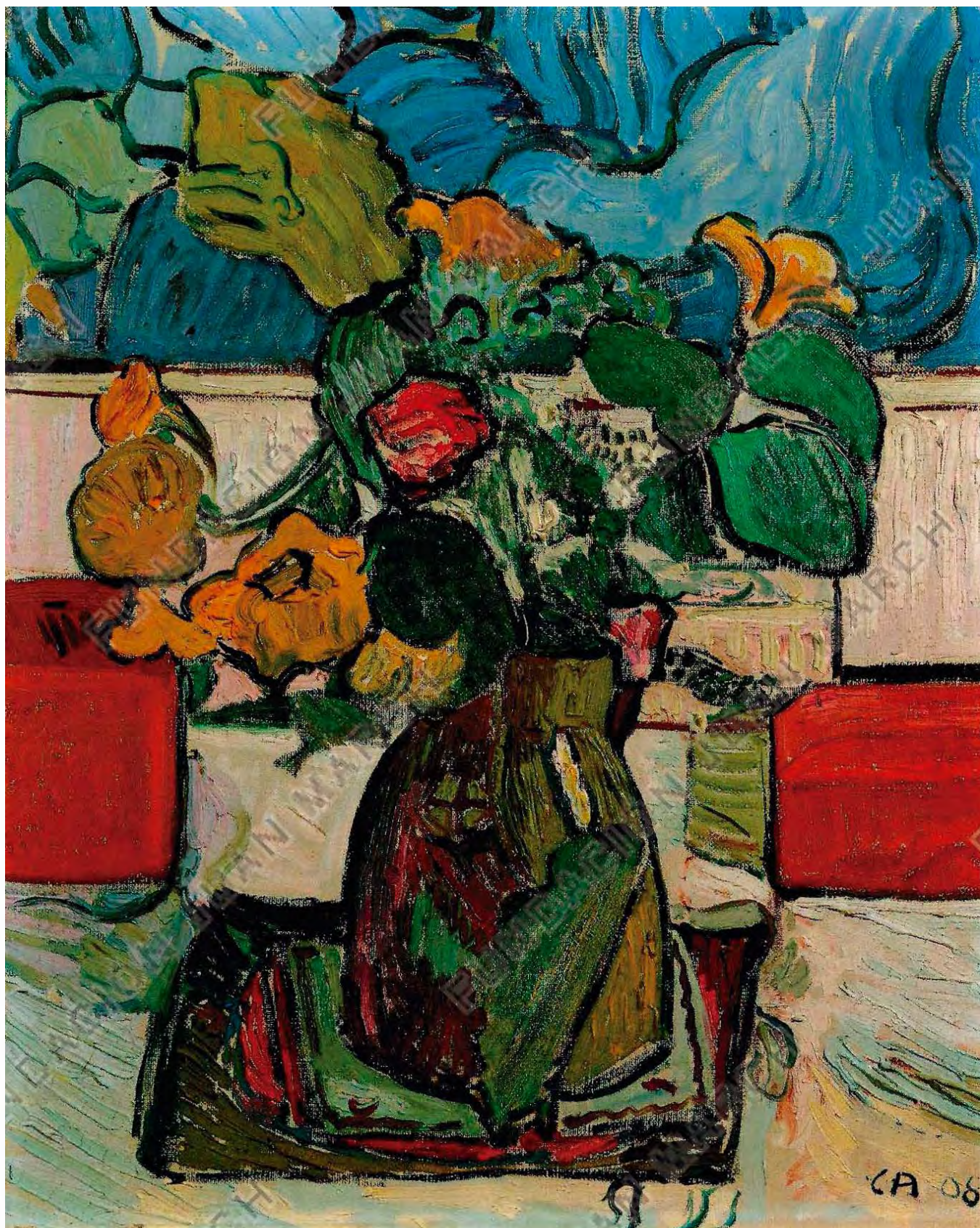
Max Pechstein

34. Tricot a rayas amarillas y negras, 1909





36. Bodegón con flores, 1908



Cuno Amiet

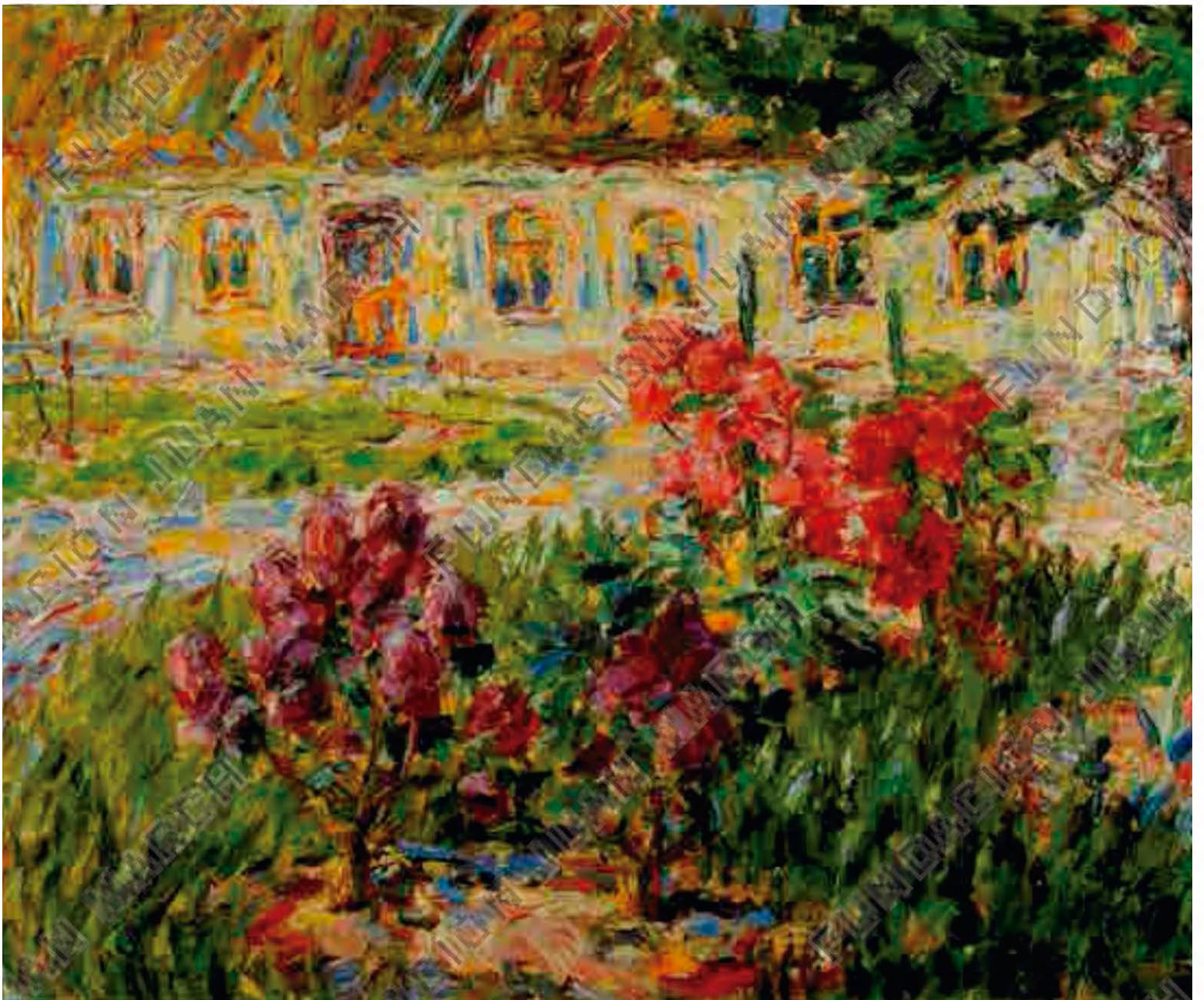
37. Descanso a mediodía, 1910





Emil Nolde

39. La mansión de Jäger en Alsen, 1909



Emil Nolde

40. Burla, 1909



Emil Nolde

41. Casas frisonas I, 1910



Emil Nolde

42. Invitados en vacaciones, 1911



Emil Nolde

43. Figuras exóticas, 1912



44. Mujer en una barca, 1910



Otto Mueller

45. Pareja de enamorados entre dos tapias, 1916



Otto Mueller

46. Bañistas, 1921



47. Desnudos con paisaje al fondo, 1922



MUSEO BRÜCKE BERLIN
DIBUJO
ACUARELA





Karl Schmidt-Rottluff

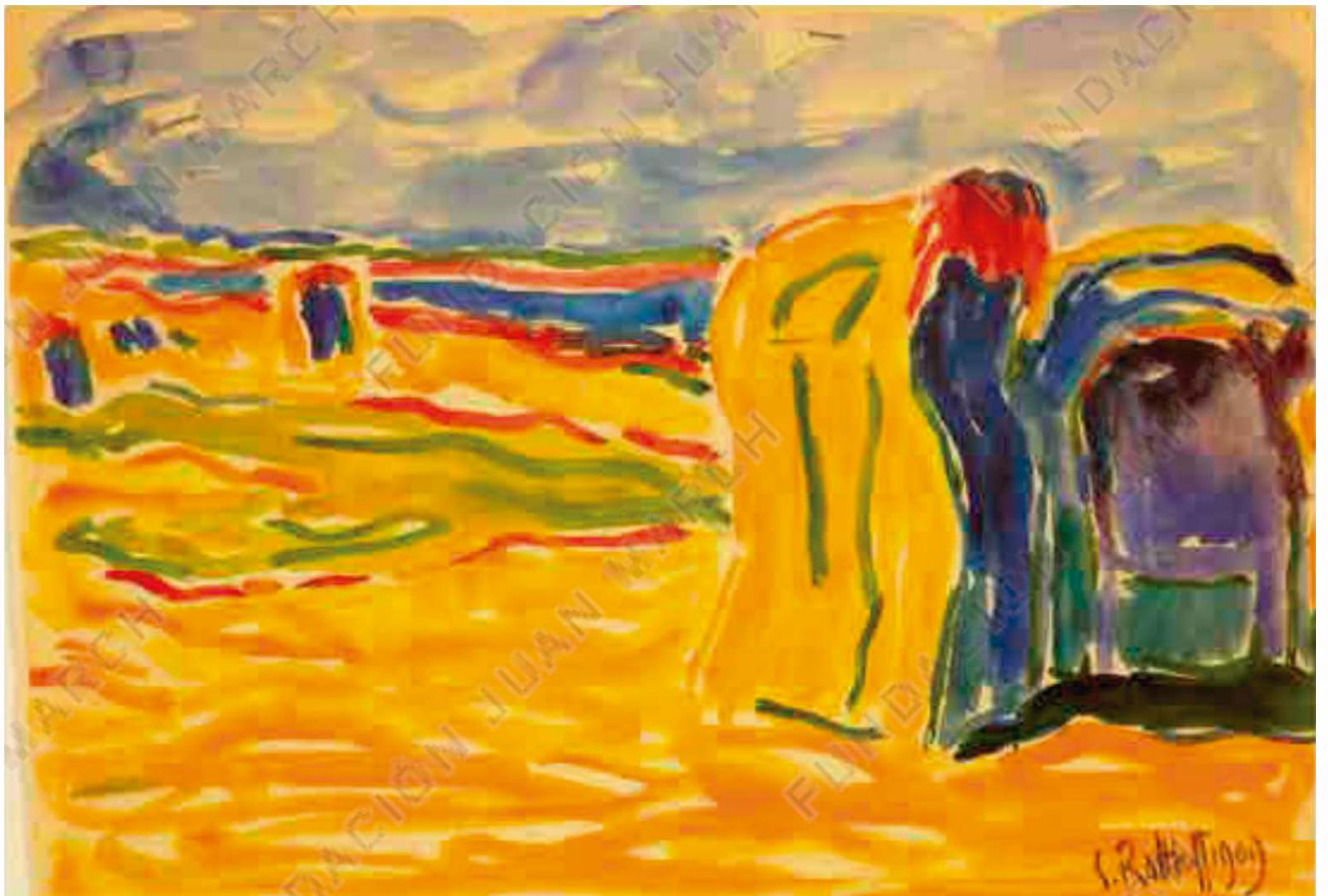
50. Melodía en el parque, 1909



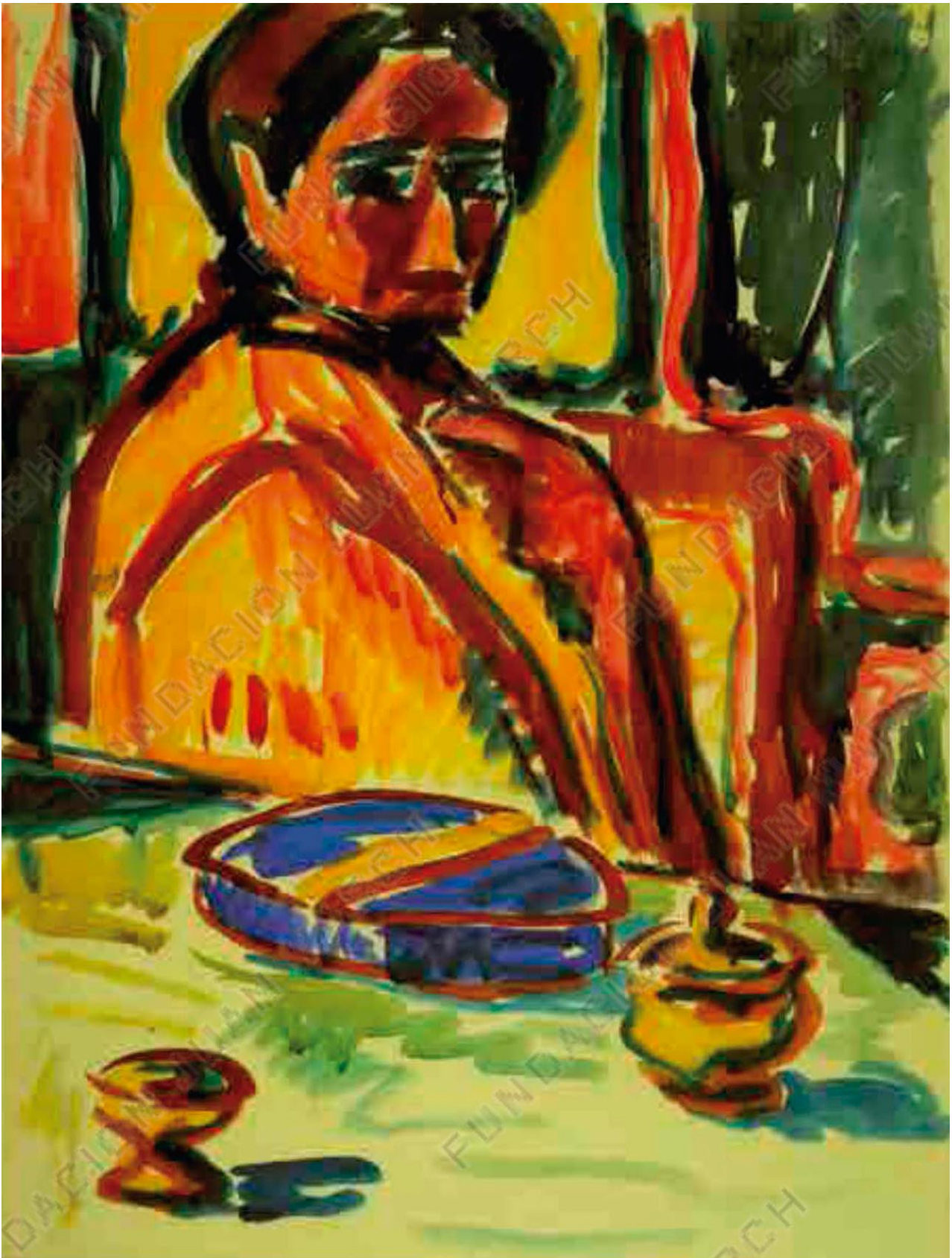


Karl Schmidt-Rottluff

52. Tumbonas de mimbre en la playa, 1909



53. Mujer sentada junto a una mesa (Rosa Schapire), 1909







Erich Heckel

56. Camino entre colinas, 1909





Erich Heckel

58. Muchacha con un instrumento de música, 1912

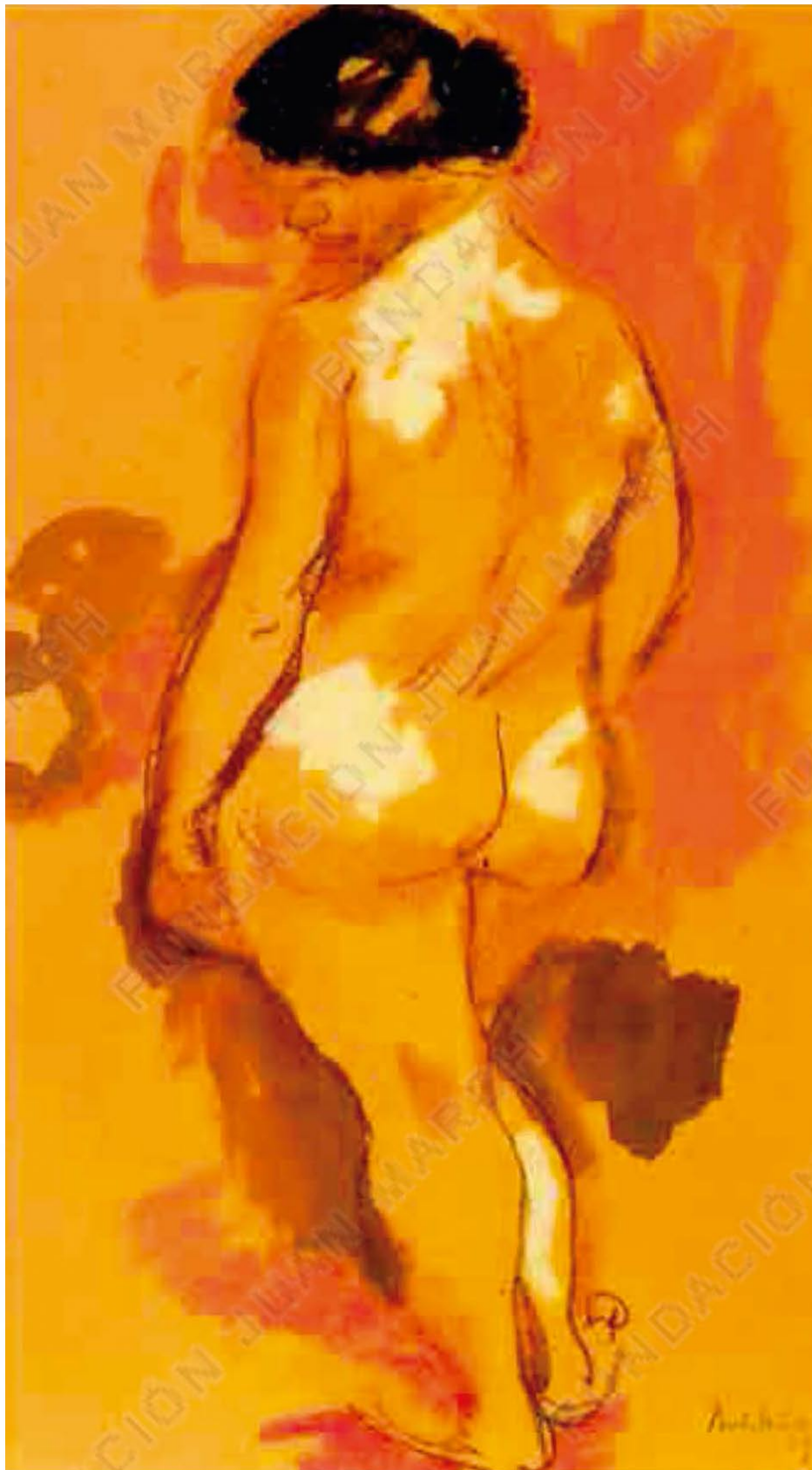






Max Pechstein

61. Desnudo de espaldas, 1909



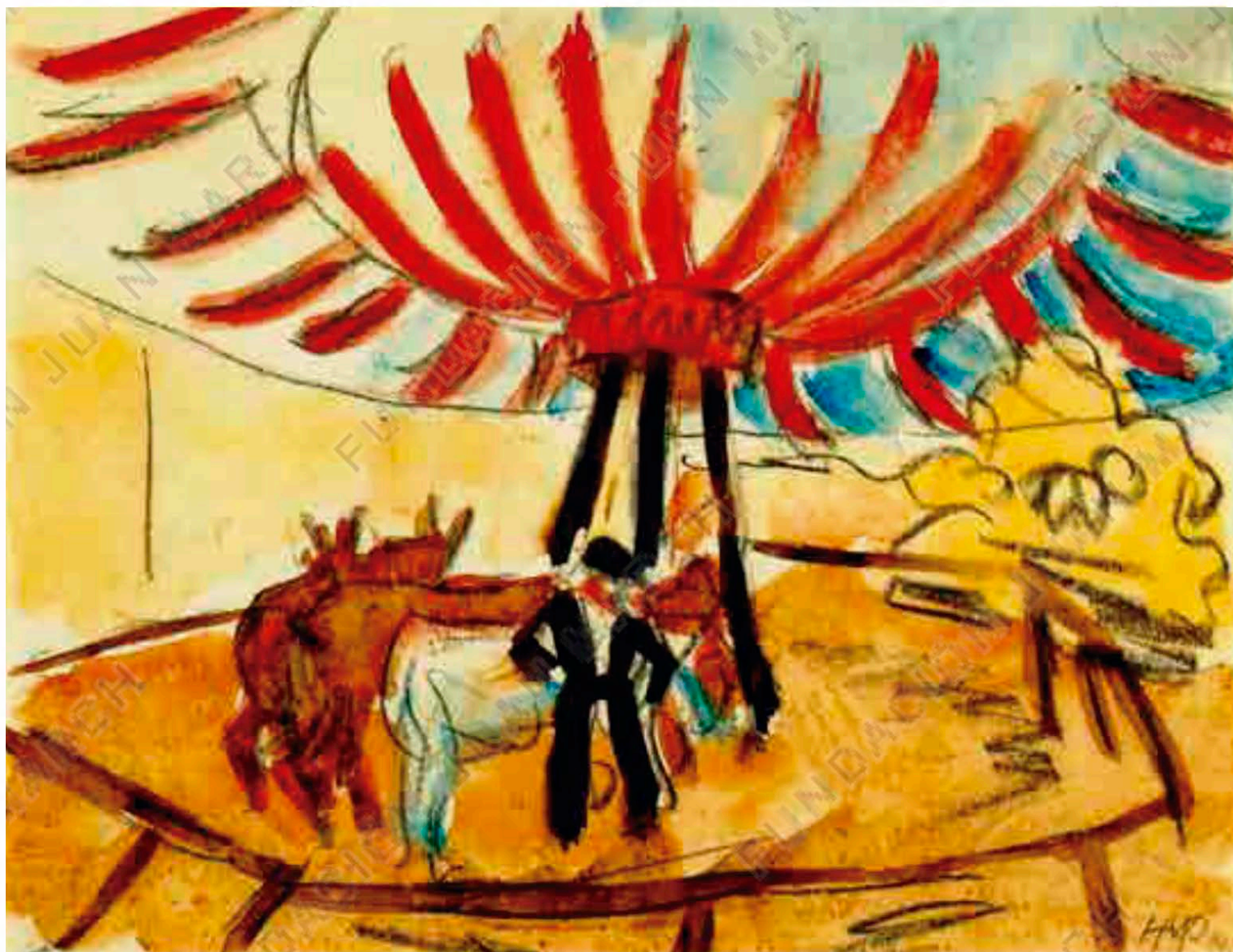
Max Pechstein

62. Desnudo yacente con gato, 1909



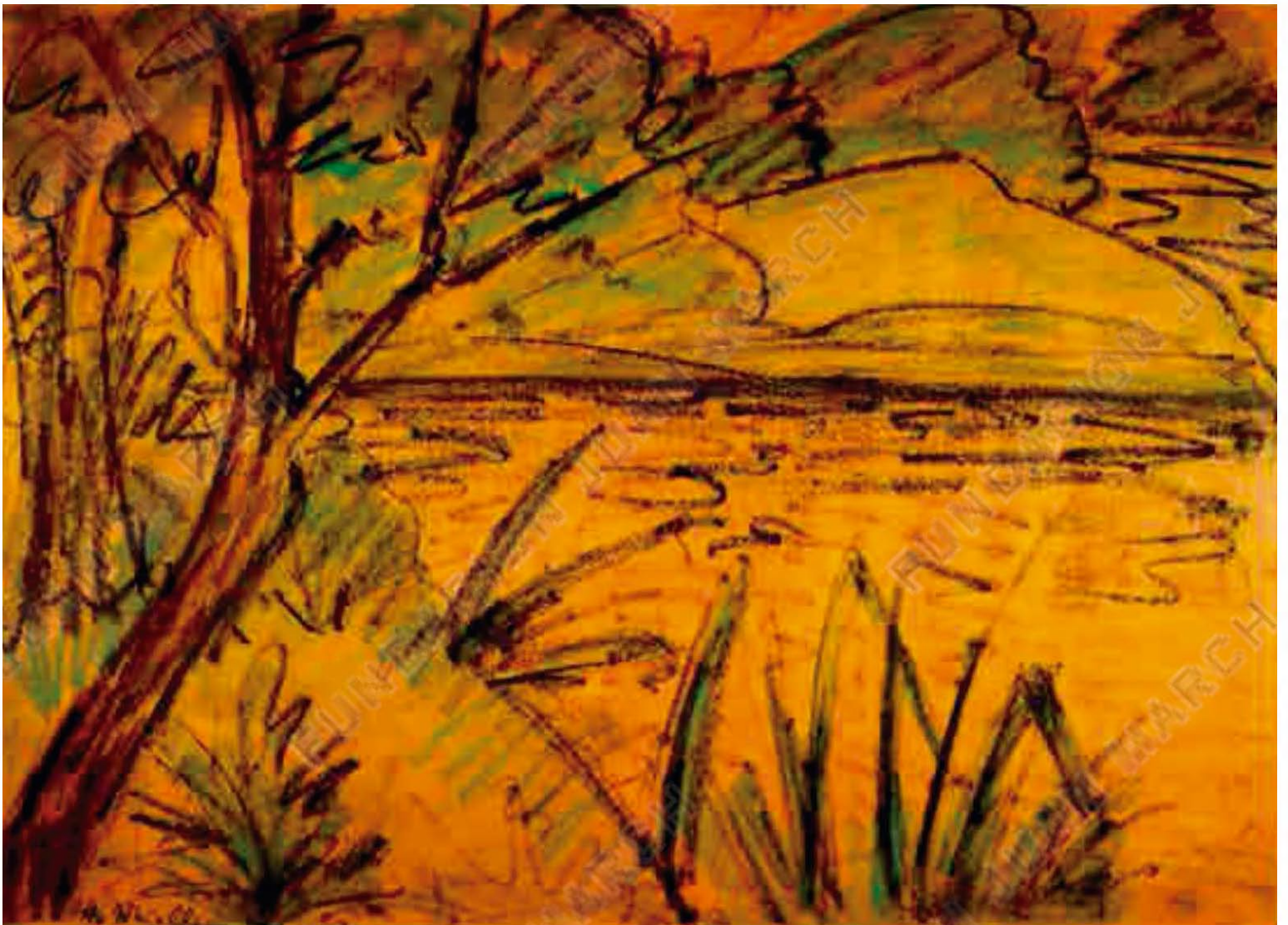
Max Pechstein

63. El circo, 1911



Otto Mueller

64. Paisaje junto al lago, 1914



Otto Mueller

65. Desnudo de pie, 1921





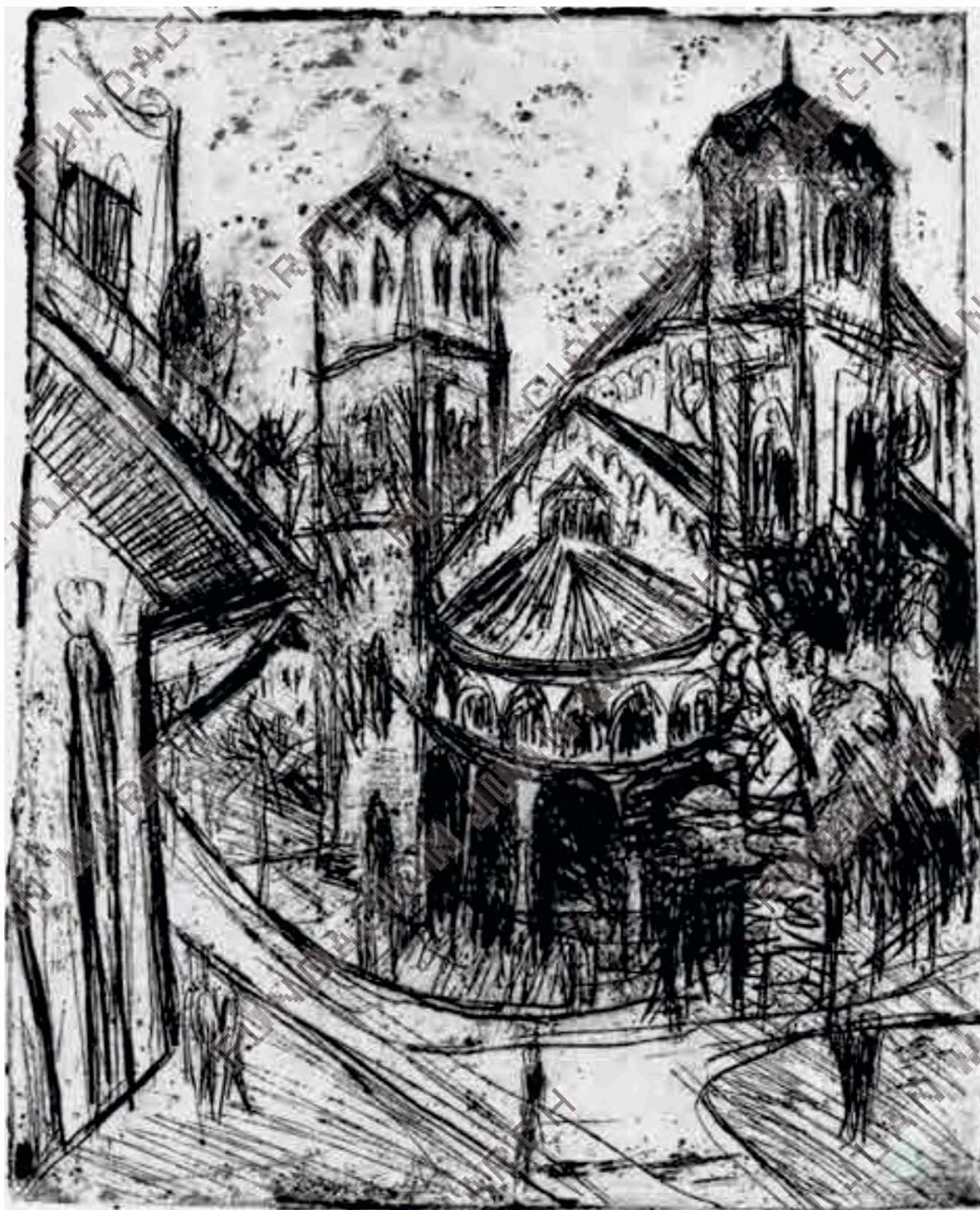
67. Familia gitana delante de su carro, 1926



68. Gerty riéndose, 1907



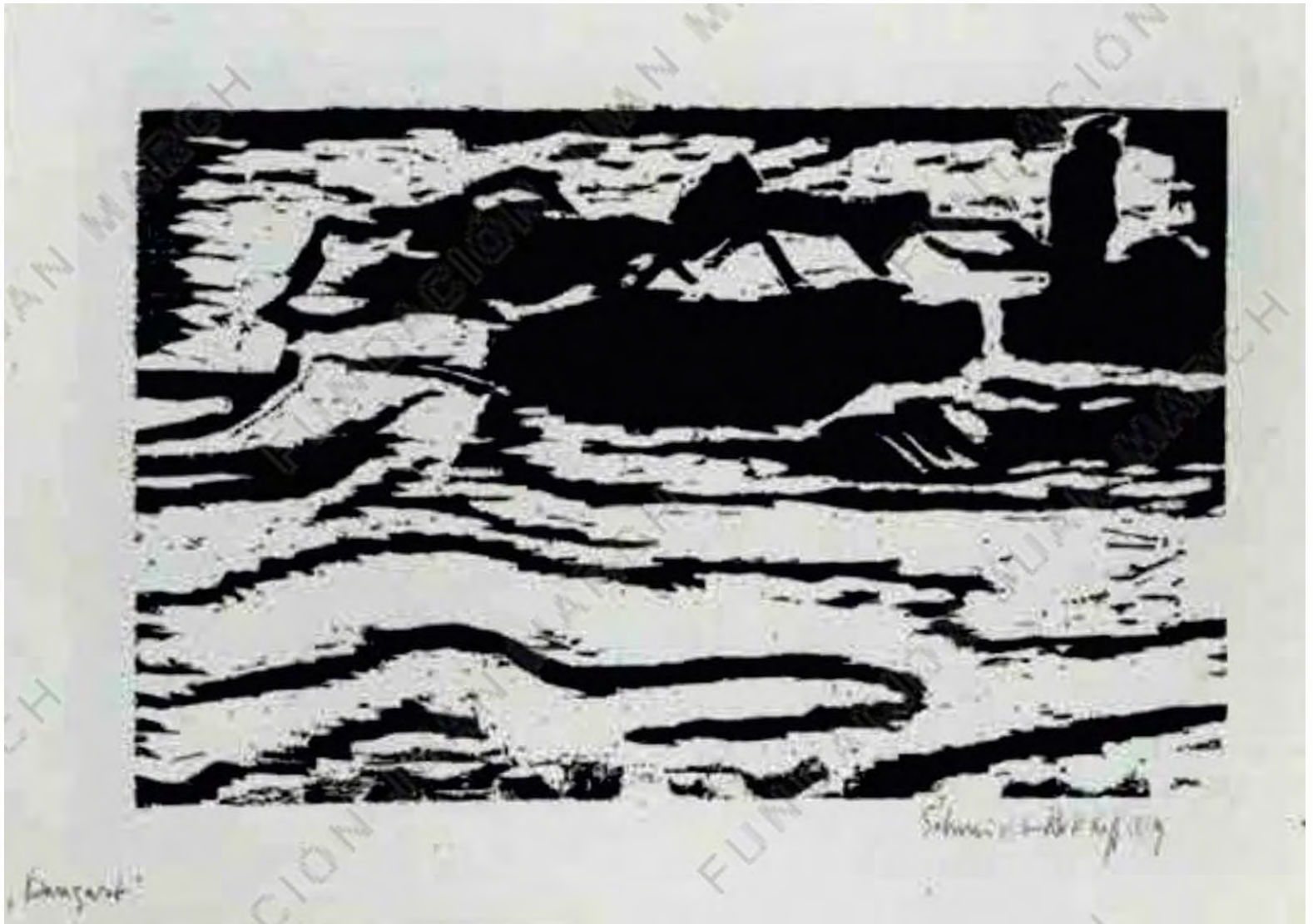
69. San Gereón (iglesia antigua en Colonia), 1914



Ernst Ludwig Kirchner

70. Bailarina alzando la falda, 1909





72. Mujer con el pelo suelto, 1913



Erich Heckel

73. En las marismas de Dangast, 1908



Erich Heckel

74. Fränzi recostada, 1910



Erich Heckel

75. Bailarinas, 1910



Max Pechstein

76. Paisaje italiano, 1908



Max Pechstein

77. Cabeza de pescador VII, 1911



NOTAS BIOGRÁFICAS

Cuno Amiet

Nace en 1868 en Solothurn (Suiza). Estudia de 1886 a 1888 en la Kunstakademie de Múnich. Encuentro con Giovanni Giacometti. Ambos cursan estudios en la Académie Julian de París a partir de 1888. Contactos con el grupo Nabis. En 1892, estancia en Pont-Aven (Bretaña) en el círculo de los discípulos de Paul Gauguin. En 1893, regreso a Solothurn. En 1898 traslada su residencia a Oschwand, en el cantón de Berna. En 1904 expone en la Galería Richter de Dresde. En 1906 entra a formar parte del grupo de artistas *Brücke* (*Puente*). En 1911, estancia en Múnich y contactos con los artistas de la Neue Künstlervereinigung München (Nueva Agrupación de Artistas de Múnich) y del Blauer Reiter (Jinete azul). En 1912, primer encuentro personal con los artistas de *Puente* en la exposición del Sonderbund en Colonia. Primeros trabajos escultóricos en 1918. Desde 1925, pinturas murales. En el incendio del Glaspalast (Palacio de Cristal) de Múnich en 1931 se pierden numerosas pinturas de Amiet. En 1932, estancia en París. Encuentro con Paul Klee en Oschwand (1934). En 1951, estancia en Charwell y, en 1952-53, en el mediodía de Francia y Lombardía. Amiet muere en 1961 en Oschwand.

Erich Heckel

Nace en 1883 en Döbeln (Sajonia). En 1901, lazos amistosos con Karl Schmidt. Inicia en 1904 estudios de arquitectura en la Escuela Superior Técnica de Dresde. Amistad con Ernst Ludwig Kirchner y Fritz Bleyl. En 1905, cofundador del grupo *Brücke* (*Puente*). En 1907, 1909 y 1910, estancias en Dangast (Oldenburg) en compañía de Schmidt-Rottluff. Viaje a Italia en 1909. Pasa con Kirchner los veranos de los años 1909 a 1911 junto a los lagos de Moritzburg. En 1910 conoce a Otto Mueller. En 1911 se instala en Berlín. 1912, encuentros con Franz Marc, August Macke y Lyonel Feininger. Veraneos en Stralsund, Hiddensee y en casa de Kirchner en la isla de Fehmarn. 1915 a 1918, soldado en Flandes y encuentros con Max Beckmann y James Ensor. Regreso a Berlín en 1918. En 1919, viajes por Alemania, Flandes, Francia, Gran Bretaña, Dinamarca, Suecia e Italia. En 1937, Heckel es descalificado, como «artista degenerado», por los nacionalsocialistas y son confiscadas sus obras expuestas en museos alemanes. Su estudio

berlinés es destruido en 1944 por un bombardeo. Se traslada a Hemmenhofen, junto al lago de Constanza. De 1949 a 1955 desempeña una actividad docente en la Escuela Superior de Artes Plásticas de Karlsruhe. Nuevos viajes por Alemania y Países Bajos. Fallece en 1970 en Radolfzell (lago de Constanza).

Ernst Ludwig Kirchner

Nace en 1880 en Aschaffenburg. Inicia estudios de arquitectura en 1901 en la Escuela Superior Técnica de Dresde. Encuentro con Fritz Bleyl. 1903 a 1904, cursa estudios en la Escuela Superior Técnica de Múnich que luego prosigue en Dresde. En 1904 conoce a Erich Heckel. Encuentro con Karl Schmidt-Rottluff en 1905. Cofundador del grupo *Brücke* (*Puente*). 1907 a 1911, veraneos con los artistas de este grupo en Goppeln, la isla de Fehmarn, y junto a los lagos de Moritzburg. En 1911 traslada su residencia a Berlín. 1915-1916, soldado en Halle (Sajonia). Grave quebranto de su salud física y psíquica. Estancia en un sanatorio y, en 1918, traslado a Davos. En 1923 se instala en Frauenkirch-Wildboden. 1925-26, viaje a Alemania. Calificado por los nacionalsocialistas como «artista degenerado», en 1937, son confiscadas sus obras que se encuentran expuestas en museos alemanes. Se suicida en 1938 en Frauenkirch-Wildboden.

Otto Mueller

Nace en 1874 en Liebau. En los años 1890 a 1894 aprende el oficio de litógrafo en Görlitz. 1896 a 1899, estudios en la Academia de Bellas Artes de Dresde. Viajes a Suiza e Italia con Gerhart Hauptmann. Pasa el invierno de 1899 en Múnich. 1900-1903, estancias en diversos lugares de los montes Riesengebirge. 1903-1904, estancias en Laubegast y Rockau/Dresde. Conoce a Paula Modersohn-Becker, 1906 a 1907, en Silesia. En 1908 traslada su residencia a Berlín. Encuentro con Wilhelm Lehmbruck. Pasa el verano en la isla de Fehmarn. En 1910, encuentro con los artistas de *Brücke* (*Puente*) con ocasión de participar en la exposición de la Neue Berliner Secession (Modernismo berlinés). Ingresa en el grupo formado por estos artistas. 1915-1918, presta servicios en el frente y enferma gravemente, regresando a Berlín en 1918. 1919-1930, catedrático de la Academia de Bellas Artes de Breslau. En 1923, estancia en la bahía de Kiel por razones

de trabajo en compañía de Heckel. Extensos viajes por Europa del Este y occidental. Muere en Breslau en 1930.

Emil Nolde

Nace en 1867 en Nolde/Schleswig. Su verdadero nombre era Emil Hansen. 1884-1889, aprendiz de tallista y dibujante en varias fábricas de muebles en Flensburg, Múnich y Karlsruhe. En 1889 fija su residencia en Berlín. De 1892 a 1897, profesor de dibujo y modelado ornamentales en el Museo de Artes y Oficios de St. Gallen (Suiza). En 1898 frecuenta la Escuela de Pintura de Friedrich Fehr en Múnich y la Escuela Hölzel en Dachau. 1899-1900, estancia en París y asistencia a la Académie Julian. 1901-1902, estancia en Lildstrand (Jutlandia). Establece su estudio en Berlín. En los años 1903 a 1913 pasa los meses de verano en la isla de Alsen y los inviernos en Berlín. 1904-1905, estancia en Italia. De 1906 a 1907 forma parte de los grupos *Brücke* (*Puente*) y *Berliner Secession* (*Modernismo berlinés*). Encuentro con Edvard Munch. 1910, en Hamburgo. 1911, miembro de la *Neue Secession* (Arte modernista). Viaje a Ostende y encuentro con Ensor. 1913-1914, viaje a los mares del Sur. En 1916 traslada su residencia a Utenwarf. En 1921, estancias en Francia, Gran Bretaña, España y Suiza. En 1924, viajes a Italia y Austria. En 1926 se muda a Seebüll. Es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Prusia en 1931. En 1933, el régimen nacionalsocialista lo descalifica por considerarle «artista degenerado» y se incauta de sus obras expuestas en museos alemanes. En 1941 se le prohíbe pintar. Muere en 1956 en Seebüll.

Max Pechstein

Nace en 1881 en Zwickau, donde estudia pintura. En 1900 se instala en Dresde. Asiste a la Escuela de Artes y Oficios y a la Academia de Dresde. En 1906, encuentros con Heckel y Kirchner. Entra a formar parte del grupo de artistas *Brücke* (*Puente*). Pasa el verano de 1907 en compañía de Kirchner en Goppeln/Dresde. Viajes a Roma y París. En 1908 fija su residencia en Berlín. En 1909 se hace miembro de la Berliner Secession en la capital alemana. En 1909 y 1910, veraneos, con Heckel y Kirchner, junto a los lagos de Moritzburg. Cofundador, en 1910, de la Neue Secession de Berlín. Veraneo con Heckel y Schmidt-Rottluff en Dangast. 1911, segundo viaje a Italia. Pasa

CATÁLOGO

Pinturas:

KIRCHNER, Ernst Ludwig

1. Heckel y su modelo en el estudio, 1905.
Heckel und Modell im Atelier.
Oleo sobre cartón.
50 x 33,6 cm.
2. Desnudo recostado ante un espejo, 1909-10.
Liegender Akt vor Spiegel.
Oleo sobre lienzo.
83,3 x 95,5 cm.
3. Desnudo de espaldas con espejo, 1912.
Rückenakt mit Spiegel und Mann.
Oleo sobre cartón.
150 x 75,5 cm.
4. Otto Mueller con pipa, 1913.
Otto Mueller mit Pfeife.
Oleo sobre lienzo.
60 x 50,6 cm.
5. Erich Heckel y Otto Mueller jugando al ajedrez, 1913.
Erich Heckel und Otto Mueller beim Schach.
Oleo sobre lienzo.
35,5 x 40,3 cm.
6. Desnudo peinándose, 1913.
Sich kämmender Akt.
Oleo sobre lienzo.
125 x 90 cm.
7. Escena callejera en Berlín, 1913.
Berliner Strassenszene.
Oleo sobre lienzo.
121 x 95 cm.
8. Tomando café en el jardín, 1914.
Im Cafégarten.
Oleo sobre lienzo.
70,5 x 76 cm.
9. Autorretrato, 1914.
Selbstbildnis.
Oleo sobre lienzo.
65 x 47 cm.

SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl

10. Pueblo del Erzgebirge, 1905.
Erzgebirgsdorf.
Oleo sobre cartón.
43 x 70 cm.
11. Junto al mar, 1906.
Am Meer.
Oleo sobre cartón.
71 x 71 cm.
12. Riachuelo de Pleisse, 1906.
Am Pleissebach.
Oleo sobre cartón.
60 x 72 cm.
13. En el recodo de la aldea, 1910.
Dorfecke.
Oleo sobre lienzo.
87 x 90 cm.
14. Rotura de dique, 1910.
Deichdurchbruch.
Oleo sobre lienzo.
76 x 84 cm.

los veranos de 1911 y 1912 en Nidden. En 1912 se separa del grupo *Brücke*. En 1913-1914, viajes por Europa y a las islas Palau en los mares del Sur. Regresa a Berlín en 1915. 1916-1917, servicio militar. Cofundador del *Grupo Noviembre* en 1918. 1919-1922, viajes por Alemania y Europa. En 1922 ingresa como miembro en la Academia de Bellas Artes de Prusia, en Berlín. Nombramiento de catedrático. Numerosos viajes entre 1923 y 1933. En 1933 el régimen nacionalsocialista le prohíbe el ejercicio de su profesión y la exposición de sus obras, siendo expulsado de la Academia de Bellas Artes prusiana. Se confiscan sus obras que figuran en los fondos de museos alemanes. Se retira a vivir en Pomerania. 1945-1955, catedrático de la Escuela Superior de Artes Plásticas de Berlín, falleciendo en esta ciudad en 1955.

Karl Schmidt-Rottluff

Nace en 1884 en Rottluff, cerca de Chemnitz, siendo su verdadero nombre Karl Schmidt. Inicia en 1905, conjuntamente con Erich Heckel, estudios de arquitectura en la Escuela Superior Técnica de Dresde. Encuentros con Ernst Ludwig Kirchner y Fritz Bleyl, cofundadores del grupo *Brücke* (*Puente*). En 1906, veraneo en casa de Emil Nolde en la isla de Alsen. Seguidamente, en Hamburgo, encuentros con Rosa Schapire y Gustav Schiefler. 1907-1910, veraneos en Dangast con Erich Heckel. En 1911 fija su residencia en Berlín. Viaje a Noruega. En 1912 participa en la exposición del Sonderbund en Colonia. Estancia en Fehmarn con Heckel y Kirchner. 1912-1914, estancias en Berlín, Hamburgo y Nidden. 1915-1918, servicio militar y regreso a Berlín. 1920-1931, veraneos en las costas del Báltico. En 1923, viaje a Italia con Georg Kolbe y Richard Scheibe. En 1924, con Kolbe en París. Estancia en Dalmacia en la primavera de 1925. 1927-1929, estancias en Ascona (Tesino). En 1930, como invitado de la Villa Massimo en Roma. 1931, miembro de la Academia de Bellas Artes de Prusia. En 1933, los nacionalsocialistas lo descalificaron, como «artista degenerado». Se le excluye de la Academia y se incautan sus obras propiedad de museos alemanes. En 1936 se le prohíbe exponer sus creaciones; en 1941, prohibición de pintar. De 1943 a 1946, estancias del artista en Rottluff y Chemnitz. En 1947, nombramiento de catedrático de la Escuela Superior de Artes Plásticas de Berlín, donde muere en 1976.

15. Retrato de Rosa Schapire, 1911.
Bildnis Rosa Schapire.
Oleo sobre lienzo.
84 x 76 cm.
16. Frontón rojo, 1911.
Roter Giebel.
Oleo sobre lienzo.
75 x 70 cm.
17. Muchacha aseándose, 1912.
Mädchen bei der Toilette.
Oleo sobre lienzo.
84 x 76 cm.
18. Mujer pensativa, 1912.
Sinnende Frau.
Oleo sobre lienzo.
102 x 76 cm.
19. La taberna, 1913.
Weinstube.
Oleo sobre lienzo.
76 x 84 cm.
20. Desnudos entre dunas, 1913.
Akte in den Dünen.
Oleo sobre lienzo.
73 x 65 cm.

HECKEL, Erich

21. Autorretrato de juventud, 1906.
Mann in jungen Jahren -
Selbstbildnis.
Oleo sobre cartón.
47,5 x 36 cm.
22. Niño en un sillón, 1906.
Sitzendes Kind.
Oleo sobre lienzo.
70 x 64 cm.
23. Marismas de Dangast, 1907.
Marschland (Dangast).
Oleo sobre lienzo.
48 x 77 cm.
24. Bodegón con gallinas muertas,
1908.
Tote Hühner.
Oleo sobre lienzo.
60 x 60 cm.
25. Bodegón romano, 1909.
Römisches Stilleben.
Oleo sobre lienzo.
70 x 59,9 cm.
26. Pareja de jóvenes, 1909.
Junger Mann und Mädchen.
Oleo sobre lienzo.
70,5 x 80,4 cm.
27. El depósito de agua, 1910.
Der Wasserturm.
Oleo sobre lienzo.
50 x 54 cm.
28. Muchacha tocando el laúd, 1913.
Laute spielendes Mädchen.
Oleo sobre lienzo.
72 x 79 cm.
29. Esclusa del río Alster en
Mellingburg, 1913.
Die Mellingburger
Alsterschleuse.
Oleo sobre lienzo.
95 x 80 cm.

30. La callejuela de Oluf Samson en
Flensburg, 1913.
Oluf Samsonsgang in Flensburg.
Oleo sobre lienzo.
68 x 79 cm.
31. Cochura de ladrillos, 1913.
Ziegelbäcker.
Oleo sobre lienzo.
80 x 70 cm.

PECHSTEIN, Max

32. Cementerio de San Elías en
Dresde, 1906.
Eliafriedhof in Dresden.
Oleo sobre lienzo.
44 x 61 cm.
33. En el bosque de Moritzburg,
1909-10.
Im Wald bei Moritzburg.
Oleo sobre lienzo.
68 x 78 cm.
34. Tricot a rayas amarillas y negras,
1909.
Das gelbschwarze Trikot.
Oleo sobre lienzo.
68 x 78 cm.
Préstamo de col. particular.
35. Baile, 1909.
Tanz.
Oleo sobre lienzo.
95 x 120 cm.
Préstamo de col. particular.

AMIET, Cuno

36. Bodegón con flores, 1908.
Stilleben mit Blumen.
Oleo sobre lienzo.
40 x 32 cm.
37. Descanso a mediodía, 1910.
Mittagsrast.
Oleo sobre lienzo.
59 x 72 cm.

NOLDE, Emil

38. Troncos blancos, 1908.
Weisse Stämme.
Oleo sobre lienzo.
67,5 x 77,5 cm.
39. La mansión de Jäger en Alsen,
1909.
Jägers Haus auf Alsen.
Oleo sobre lienzo.
73 x 91 cm.
40. Burla, 1909.
Verspottung.
Oleo sobre lienzo.
86 x 106 cm.
Fundación Karl y Emy Schmidt-Rottluff.
41. Casas frisonas I, 1910.
Friesenhäuser I.
Oleo sobre lienzo.
64 x 84 cm.
Fundación Karl y Emy Schmidt-Rottluff.

42. Invitados en vacaciones, 1911.
Feriengäste.
Oleo sobre lienzo.
87 x 101 cm.
43. Figuras exóticas, 1912.
Exotische Figuren.
Oleo sobre lienzo.
70 x 57 cm.

MUELLER, Otto

44. Mujer en una barca, 1910.
Frau im Boot.
Pintura a la cola sobre lienzo.
96 x 70 cm.
45. Pareja de enamorados entre dos
tapias, 1916.
Liebespaar zwischen
Gartenmauern.
Pintura a la cola sobre arpillera.
66 x 90 cm.
46. Bañistas, 1921.
Zwei badende Mädchen.
Pintura a la cola sobre lienzo.
100 x 140 cm.
47. Desnudos con paisaje al fondo,
1922.
Drei Akte in Landschaft.
Pintura a la cola sobre arpillera.
119,5 x 88,5 cm.

Acuarelas y dibujos:

KIRCHNER, Ernst Ludwig

48. Elbzilla, 1910.
Tiza negra y lápiz azul.
35 x 45 cm.
49. Fränzi II, 1910.
Pluma.
21 x 17 cm.

SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl

50. Mediodía en el parque, 1909.
Park am Mittag.
Acuarela sobre papel.
49,5 x 66,3 cm.
51. Fábrica, 1909.
Fabrik.
Acuarela sobre papel.
48 x 66 cm.
52. Tumbonas de mimbre en la playa,
1909.
Strandkörbe.
Acuarela sobre papel.
41,4 x 59 cm.
53. Mujer sentada junto a una mesa
(Rosa Schapire), 1909.
Frau am Tisch (Rosa Schapire).
Acuarela y tinta china sobre papel.
66 x 50 cm.

54. Dos muchachas sentadas, 1911.
Zwei sitzende Mädchen.
Tiza de color sobre papel.
42,9 x 32,8 cm.

HECKEL, Erich

55. A orillas del Tíber, 1909.
Am Tiber.
Acuarela sobre lápiz.
34,4 x 43,3 cm.

56. Camino entre colinas, 1909.
Weg zwischen Hügeln.
Acuarela.
34,6 x 43,4 cm.

57. Mujer aseándose, 1912.
Sich Waschende.
Acuarela sobre lápiz y papel, soporte de papel.
42,7 x 33,2 cm.

58. Muchacha con instrumento de música, 1912.
Mädchen mit Musikinstrument.
Pintura opaca sobre grafito y tinta china sobre papel.
38 x 46 cm.

59. Escuchando la lectura, 1913-14.
Beim Vorlesen.
Acuarela sobre lápiz, sobre papel.
45,4 x 37,3 cm.

PECHSTEIN, Max

60. Almiarés con fondo de casas, 1907.
Kornpuppen vor Häusern.
Pluma sobre papel.
35 x 44,6 cm.

61. Desnudo de espaldas, 1909.
Stehender Rückenakt.
Tiza, carbón y colores opacos sobre papel ocre.
55 x 31,5 cm.

62. Desnudo yacente con gato, 1909.
Liegender Akt mit Katze.
Colores opacos y tiza sobre papel.
34,5 x 45,5 cm.

63. El circo, 1911.
Zirkus.
Acuarela sobre lápiz y carbón, sobre papel.
16 x 20,8 cm.

MUELLER, Otto

64. Paisaje junto al lago, 1914.
Landschaft am See.
Tizas de color y acuarela sobre papel ocre.
50,5 x 69,5 cm.

65. Desnudo de pie, 1921.
Stehender weiblicher Akt.
Tizas de color.
69 x 50,5 cm.

66. Desnudos en el bosque, 1923.
Zwei stehende Akte im Wald.
Acuarela y tizas de color.
68,5 x 52 cm.

67. Familia gitana delante de su carro, 1926.
Zigeunerfamilie vor Wagen.
Tizas de color.
60 x 44 cm.

Obra gráfica:

KIRCHNER, Ernst Ludwig

68. Gerty riéndose, 1907.
Lachende Gerty.
Xilografía.
24,8 x 19,5 cm.

69. San Gereón (iglesia antigua en Colonia), 1914.
St. Gereon (Alte Kirche in Köln).
Aguafuerte.
24,5 x 19,8 cm.

70. Bailarina alzando la falda, 1909.
Tänzerin mit gehobenem Rock.
Xilografía.
24,7 x 33,8 cm.

SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl

71. Dangast, 1909.
Xilografía.
23,2 x 36,5 cm.

72. Mujer con el pelo suelto, 1913.
Frau mit aufgelöstem Haar.
Xilografía.
36 x 30 cm.

HECKEL, Erich

73. En las marismas de Dangast, 1908.
Im Dangaster Moor.
Xilografía a dos colores.
18,5 x 23,5 cm.

74. Fränzi recostada, 1910.
Fränzi liegend.
Xilografía a dos colores.
23-20,7 x 40,5-41,6 cm.

75. Bailarinas, 1910.
Tänzerinnen.
Xilografía.
12 x 20,15 cm.

PECHSTEIN, Max

76. Paisaje italiano, 1908.
Italienische Landschaft.
Xilografía.
24 x 33 cm.

77. Cabeza de pescador VII, 1911.
Fischerkopf VII.
Xilografía.
20 x 24,3 cm.



© Fundación Juan March, 1993.

© Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1993.

Textos: Magdalena M. Moeller.

Diseño catálogo: Jordi Teixidor.

Créditos fotográficos:

Erich Heckel bei Nachlaß Erich Heckel, Hemmenhofen;
Ernst Ludwig Kirchner bei Dr. Wolfgang und Ingeborg
Henze, Campione d'Italia;
Otto Müller bei VG Bild-Kunst, Bonn, 1990;
Emil Nolde bei Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde;
Max Pechstein bei Max Pechstein Urheberrechts-gemeinschaft,
Hamburg-Tökendorf;
Karl Schmidt-Rottluff bei Cosmopress, Genf, 1990.
Todos los derechos reservados.

Traducción: *Introducción y El grupo de artistas Puente*,
por Antonio de Zubiaurre.

Traducción de los otros artículos: Francisco de A. Caballero.

Fotocomposición: Gráficas Jomagar. Móstoles (Madrid).

Fotomecánica e impresión: Dr. Cantzsche Druckerei,
Ostfildern (Alemania).

Depósito legal: M. 16.315-1993

I.S.B.N.: 84-7075-442-4.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	Oskar Kokoschka , con texto del Dr. Heinz (Agotado).	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional , con texto de Antonio Gallego (Agotado).	Arte Español Contemporáneo , 1973-1974 (Agotado).
1976	Jean Dubuffet , con texto del propio artista (Agotado). Alberto Giacometti , con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin (Agotado).		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1975-1976 (Agotado).
1977	Marc Chagall , con textos de André Malraux y Louis Aragon (Agotado). Pablo Picasso , con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre (Agotado).	Arte USA , con texto de Harold Rosenberg (Agotado). Arte de Nueva Guinea y Papúa con texto del Dr. B. A. L. Cranstone (Agotado).	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1976-1977 (Agotado). Arte Español Contemporáneo (Agotado). III Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1977-1978 (Agotado).
1978	Francis Bacon , con texto de Antonio Bonet Correa (Agotado). Kandinsky , con textos de Werner Hallmann y Gaetan Picon (Agotado).	Ars Médica , grabados de los siglos XV al XX , con texto de Carl Zigrasser (Agotado). Bauhaus , Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).	Arte Español Contemporáneo (Agotado).
1979	De Kooning , con texto de Diane Waldman (Agotado). Braque , con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel (Agotado).	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta , con texto de Reinhold Hohl (Agotado).	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1978-1979 (Agotado). Arte Español Contemporáneo , con texto de Julián Gállego (Agotado). Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia) , con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González , con texto de Germain Viatte (Agotado). Robert Motherwell , con texto de Barbaralee Diamonstein (Agotado). Henry Matisse , con textos del propio artista (Agotado).		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1979-1980 (Agotado). Arte Español Contemporáneo , en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).
1981	Paul Klee , con textos del propio artista (Agotado).	Minimal Art , con texto de Phyllis Tuchman (Agotado). Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960 , Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski (Agotado).	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas (Agotado).
1982	Piet Mondrian , con textos del propio artista (Agotado). Robert y Sonia Delaunay , con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre (Agotado). Kurt Schwitters , con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach (Agotado).	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945 , con texto de Jean-Louis Prat (Agotado).	Pintura Abstracta Española, 60/70 , con texto de Rafael Santos Torroella (Agotado).
1983	Roy Lichtenstein , Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart (Agotado). Fernand Léger , con texto de Antonio Bonet Correa (Agotado). Cartier Bresson , con texto de Yves Bonnefoy (Agotado). Pierre Bonnard , con texto de Angel González García (Agotado).		VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1982-1983 (Agotado). Grabado Abstracto Español , Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego (Agotado).

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1984	<p>Fernando Zóbel, con texto de Francisco Calvo Serraller (Agotado).</p> <p>Joseph Cornell, con texto de Fernando Huici (Agotado).</p> <p>Almada Negreiros, Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal (Agotado).</p> <p>Julius Bissier, con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach (Agotado).</p> <p>Julia Margaret Cameron, Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver (Agotado).</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven, con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren (Agotado).</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg, con texto de Lawrence Alloway (Agotado).</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930, con texto de Evelyn Weiss (Agotado).</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX, Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).</p> <p>Estructuras repetitivas, con texto de Simón Marchán Fiz (Agotado).</p>	<p>Arte Español Contemporáneo, en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).</p>
1986	<p>Max Ernst, con texto de Werner Spies (Agotado).</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura, Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).</p> <p>Arte Español en Nueva York, Colección Amos Cahán, con texto de Juan Manuel Bonet (Agotado).</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso, con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann (Agotado).</p>	
1987	<p>Ben Nicholson, con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson (Agotado).</p> <p>Irving Penn, Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski (Agotado).</p> <p>Mark Rothko, con textos de Michael Compton (Agotado).</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo, Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir (Agotado).</p> <p>Colección Leo Castelli, con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose (Agotado).</p>	<p>El Paso después de El Paso, con texto de Juan Manuel Bonet (Agotado).</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte, con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte (Agotado).</p> <p>Edward Hooper, con texto de Gail Levin (Agotado).</p>		<p>Arte Español Contemporáneo. Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>
1990	<p>Odilon Redon, Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon (Agotado).</p> <p>Andy Warhol, Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga, Obras de la Galería Nacional, con texto de Jiri Kotalik.</p>	<p>Collecció March Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline, con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva, con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny, Colección Museo Marmottan, París. Con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn, con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky, con texto de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney, con texto de Marco Livingstone.</p>		

MONOGRÁFICAS

COLECTIVAS

COLECCIONES PROPIAS

- 1993 **Kasimir Malevich,**
con textos de Evgenija N. Petrova
y Elena V. Basner
Picasso. El sombrero de tres picos,
con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.

