

DIE ENTARTETE KUNST: **UNA PARADÓJICA HISTORIA SOBRE LA IDEOLOGIZACIÓN DEL ARTE**

Milagros García Vázquez
Universidad Pontificia de Comillas

Resumen:

En este artículo se analiza el caso del Arte Degenerado, o *Entartete Kunst*, y su instrumentalización propagandística dentro del aparato del régimen nacionalsocialista, en contraste con la visión actual respecto a este arte entonces condenado. Se presenta también el caso particular de Emil Nolde. Visto como uno de los artistas tildado de degenerado más representativos de tal facción de Vanguardia opuesta a los criterios estéticos del Reich, resultaba ser miembro del NSDAP, dándose en este caso el proceso inverso, quizá una lectura negativa condicionada por su filiación política. Queda planteada así la cuestión acerca del papel jugado por la lectura ideológica sobre el valor artístico de un artista y de su obra y el lugar de este criterio en el ámbito de la Estética en la actualidad.

Palabras clave: Vanguardia, *Entartete Kunst*, Nacionalsocialismo, Estética, ideología

Abstract:

The case of Degenerate Art, *Entartete Kunst*, and its propagandistic instrumentalization within the apparatus of the National Socialist regime, is analyzed in this article, in contrast with the current view about this art, which was condemned those days. It is also showed the singular case of Emil Nolde, considered as one of the most representative degenerate artists of such avant-garde faction opposed to the aesthetic criteria of the Reich, who was a member of the NSDAP. In this case take place the reverse process, perhaps a negative view could be conditioned by his political affiliation. The question here is the influence of ideological interpretation on the artistic value of an artist and his work and the place of this criterion today in the Aesthetics study area.

Keywords: Avant-Garde, *Entartete Kunst*, Nacionalsocialism, Aesthetics, Ideology

Una exposición en donde pudieran contemplarse obras de Marc Chagall, Otto Dix, Oskar Kokoschka, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Max Beckmann, Alexej von Jawlensky o Emil Nolde, estaría hoy a la cabeza de muchas agendas, constituiría una ineludible ocasión para ver reunidas las obras de los que han venido siendo considerados en los últimos años los nombres señeros de las Vanguardias europeas. Y decimos los últimos años porque en un momento de su historia tales nombres, sus personas, sus obras, no fueron vistos con los buenos ojos de la crítica, la historiografía o los de un público avezado o sencillamente entusiasta del arte, como pudieron serlo después. Este punto de la historia nos lleva al verano de 1937, cuando, una suerte de «salon des Refusés» fue abierto, en este caso en Alemania, no con la intención de dar cabida al arte no bien recibido por un jurado¹, sino con la de señalar negativamente de forma consciente a los artistas allí reunidos y a sus creaciones. Se trataba de la Exposición de Arte Degenerado (*Entartete Kunst Ausstellung*), que reunía parte de la obra de los artistas arriba mencionados.

Si bien es cierto que el arte puede convertirse en materia vehicular para manifestar una ideología determinada por parte de un autor, de un movimiento artístico, o de otro tipo de colectivo, y esto mediante las obras mismas o a través de la redacción y firma de un manifiesto, no lo es menos, y de ello hay testimonios también sobre todo en la historia universal más reciente, que el arte puede ser no canal, sino víctima de un determinado modo de concebir la existencia. Para ello puede ser manipulado hasta el punto de, sin pretenderlo, convertirse al final en material ideológico como negación, es decir, como marca de aquello que el ideario en cuestión abomina y que debe ser también condenado por tanto por sus correligionarios. Por otro lado, si este ideario termina siendo considerado negativamente con el suceder de la historia, el arte rechazado por dicha ideología posiblemente acabe adquiriendo connotaciones positivas, precisamente por ser lo opuesto a aquellas ideas ahora desdeñadas.

Este es el caso que nos ocupa en el presente estudio, aquel conjunto de obras realizadas por artistas diversos, partícipes de las corrientes más intrépidas, estética y artísticamente hablando, configuradas a comienzos del siglo XX. Sus trabajos quedaron entonces etiquetados bajo aquel nombre, *entartete Kunst*, y fueron mostrados al público desde la iniciativa estatal como aquello que no ha de considerarse arte, sino degeneración de la capacidad creativa del hombre equilibrado. Se exhibieron casi como ejemplos de pruebas diagnósticas que hubieran servido a la medicina para determinar enfermedades de todo tipo, mentales, corporales, y, por qué no, espirituales.

Sin embargo, una vez pasadas las décadas siguientes, con todos los acontecimientos históricos y derivas culturales y de pensamiento en ellas desarrolladas a partir de las dos Guerras Mundiales, parece haberse desarrollado paralelamente un progresivo proceso de redención para este arte, entonces «degenerado». Si en aquellos años las obras de un Otto Dix, un Kandinsky, o un Jawlensky, fueron transformadas en objetos de vehemente rechazo, no sólo en sí mismas, sino siendo además confrontadas con el «arte del régimen», ha sido con el paso de los años cuando esta intencionalidad primigenia ha visto invertidos los términos. Ahora, ese arte es tomado en su conjunto como uno de los momentos creativos más espléndidos de la Historia del Arte actual, aquellos nombres como referentes constantes para comprender el desarrollo del arte posterior, y sus osadías como audacias plásticas sin parangón. Mientras, aquel otro arte ponderado por el poder político iniciador de las grandes debacles bélicas del siglo XX, con su ordenamiento clásico y pulido, es ahora visto como sintomático de aquella desviación de la conducta humana atribuida entonces a los artistas de vanguardia. Y es quizá precisamente el legado, no artístico, sino de efectos sobre la humanidad, dejado por aquellos dos momentos fatales, lo que ha terminado por terminar de refrendar la redención de aquella Vanguardia condenada.

En el presente caso, se pone de manifiesto cómo una ideología —aquí la política del gobierno nacionalsocialista— puede poner su sello a una actividad humana como el arte bidireccionalmente, creando y destruyendo al mismo tiempo. Crea un conjunto de formas para dar cuerpo a sus mensajes tanto en escultura, arquitectura como en pintura, a la vez que destruye otras acallando las propuestas artísticas nacidas fuera de su control. El objetivo es común, la configuración de un imaginario estético marcado por unos paradigmas ideológicos ajenos a la creación artística, aquí con la aspiración de dirigir y dar forma al pensamiento de la colectividad del pueblo alemán también mediante el arte. El hacerlo no sólo empleando los mecanismos propiamente sobreentendidos a tal fin, como puedan ser el adoctrinamiento ideológico en instituciones docentes, los discursos políticos, las arengas públicas, la redacción y difusión de textos, sino utilizando como medio la expresión artística, resulta un fenómeno elocuente del poder que el arte es capaz de ejercer sobre el espíritu y pensamiento humanos.

Una vía tal de ideologización del arte, que crea y ensalza una línea, mientras humilla y denosta otra, revela igualmente otra paradoja, y es que cuando una afirmación necesita ser respaldada por la condena manifiesta de su opuesto, parece además poner ella misma en tela de juicio su fuerza y peso, pues no le basta con mostrarse como valor positivo, sino que requiere de negar otro valor para autolegitimarse. La acusación

volcada sobre el *entartete Kunst*, como arte derivado de mentes débiles, desequilibradas e inferiores, en contraposición al arte promovido por el gobierno, nos habla precisamente de este fenómeno respecto a un arte oficial que al ser alimentado por presupuestos que le vienen artificialmente impuestos, parece nacer sin la vida y expresividad propias de un arte surgido al margen de prescripciones políticas concretas.

Del mismo modo, la elección de esta vía de autoafirmación, descarta otra opción posible, que podía haberse desarrollado paralelamente al aparato exhibicionista estatal, la del ocultamiento en lugar de la negación. No hubiera sido quizá difícil llevarlo a cabo ocultando tales obras, las «degeneradas», únicamente requisándolas, como se hizo, y prohibiendo, como también se hizo, su exposición pública por cuenta de los artistas, en definitiva, haciéndolas desaparecer, sin mostrarlas ni siquiera para censurarlas, y provocar el olvido —o al menos intentarlo— de las corrientes a las que se adscribían. Pero si esto hubiera sido así, la propia clandestinidad presumiblemente resultante ya hubiera constituido en sí misma la herramienta de salvación para este arte, que siendo acusado abierta y públicamente de degenerado quedaba marcado, no por el heroísmo de la vida oculta a expensas del riesgo, sino por el de la etiqueta de arte abyecto.

Sin embargo, es necesario apuntar que el arte encasillado con el título de «degenerado», no estaba exento todo él de una ideología política concreta. El caso del *Kunstlump-Debatte*, que analizaremos más adelante, lo pone de manifiesto. Algunos de los artistas presentes en esta exposición, como G. Grosz, entre otros, exaltaban el poder del arte en el contexto de la revolución política, si este se apartaba de los estándares estéticos. De manera que, los procedimientos puestos en marcha por el Reich respecto al arte de Vanguardia nacían, como veremos, no sólo como condena sino como respuesta. El régimen reconoce en el colectivo comunista el empleo del arte como medio revolucionario, y al mismo tiempo su potencial poder. Un poder que el Nacionalsocialismo quiere también para sí, por lo que crea igualmente una forma concreta de hacer arte para competir con el rival a la hora de influir sobre el pensamiento del pueblo. Una competencia que se busca afianzar alimentando además el odio hacia el arte del enemigo, el arte «degenerado».

Pero en esta paradoja, es decir, en el hecho de que una serie de manifestaciones artísticas condenadas en su día se hayan convertido hoy —quizá en no poca medida gracias a esa damnificación por parte de un organismo tal como el del III Reich—, en referentes estéticos que han marcado toda una época y la Historia del Arte posterior, se hace necesario aclarar un hecho importante. No todos los artistas presentes en las *Entartete Kunst Ausstellungen* eran «bolcheviques», tal como los denomina el

gobierno nacionalsocialista. Existe por su parte una identificación directa entre el arte de Vanguardia y el Comunismo, no obstante, se da el caso significativo de Emil Nolde, miembro del NSDAP, y uno de los artistas más señalado en este tipo de exposiciones y actuaciones por parte del Reich. Una realidad que se está dando a conocer con mayor transparencia en los últimos años, no sin consecuencias, como apuntaremos al final de este estudio. Ambos hechos, la redención de unos y la duda sobre el otro, nos hace plantearnos una cuestión, hasta qué punto actúa la condición ideológica de una obra o de un artista sobre el criterio estético, y la legitimidad de este parámetro en el ámbito puramente artístico. Comencemos desde el principio.

En 19 de julio de 1937, en las arcadas del Hofgarten de Munich, se abría a la vista del público una exposición insólita, *Die Entartete Kunst Ausstellung*, la exposición de Arte Degenerado. Insólita sobre todo teniendo en cuenta la inaugurada el día anterior en la cercana Casa del Arte alemán (*Haus der deutschen Kunst*). Esta última consistía en una nutrida selección de retratos, paisajes y escenas de género, obras todas ellas elocuentes en forma y fondo de una intencionada loa al poder del régimen y sus premisas. En contraste con este conjunto, se presentaba aquella otra, donde las obras quedaban convertidas en modelos del «Arte Moderno» y de sus, así descritos por los organizadores, «enajenados» presupuestos.

Antes de acercarnos al arte expuesto en uno y otro caso, conozcamos el emplazamiento donde tuvieron lugar ambas muestras. *Das Haus der deutschen Kunst* comenzaba a construirse en 1933 (imagen 1). Ya la colocación de la primera piedra estuvo rodeada del fasto propio del régimen, el despliegue de los eventos preparados para conmemorar «El día del Arte alemán» (*Der Tag der deutschen Kunst*), celebrado el 15 de octubre. Símbolos e imágenes representativas y distintivas del ideario político nacionalsocialista se exhibían como partes constitutivas de un arte creado para poner de manifiesto una serie de conceptos políticos, culturales y sociales. Y lo hacía creando un discurso colectivizador, llamado a convocar y aspirando a entusiasmar no a cada individuo, sino a la masa de la población, buscando además convertir la cultura en integrante de todo un ritual ordenado al enaltecimiento de la ideología que la propiciaba. El arte se proponía como fruto e imagen del conjunto de una nación, hecho para las masas y configurado por unos presupuestos que dejaban poco margen a la libre iniciativa del artista. El alcance así buscado no era el de la experiencia puramente estética, es decir, el de la identificación del espectador con una forma de entender la belleza o la expresión artística, sino con una manera de vivir, pensar y actuar de orden político e ideológico concreto.

En verano de 1937 las obras habían concluido y se procedería a la inauguración del edificio con una memorable exposición, «La gran exposición de arte alemán» (*Grosse Deutsche Kunstausstellung*), evento que se repetiría anualmente hasta 1944. Este lugar fue realmente el primer gran proyecto arquitectónico del Reich, y fue diseñado por el arquitecto Paul Ludwig Troost.

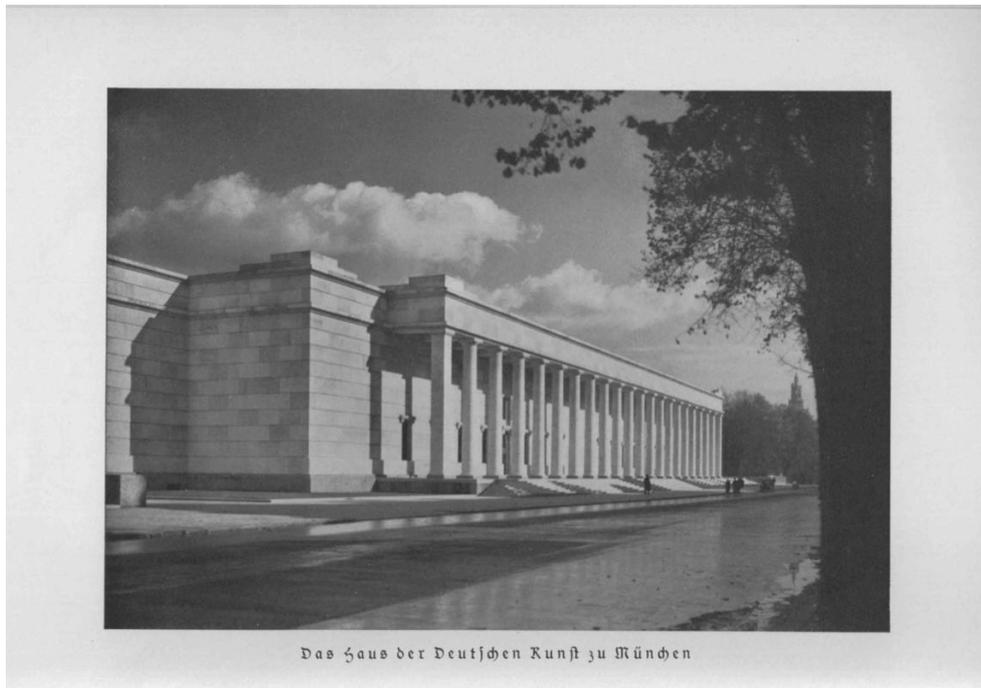


Imagen 1

Das Haus der Kunst

Paul Ludwig Troost, 1933-1937

Ya el origen mismo del edificio parte de la destrucción de un lugar anterior. En el año 1931, cuatro días después de haberse inaugurado la Exposición de Arte de Munich (*Münchner Kunstausstellung*), el edificio donde estaba ubicada, el Palacio de Cristal del Jardín Botánico de la ciudad, fue pasto de las llamas, desapareciendo completamente tanto el palacio como las más de 3000 obras expuestas, entre ellas muchas obras de insignes autores románticos como Caspar David Friedrich². Las causas del incendio no quedaron suficientemente aclaradas. Casi de forma inmediata se convocó un concurso para la construcción de un nuevo edificio con la misma función, ser sede de exposiciones de arte. Cuando Hitler llega al poder en 1933, él mismo elige al arquitecto, Troost, uno de los candidatos que había presentado sus planos al concurso.

Troost gozaba de buena reputación en la sociedad múniquesa, siendo conocido sobre todo por sus intervenciones en arquitectura interior. Su estilo parecía estar en consonancia con los gustos del Führer, y éste terminó por nombrarle su arquitecto

personal. Sin embargo no pudo ver concluido tan ambicioso proyecto, pues moriría unos meses después de iniciarse las obras, siendo su esposa, Gerdy Troost quien, junto a Leonhard Gall —colaborador del estudio de Troost— terminara finalmente el edificio.

El resultado fue un espacio de gran tamaño, con 175 metros de longitud y 75 de anchura, en estilo neoclásico, de apariencia firme y grandilocuentemente monumental, construido con piedra del Danubio sobre un poderoso armazón de acero, que resistió el transcurso de toda la Segunda Guerra Mundial, aun bajo los bombardeos aéreos sufridos por la ciudad de Munich desde 1942. Aquí tuvieron lugar ocho Grandes Exposiciones de Arte Alemán, y otras dos más de arquitectura y artesanía, hasta prácticamente el final de la contienda.

A principios de 1937, cuando la construcción del edificio estaba a punto de ser concluida y con vistas a la pronta inauguración, fue lanzada una convocatoria en todos los periódicos a los artistas alemanes, tanto residentes en su país como en el extranjero, para presentar alguna de sus obras y conformar con la reunión de todas ellas una visión panorámica del arte alemán del momento. Finalizado el plazo el 1 de abril, se habían inscrito unas 25000 obras, de las que finalmente sólo fueron enviadas 15000. Para elegir las que finalmente compondrían la muestra inaugural se conformó un jurado, entre cuyos miembros se encontraban el pintor Adolf Ziegler, presidente de la Cámara Estatal de Bellas Artes (*Reichskammer der Bildenden Künste*), Conrad Hommel, presidente de la Secesión muniquesa (*Münchner Secession*), el pintor austríaco Rudolf Eisenmenger, los escultores Arno Breker, Karl Albiker y Joseph Wackerle, junto a Gerdy Troost.

Cuando Hitler y Goebbels viajan a Munich el 5 de junio para conocer la elección del jurado, no quedan conformes con el resultado. Así lo deja recogido el propio Goebbels en su diario:

Vimos la elección del jurado. En cuanto a la escultura, no estaba mal, pero en lo que se refiere a la pintura, es catastrófica. Hay obras colgadas que son absolutamente espantosas. Esta ha sido la elección de un jurado de artistas... El Führer estaba fuera de sí de la indignación. La señora Troost defendió la causa con uñas y dientes, pero no le convenció. Ahora intervendrá él, es lo apropiado³.

Hitler retiró con sus propias manos unas ochenta pinturas de entre las expuestas, aunque no se ha conservado una lista donde aparezcan recogidos sus datos. Disolvió el jurado, y lo sustituyó por una única persona, Heirich Hoffmann, su fotógrafo personal, quien sabedor de los gustos del Führer escogió 900 obras en conformidad a sus

predilecciones. De este modo, las obras nuevamente seleccionadas respondían a un estilo academicista y realista, y abarcaban temáticamente desde el paisaje hasta el retrato, pasando por las escenas de costumbres, naturalezas muertas, cuadros de historia, o escenas propiamente propagandísticas con imágenes del Führer o de eventos del partido.

Todas estas obras aparecían reproducidas en el catálogo correspondiente, en cuyo prefacio, firmado por el que fuera el comisario de la *Haus der Kunst*, Adolf Wagner, se recogían resumidamente las intenciones puestas por el régimen en esta exposición. Resulta claro aquí a qué tipo de arte corresponden las obras finalmente escogidas, «sólo el más perfecto, acabado y mejor», mientras que «las obras problemáticas, inmaduras, no tendrán, ahora, ni nunca, posibilidad alguna de ser incluidas». Una selección mediada indisolublemente por la potencialidad expresiva del mismo edificio en donde iban a ser exhibidas, pues «esta firme postura queda aún más subrayada por el compromiso con el edificio donde se alberga la Casa del Arte, una perfecta obra de arquitectura nacionalsocialista». Así pues, tanto el continente, como el contenido, se erigían conjuntamente en forma de manifiesto ideológico, en el que la estética se ponía al servicio de la política. «El arte es una misión sublime y comprometida con el fanatismo», eran las palabras del Führer grabadas sobre la puerta de entrada a la exposición, alocución explicada a continuación por A. Wagner en las líneas siguientes del prefacio. Se trataba de encontrar una expresión artística digna, por un lado, de ser parangonable al «gran pasado artístico alemán», y por otro, de ser la «expresión más alta, incomparable y novedosa de la grandeza de la “Sangre y la Tierra”, de la nueva época alemana naciente, de la visión del mundo nacionalsocialista»⁴.

Una fotografía de Hitler antecede este texto introductorio, al que siguen las disposiciones para la compra de las obras expuestas y un plano de las salas. La detallada explicación acerca del edificio da paso a la lista íntegra con las obras y a las páginas con varias de ellas reproducidas. Se trata de un catálogo muy completo, incluso en el propio horario de apertura y cierre de la exposición se puede percibir el empeño y gran deseo puesto por el régimen en conseguir una afluencia multitudinaria, pues podía visitarse de diez de la mañana a seis de la tarde ininterrumpidamente, incluso los domingos y días festivos.



Imagen 2

Al fondo pueden verse la pintura *Bauern beim Essen*, Thomas Baumgartner
a su derecha *Zehnkämpfer*, Arno Breker

Los espectadores asistentes a la muestra se encontrarían con un discurso donde las palabras eran sustituidas por imágenes, bien fueran pinturas, grabados y esculturas, sobre todo. Entre los retratos al óleo se encontraban las efigies no sólo de Hitler, también de militares y dirigentes con nombres propios, Rudolf Heß, Werner von Blomberg, Hans von Seeckt; así como las de mujeres como Irene Alexandra von Chappuis, y en todos ellos una nota común, distancia respecto al espectador y severidad en el gesto. Por otro lado, las pinturas costumbristas centradas en las actividades del pueblo configuran un recorrido por la vida cotidiana de un pueblo más propia del siglo anterior que del XX. Se trata de una idealización de un tiempo pasado, vida de trabajo en el campo, austera y sencilla. El caso de la escultura llama poderosamente la atención, en ellas se mezcla el ideal físico griego con el afán por proclamar la existencia de una raza especial, como si a las esculturas de la Antigüedad se le hubieran añadido cabezas nuevas, la de los alemanes del siglo XX (imagen 2). Es el caso, por ejemplo, de «Joven luchador», firmado por Georg Kolbe, o el «Atleta», de Richard Scheibe. No faltan pinturas donde los protagonistas sean los «camaradas», militares en servicio, o disponiéndose para él, como en «Convocatoria del 23 de febrero de 1933» (imagen 3), de Elf Eber, y aquellas otras donde aparece la construcción de obras públicas, entre ellas «El puente de Lepheim» de Oscar Graf. Sirvan estos casos, el del retrato, la pintura de costumbres y propagandística y la escultura, para ilustrar el panorama artístico respaldado por el Reich.

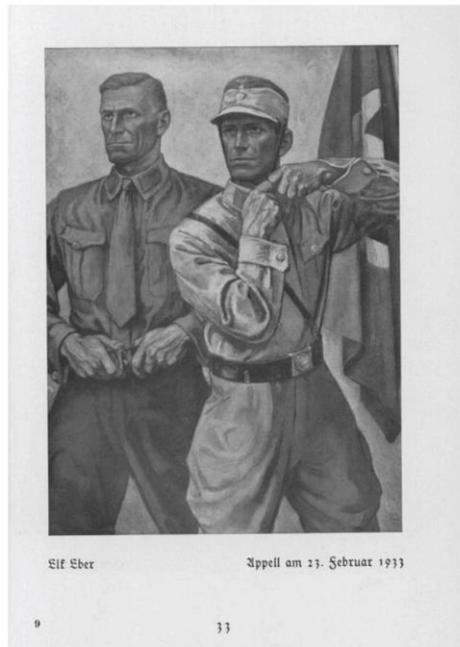


Imagen 3
Convocatoria del 23 de febrero de 1933,
Elf Eber, 1937

Hitler daba un discurso el día de la inauguración de la exposición, en el cual hablaba tanto de la naturaleza y carácter de las obras mencionadas, como exponía a la par su parecer acerca del arte «moderno» con un claro deseo allende la mera exposición, el de convencer a su auditorio y fijar para «el pueblo» los criterios a tener en cuenta al determinar a qué se le puede llamar arte y a que no, mejor dicho, a qué se le puede llamar arte alemán y a qué «rebuscados tartamudeos de hombres a los que se les ha negado la gracia de un verdadero talento artístico, y lo han sustituido por el don de la charlatanería y la confusión»⁵. En esta última línea sitúa las Vanguardias artísticas, citando el Cubismo, el Dadaísmo o el Impresionismo.

Su discurso pone el acento en esta severa y dura crítica hacia el arte del siglo XX y en un intento de justificar el carácter original, histórico y genuino de un arte propiamente alemán, ejemplificado por las obras seleccionadas para la exposición. Culpa a los críticos de arte —un ámbito, el de la crítica, que pone en manos de los judíos⁶—, responsables de haber hecho desaparecer el concepto de «arte de un pueblo», para hablar ahora de un arte «internacional». «Ya no hay —dice— arte del pueblo o, mejor, arte de una raza, sino únicamente un arte de la época. [...] De ahí que ya no haya un arte alemán, francés, japonés o chino, sino sencillamente “arte moderno”»⁷. Así, la crítica de arte, en manos de los judíos, no sólo pretende «confundir la natural concepción sobre lo que debería ser la esencia, la misión y los objetivos del arte, sino,

sobre todo, destruir todo sano sentimiento al respecto». Una crítica difundida mediante la prensa a modo de «propaganda de ese veneno para nuestra sana cultura y nuestra sensibilidad artística», veneno es para Hitler el arte moderno. Una prensa que además alimenta «el rechazo a todo aquel que no desea participar en este sinsentido».

Para Hitler, calificar el arte de la época como moderno suponía perder de vista a los «antiguos maestros», y hacer del arte ya no un valor eterno, sino una actividad sujeta «a las leyes que rigen en las casas de los modistos. [...] La dignidad del verdadero arte tiene su origen en ser prístina e inmortal revelación del más profundo ser de un pueblo». Paralelamente percibe una mercantilización del arte que le priva de este sentido, «los precios elevados son cada vez un indicio más significativo de la calidad de la obra. Y si, además, a los elogios hacia uno de estos disparates se suman expresiones incomprensibles, es aún más fácil justificar el precio reclamado»⁸. Acusa a los compradores de dejarse guiar por estos criterios, aun no entendiendo qué han comprado, entendiendo la adquisición de obras de arte como una competición entre unos y otros, y como recurso para «no ser sospechoso de no entender este tipo de arte».

Frente a estas corrientes, de las cuales «casi cada año habrá una diferente, la Alemania nacionalsocialista quiere tener de nuevo un “arte alemán”, que deberá ser, como lo es toda creatividad de un pueblo, un arte eterno». Para albergar y mostrar este arte, se construyó este templo «no para ese llamado “arte moderno”», que «nada tiene que ver con el pueblo», sino para un arte alemán verdadero y perdurable. Es una casa no para un arte internacional del año 1937, 40, 50 o 60, porque el arte no tiene su fundamento en una época, sino en los pueblos», y aquí en particular del pueblo alemán.

Después de construir una revisión histórica sobre el origen de la raza alemana, enuncia la cuestión sobre qué significa ser alemán, cómo saber decir, en este caso del arte, que determinado objeto es alemán. Afirma: «ser alemán significa ser claro, lo que también significa ser lógico y sobre todo verdadero. [...] Esta norma es válida en todos los casos, como ley de vida rige nuestro pueblo y se corresponde con la esencia de nuestro arte». Esta extraordinaria importancia concedida al arte viene además justificada porque Hitler no aspiraba únicamente al resurgimiento político o económico de Alemania, como afirma en este discurso, sino que el país debía también ponerse «a la cabeza de la cultura», y es que según sus palabras «no hay ningún documento más enorgullecedor de la más alta dignidad vital de un pueblo que su inmortal legado cultural». Esta línea del discurso la retoma más adelante, quedando evidenciado aún más claramente el hecho de que este tipo de arte se convertirá en finalmente en un modo más de propaganda:

Cuando hablo ante vosotros, lo hago como representante del Reich, y como creo en su carácter eterno, y en que no puede ser más que el organismo vivo de nuestro pueblo, no puedo sino creer y trabajar por y para un arte alemán eterno. Por eso el arte de este nuevo imperio no se ajustará a los criterios que lo definan como antiguo o moderno, sino que será un arte alemán que asegurará la inmortalidad de nuestra historia.

Por todo ello, apoyó la construcción de un edificio imponentemente monumental, sólido, pétreo, denso en los muros, características todas que remiten a la pervivencia, pues no en vano este edificio sustituía aquel anterior Glaspalast⁹, desaparecido en el incendio en 1931¹⁰. Así, se procuró planificar la total antítesis de lo que no pudo soportar en pie un siglo, «un templo para el arte, no una fábrica, una central térmica, eléctrica, o una estación de tren». La crítica al edificio anterior viene dada además de por haber sido mandado construir en tiempos de Maximiliano II de Baviera, también por haber sido ejemplo de la nueva arquitectura en boga, identificable por sus elementos principales, el hierro y el cristal, «un objeto difícil de definir. Un edificio que podía haber sido igualmente una fábrica de hilos, como un mercado, una estación o haber contenido una piscina». De este modo, el edificio en sí mismo y su contenido aspira en manos del Führer a convertirse en un lugar «lo suficientemente digno para mostrar al pueblo alemán la mejor producción artística. Por eso, la construcción de este edificio debe ser vista como un punto de inflexión para terminar con las chapuzas caóticas que lo han precedido. Es la primera construcción que puede ser colocada entre las inmortales creaciones de nuestra vida histórico-artística alemana. [...] No basta con mostrar en ella las bellas artes alemanas, por lo que con razón se la puede llamar “Casa del arte alemán”, sino que a partir de ahora la exposición misma ha de suponer un cambio frente a la decadencia actual en las artes, en la arquitectura y en la pintura».

Hacia el final del discurso, dispuestos ya estos prolegómenos, pasa a hablar con más concreción sobre cómo es el tipo alemán, y qué le diferencia de los demás. Es un «nuevo tipo de hombre», equiparable al de la estatuaría clásica, «de fuerza corporal y salud orgullosa y brillante». Y dirigiéndose retóricamente a los artistas «modernos», increpa a esos hombres «los suficientemente vagos como para enguarrinar un lienzo en cinco horas, con la convicción esperanzada de que no faltará al respecto un osado y necesario encomio a su obra como destello genial e indicio de algo excepcional»:

Mis queridos prehistóricos señores tartamudos del lenguaje del arte ¿Qué fabrican ustedes? Lisiados deformes e idiotas, mujeres repugnantes, hombres que parecen más animales que personas, niños que de vivir así deberían ser vistos como maldiciones divinas. Esto es lo que los crueles diletantes contemporáneos

se atreven a presentar como el arte de nuestro tiempo, como su expresión y como su seña de identidad. [...] Entre las obras presentadas para la exposición, he visto numerosos trabajos en los cuales se muestran las cosas de muy diferente forma a como son en realidad. Realmente hay quienes ven la forma de nuestro pueblo bajo la de unos pervertidos idiotas, ven los campos azules, el cielo verde, las nubes color amarillo azufre. Así lo sienten, o como ellos dicen, lo viven. [...] Desearía, en nombre del pueblo alemán, prohibir que tan lamentables desgraciados, que sufren obviamente de la vista, intenten endosar los resultados de sus deficiencias visuales con las que ven nuestro mundo como si fueran reales, y que incluso lo quieran presentar como “arte”.

Esto es a lo que Hitler llama una «limpieza del arte», el régimen nacionalsocialista se impone a sí mismo la tarea de «liberar al Reich, y al pueblo y su vida de todas estas influencias tan dañinas para su ser esencial». Esta exposición es el comienzo del «fin de las majaderías en el arte alemán».

Al día siguiente de tener lugar este discurso y la inauguración de la Gran Exposición, quedaba abierta en las inmediaciones, como decíamos, su antagonista, la *Entartete Kunst Ausstellung*. En este caso, las palabras de apertura corrieron a cargo del ya mencionado pintor Adolf Ziegler, cuyo discurso tiene como colofón la siguiente y elocuente invitación: «Pueblo alemán, ven y juzga por ti mismo»¹¹. El contenido, más breve que el de Hitler, es una glosa a las palabras del Führer, reafirmando que la llegada del Nacionalsocialismo supone «el fin definitivo para este tipo de arte y para quienes han desperdiciado su pluma ejerciendo de propagandistas de este arte de la decadencia y la degeneración», cuya sola vista produce «pavor y asco», pues las obras expuestas en esta muestra no son sino «engendros de demencia, de insolencia, de incapacidad y degeneración».

Anuncia al pueblo cómo se ha intentado retirar de los museos de tales obras, pero «no habría suficientes trenes en Alemania para limpiarlos de tanta basura». Una irresponsable actitud por parte de los directores de los Museos es según Ziegler la culpable de tal abundancia. Dichos directores, «sin un ápice de responsabilidad para con el pueblo y el país», adquirieron obras donde «el soldado alemán es ultrajado y escupido, o donde la madre alemana es objeto de burla por parte tales cerdos representándola como una prostituta con una expresión estúpida y cara de imbécil». Así quedan retratados los artistas, y sus obras, presentes en esta exposición (imagen 4) y de los que recogíamos algunos nombres al inicio de este estudio: Marc Chagall, Otto Dix Oskar Kokoschka, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Max Beckmann, Alexej von Jawlensky, Emil Nolde..., quienes además, tal como había ya dejado dicho Hitler, son

promocionados y respaldados por judíos inversores en un arte «que no hace sino mofarse del pueblo y dejarlo sin honor y dignidad frente al resto de naciones». Pero el gobierno nacionalsocialista, tras cuatro años de trabajo sobre este ámbito, afirma, pondrá fin a este «crimen hacia el arte alemán», para el que «una buscada fealdad se ha convertido en el ideal de belleza», pues el «Führer sabe qué camino ha de seguir el arte alemán». Junto con aquella invitación al público a concebir su propio juicio, Ziegler daba por inaugurada la exposición.



Imagen 4

Vista de una de las salas de la *Entartete Kunst Ausstellung*

Sin embargo, no sólo encontramos palabras propias de Ziegler a lo largo de esta arenga contra el Arte de Vanguardia, sino también dos citas muy reveladoras. En ambos casos pretende hacer una semblanza general de la intencionalidad del arte nuevo, para lo cual escoge dos textos de 1920 y 1921 escritos por artistas de Vanguardia.

Con la primera cita Ziegler busca ilustrar la acusación hacia los judíos de permitir este tipo de arte buscador de la fealdad como ideal de belleza, y dice:

La cultura no puede ser suficientemente aniquilada por medio de la cultura, como tampoco se pueden destruir obras de arte mediante el arte. Dureza con el respeto hacia todo ese arte propio de la cultura burguesa. Derrivad los antiguos ídolos en nombre de la venidera cultura proletaria. Incendiad las bibliotecas, desviad los canales para anegar los museos, dejadlos fluir hacia esas gloriosas imágenes.

Se trata de las palabras escritas por Franz W. Seiwert y publicadas en 1920 en la revista *Die Aktion*¹², siendo lo interesante de esta referencia su condición de pista hacia el

intenso e interesante debate mantenido entre artistas de vanguardia que tuvo lugar en aquel año, y que citábamos al comienzo de este artículo, el conocido como *Kunstlump-Debatte*.

Los altercados sucedidos en la ciudad de Dresde a causa del Kapp-Putsch, que acabaron enfrentando a la Reichswehr con los trabajadores en huelga el 15 de marzo de 1920, ocasionaron bajas humanas, heridos, y también daños en la galería de pinturas del palacio Zwinger, concretamente en la *Betsabé* de Rubens. Como consecuencia, el pintor Kokoschka hacía un llamamiento en un texto titulado «A todos los ciudadanos de Dresde»¹³ a quienes siguieran manifestando sus teorías políticas, fueran de la tendencia que fueran, exhortándoles a librar sus enfrentamientos lejos de este palacio, allí donde «la cultura humana no fuera puesta en peligro»¹⁴. Este texto generó una serie de reacciones, también puestas por escrito, entre ellas la publicada por George Grosz y John Heartfield en *Der Gegner*, con el título que da nombre a este debate, «Der Kunstlump»; el artículo de Seiwert, citado más arriba y el redactado por la editorial de *Der Gegner* de donde Ziegler extrae su segunda cita: «Preferimos existir “sucios”, que caer “limpios”¹⁵. No pudiendo ser aceptados, abandonemos a los individualistas testarudos y a las viudas solteronas [...] No temáis por la buena reputación»¹⁶. Así salían a la luz dos frentes entre los artistas activos en los años 20, el de aquellos que defendían el legado artístico del pasado, como Kokoschka, y los que lo consideraban un «arte burgués», innecesario objeto del capital y del valor de mercado, frente al que era necesario hacer surgir un arte nuevo, el del proletariado.

Lo que interesa aquí de esta polémica son dos puntos esencialmente. En primer lugar, el arte de la *Entartete Kunst Ausstellung* es todo él incluido por Ziegler en su discurso bajo estas premisas contestatarias, aun habiendo obras de artistas cuya inspiración no estaba sujeta a ellas. Bien es cierto que se expusieron numerosas obras de Grosz, pero también de Nolde, como apuntábamos; o de Kandinsky, cuya obra se sitúa lejos de aquellos presupuestos políticos del manifiesto citado, y del propio Kokoschka, por mencionar algunos ejemplos.

En segundo lugar, se trata de una muestra de cómo el arte venía siendo desde tiempo atrás objeto de discusión no sólo estética y artística, sino también política e ideológica en el seno de los mismos creadores. Se ofrece un terreno abonado ya para que ahora el régimen político, prevenido del potencial vehicular de carácter ideológico del arte, directo y eficaz, no esté dispuesto a dejarlo en propiedad exclusiva a los artistas, empleándolo como arma valiosa en su lucha por imponer un ideario determinado al pueblo alemán.

Como puede verse, el debate ideológico con el punto de mira puesto en el arte, ofrece un panorama donde éste queda clasificado del siguiente modo. El arte del pasado es para algunos creadores y para el gobierno digno de estimación, para los más reaccionarios sólo es una manifestación de la cultura burguesa. El arte del presente, de aquellos inicios del siglo XX, parece ofrecer simplificada en Alemania dos caminos, un arte fruto de la ideología nacionalsocialista —el presente en la *Große deutsche Kunst Ausstellung*—, y frente a él una casi total identificación entre Arte de Vanguardia, ideología comunista y pueblo judío. Los lugares donde pueden verse todas estas tendencias serían bien los Museos clásicos y la *Haus der Deutschen Kunst*, o bien las galerías de esos marchantes judíos, nuevos museos o la *Entartete Kunst Ausstellung*.

Aparentemente al pueblo se le da a elegir, a ello invitaba Ziegler como vimos. Sin embargo, tras este análisis de los dos discursos inaugurales para cada una de las exposiciones que enfrentaban ambos universos artísticos, queda marcada notablemente las líneas de lectura a seguir en una y otra muestra. Uno es elevado a las cumbres de la sublimidad, y el otro demonizado buscando provocar el desprecio en el espectador hacia él antes casi de que pueda verlo. Cabe preguntarse, ¿no había tomado medidas el Reich hasta este momento para adoctrinar al pueblo sobre a qué considerar arte legítimo y a qué aplicar todo el cúmulo de calificativos que se han ido ya citando respecto al arte de Vanguardia? Efectivamente, la reacción del gobierno frente al arte moderno no arranca en esta exposición de 1937, sino que ya se venía inculcando en el pueblo alemán desde los inicios del gobierno en 1933.

Estas exposiciones predecesoras se conocían popularmente con el nombre de «Cámaras de los Horrores del Arte» (*Schreckenammern der Kunst*) o «Exposiciones de Arte abyecto» (*Schandausstellungen*), aunque en ocasiones los títulos concretos eran otros, elocuentes del juicio que se estaba ya proyectando sobre este arte. Así, la primera realizada en la Kunsthalle de Mannheim llevaba por nombre «Imágenes de la cultura bolchevique» (*n*), la reunida en el Städtisches Museum de Chemnitz se tituló «Arte ajeno a nuestra alma» (*Kunst, die nicht aus unserer Seele kam*), a la muestra en el Kronprinzenpalais de Stuttgart se abría bajo «Arte al servicio de la subversion» (*Novembergeist. Kunst im Dienste der Zersetzung*).

En todas ellas se mostraba no sólo el conjunto de obras a tildar de degeneradas, sino también una lista con los precios a los que se habían comprado, junto con los nombres de los mecenas o de los ministros de educación que las habían adquirido. Incluso en la de Karlsruhe (Kunsthalle, 8-30 abril, 1933), a este listado acompañaba un conjunto de fotografías de las obras de maestros antiguos vendidas para poder comprar estas otras. En la primera abierta en Mannheim ya se probó la estrategia comparativa del 37 entre

los artistas denostados y el conocido en este caso como «buen arte», disponiendo un espacio, *Musterkabinett*, una sala de modelos con obras ejemplares, según el gobierno, de lo que era «buen arte». De hecho, la citada en Stuttgart (Graphische Sammlung der Württembergischen Saatsgalerie, 10-24 junio, 1933), se conoció como *Schulungsausstellung*, como una «Exposición educativa», pues sólo fue abierta para profesores, doctores, pastores, jueces, y oficiales del NSDAP. Con ambos ejemplos se evidencia el carácter fuertemente adoctrinador de estas exposiciones, que ya preparaban el presumible juicio emitido por el pueblo ante la del 37.

Los artistas presentes en estas muestras conforman una extensa lista de nombres, muchos de los cuales serán presencia constante en todas ellas. Además de los nombrados más arriba se encontraban pinturas de M. Beckmann, R. Delaunay, A. Derain, J. Ensor, E. Heckel, E. Kirchner, F. Marc, E. Munch, L. Conrinth, M. Slevogt, M. Vlaminck, Picasso, P. Serusier, A. Sisley; dibujos de El Lissitzky, Schmidt-Rottluff; o esculturas de A. Archipenko. Incluso Delacroix estuvo presente en una de ellas, en Ulm (Städtisches Museum, Moderne Galerie, 4 agosto-8 septiembre, 1933). En este último caso la forma de señalar a los promotores de este «arte moderno» resulta también interesante. La exposición se titulaba «Diez años de política artística en Ulm» (*Zehn Jahre Ulmer Kunstpolitik*), y se culpabilizaba de tales gestiones artísticas al alcalde de Ulm durante la República de Weimar, Gustav Essig, colgando junto a las obras un retrato suyo, y dando a conocer cómo había apoyado dichas adquisiciones por parte del museo, respaldando en ellas a su director, un judío, Julius Baum.

La primera que llevaría el nombre con el que se abrirían todas las subsiguientes hasta la del 37, *Entartete Kunst Ausstellung*, sería precisamente la inaugurada tras la clausura de la de Ulm, en Dresde (Lichthof des Neuen Rathauses, 23 septiembre-18 octubre, 1933). Cabe preguntarse ¿de dónde se tomó el adjetivo «degenerado» con tal carga connotativa? En los discursos inaugurales Hitler y Ziegler expresan con claridad cómo encuentran un estrecho vínculo entre lo que ellos llaman «buen arte» y la raza alemana, el alma del verdadero pueblo alemán; y del mismo modo entre el «arte degenerado» y una clase inferior, bien con problemas visuales, como decía Hitler, o relacionada con el pueblo judío.

Uno de los pioneros en establecer y marcar dichas relaciones entre raza y producción artística fue el arquitecto Paul Schutze-Naumburg. Tras el éxito del NSDAP en las elecciones al Parlamento en Turingia, Schutze fue nombrado por el ministro de cultura Wilhelm Frick director del Instituto de las Artes en Weimar, organismo que sustituía la ya expulsada Bauhaus. Su primera actuación fue eliminar del edificio principal de la misma los murales de la escalera pintados por Oskar Schlemmer, por ser «reliquias de

la modernidad de la Bauhaus»¹⁷. La segunda iniciativa fue la retirada del Weimarer Schloßmuseum de unas 70 obras de artistas como Dix, Kandinsky, Feininger, Klee, Barlach, Kokoschka. Estas prácticas culminarían en la redacción de un texto fechado en 1932, titulado *Kampf um die Kunst*, una lucha peculiar por el arte, con marcada intención ideológica y política que eclosionaría con las exposiciones comenzadas en 1933. Una predisposición e intencionalidad bien definida en las palabras con que Schultze introduce este texto:

Lo esencial en arte respecto a nuestros sentidos es siempre ser un “orientador espiritual” y la idea del Nacionalsocialismo se fundamenta en dar al pueblo alemán la dirección adecuada y conducirlo hacia la prosperidad. Por eso, debe acometerse con ahínco una lucha sobre a las armas espirituales. El Nacionalsocialismo no puede prescindir de un medio como el arte. A cada momento, cada día, estamos expuestos a los efectos y a la influencia del arte, por ello, no puede resultar indiferente si ese dominio sobre el corazón de nuestro pueblo es seducido, o es llevado por sí mismo hacia el cumplimiento de sus aspiraciones. Por esta razón, nuestra tarea no atañe a un ámbito secundario, sino esencial: se trata del alma de nuestro pueblo!¹⁸

Sin embargo, las manifestaciones en esta línea había comenzado ya a darlas a conocer públicamente antes de ostentar un cargo oficial donde poder obrar en conformidad. Lo hacía en uno de los textos más influyentes en la configuración del ideario estético del Reich, aparecido en 1928 y titulado *Arte y Raza (Kunst und Rasse)*. En este libro relaciona, en primer lugar, los efectos del «origen racial» y la constitución física del artista sobre su obra, y cita para ello numerosos ejemplos, Rembrandt, Durero, Miguel Ángel, Botticelli, entre otros. En segundo lugar, realiza el ejercicio contrario, buscando en las obras de arte la imagen de una raza determinada. Comenzando por los griegos termina en el arte de aquellos principios del siglo XX, el cual relaciona ya entonces con el término «degenerado», hablando de «imágenes degeneradas»¹⁹, para referirse a los motivos aparecidos en el arte de su tiempo. Este término tampoco aparece aquí por primera vez, quien lo acuña, podría decirse, es el médico Max Nordau en 1892 con su libro titulado precisamente *Degeneración (Entartung)*. Su pretensión era establecer una relación entre los diagnósticos clínicos sobre la locura y otras patologías como la histeria, y el arte y la literatura de su tiempo. Así dice en su introducción:

Los degenerados no son siempre criminales, prostituidos, anarquistas o locos manifiestos; muchas veces son escritores y artistas. Pero éstos presentan rasgos intelectuales –y a menudo también sintomáticos– iguales a los de los miembros de la misma familia antropológica que dan rienda suelta a sus insanos instintos

con el puñal del asesino o la bomba del dinamitero, en lugar de hacerlo con la pluma y el pincel²⁰.

Schultze toma el testigo de estas teorías y compara en su libro imágenes de artistas de Vanguardia, sin desvelar sus nombres —presentados genéricamente como autores de la «escuela moderna»—, con fotografías tomadas en sanatorios a diversos pacientes con anomalías físicas diversas, para ofrecer analogías visuales al lector. Este tipo de arte es revelador para Schultze de una «degeneración de la raza», pues «la pérdida del sentido de la belleza corporal en el arte es síntoma de que un pueblo, como sucede ahora dentro de nuestras fronteras, está viviendo una decadencia racial»²¹. Y es que, argumenta, representaciones de este tipo ha habido siempre a lo largo de la Historia del Arte, sin embargo, en estos años parece que los artistas no representan otros motivos, en tanto que en épocas anteriores aquellas imágenes, que Schultze llama «obscuridades», formaban parte del todo de la obra de un artista donde había cabida también para imágenes sujetas a un canon de belleza determinado. Por el contrario, en el «arte moderno» esas imágenes degeneradas parecen haber pasado de ser una parte a constituirse en el todo dentro de las trayectorias de los artistas.

Si este tipo de arte era manifestación de una debilidad racial, se hacía urgente por tanto señalarlo, enseñar a identificarlo y a despreciarlo, rechazarlo y eliminarlo, para que «el alma del pueblo alemán» se viera libre de toda influencia perniciosa. Debía fomentarse un arte que contagiara los portes heroicos a los que se debía aspirar y que sí quedaban reflejados en los trabajos de los artistas elegidos por el régimen como válidos, representantes de una raza perfecta con un alma ordenada y sin deformidades o carencias de clase alguna.

Si bien como muestra de este arte digno de dirigir el alma del pueblo alemán, se presentaba la exposición del 37 en la *Haus der Kunst* con su respectivo catálogo, como vimos, también hubo en este caso una guía de mano para la *Entartete Kunst Ausstellung*, la cual no es sino un compendio gráfico y claro de esta orientación estética que hemos venido desentrañando a partir de las actuaciones y publicaciones que acabamos de analizar.

La introducción al catálogo es prácticamente un listado con las intenciones puestas en esta exposición, entre las cuales pueden destacarse las siguientes:

La exposición quiere, al comienzo de una nueva era, mostrar al pueblo alemán mediante documentos originales el espantoso capital que ha dejado la decadencia cultural de las últimas décadas.

[...] Quiere dejar claro que esta degeneración del arte es más que un fugaz estropicio causado por un par de estupideces, majaderías o atrevidos experimentos, que aun sin la revolución nacionalsocialista hubieran quedado en nada. [...]

Quiere mostrar que se trata de un ataque sistemático a la esencia y a la continuidad del arte.

[...] Quiere poner en evidencia las raíces comunes de la anarquía política y la cultural, y cómo la degeneración del arte es lo mismo que el arte bolchevique.

[...] Quiere exponer los objetivos políticos, raciales y morales que persiguen las fuerzas causantes de esta degeneración²².

Un texto donde queda espacio, por otro lado, para señalar lo que la exposición no pretende. No quiere decir que todos los artistas reunidos en la muestra hayan sido miembros de número del partido comunista, ni que no sean capaces de hacer obras diferentes, ahora bien, en su día estuvieron en primera línea de la degeneración causada en arte gracias a las creaciones de los colectivos bolchevique y judío. Y aunque no se quiere impedir que estos artistas se retracten y luchen por «los principios de un arte nuevo y sano», si impedirá que aquellos relacionados con tales «oscuros círculos en el pasado del nuevo estado y de su fortalecido pueblo futuro» sean en ningún momento tildados como los «representantes del arte del III Reich»²³.

Fragmentos de textos extraídos del diario *Der Gegner*, acompañan las diferentes imágenes de las primeras páginas, para dar paso después a las respectivas explicaciones a cada una de las partes de la exposición. La primera estaba dedicada a mostrar la disolución de la forma y la pérdida del sentido del color, con retratos de diferentes artistas (Dix, Schlemmer o W. Morgner) reunidos bajo el título «Reveladores perfiles raciales». En el segundo grupo podían verse obras de contenido religioso, el titular: «Estas brujas fantasmagóricas fueron llamadas “Manifestaciones de la religiosidad alemana” por la prensa artística judía», entre ellos se encuentran Nolde y su *Cristo y la mujer pecadora*. La tercera parte correspondía a aquellas pinturas que mostraban «el trasfondo político de la degeneración artística. Aquí se proclaman las reivindicaciones anarquistas con medios expresivos propios de la anarquía artística. Cada una de estas imágenes apela a la lucha bolchevique de clases»²⁴. El siguiente grupo es muy afín al anterior, pues muestra obras de arte puestas al servicio de la propaganda marxista, sin nombres de obras ni autores, se recogen únicamente eslóganes lanzados a los artistas escritos por agitadores comunistas: «El artista como tal, debe ser anarquista»²⁵. El conjunto número siete es descrito como una muestra de lo que estos artistas consideran «arte moderno», su «ideal espiritual» en cuerpos y rostros de «idiotas, cretinos y

paralíticos». Al respecto no hay un título concreto, «sobra todo comentario», es el único texto, junto a las palabras «obra de arte» entrecomilladas. Los autores de las esculturas en este caso eran Voll, Kirchner, Heckel, Hoffmann y Schmidt-Rottluff.

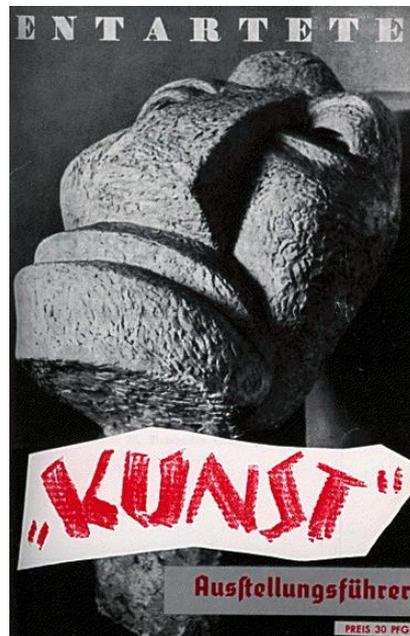


Imagen 5

Portada de la guía de mano de la exposición «Entartete Kunst Ausstellung»

Der neue Mensch, Otto Freundlich, 1912

El arte estrictamente judío encontraba su espacio en el grupo octavo, «Tres muestras de escultura y pintura judías», *Autorretrato* de L. Meidner, *Cabeza* de Haizmann y *Der neue Mensch*, de O. Freundlich, esta última fue la elegida para ilustrar la portada de la guía de mano (imagen 5).

La sala más amplia era la dedicada a la novena sección, que «sólo puede llamarse “la locura más absoluta», donde se han reunido muestras de los «llamados “ismos”». Un espacio donde

no puede verse otra cosa que aquello que tenían en mente unas almas enfermas cuando cogieron un pincel o el lápiz. Uno pinta con lo que encuentra dentro del cubo de la basura, otro se conforma con tres líneas negras y un trozo de madera sobre un gran fondo blanco. Un tercero tuvo la iluminación de pintar “unos círculos” sobre dos metros cuadrados de lienzo. Un cuarto necesitó tres kilos de color para tres autorretratos, porque no tenía claro si su cabeza era verde o color amarillo azufre, redonda o cuadrada, si sus ojos eran rojos o azul cielo, o siquiera si eran ojos...²⁶.

La frase que encabezaba en grandes letras este conjunto de obras decía así: «¡Fueron tomadas en serio y pagadas a un alto precio!». Los elegidos para abrir el telón fueron J. Molzahn (*Der Gott der Flieger*), J. Metzinger (*Am Strand*) y K. Schwitters (*Merzbild y Familienbild*). Extractos del discurso de inauguración de la *Haus der Kunst* pronunciado por el Führer se intercalan en las páginas siguientes con más ejemplos de otras obras expuestas aquí. En los titulares, las pinturas o las esculturas en cada caso son calificadas como «monstruos», o comparadas con esculturas y dibujos realizados por internos de sanatorios mentales; los artistas y marchantes son tildados de «enfermos y dementes».

Así, en consonancia con este hilo estético se elige como colofón a los textos un fragmento de un discurso pronunciado por Hitler el Día del Partido de 1933: «Distinguirse conscientemente por chaladuras para llamar la atención, no es sólo muestra del fracaso artístico, sino de un defecto moral», palabras acompañadas por un último titular: «¡La estupidez o la indecencia —o ambas— llevadas al extremo!»²⁷.

Esta exposición mantuvo su itinerancia por las principales ciudades alemanas hasta 1941. Pasó por Berlín, Leipzig, Düsseldorf, Salzburgo, Hamburgo, Stettin, Weimar, Viena y Frankfurt a. M., antes del estallido de la guerra. Durante las últimas tres ocasiones fueron debilitándose sufriendo la gestación y el progreso del conflicto. Así, la de Chemnitz era interrumpida antes de la fecha prevista para su cierre, 10 de septiembre de 1939, clausurándose el 26 de agosto. La penúltima fue ubicada ya en un edificio del NSDAP en Waldenburg, mientras todas las anteriores habían tenido lugar en Museos y salas de exposiciones. Para la última, abierta el 5 de abril de 1941, se eligió como sede la Oficina Federal para la Cultura alemana y cerraba sus puertas el 20 del mismo mes²⁸.

El testigo dejado por estas exposiciones sería recogido en el mundo del cine, del cine de propaganda, en ese mismo año 1941. El director Hans Heinz Zerlett, que desde 1938 venía realizando ya películas en el marco de la política propagandística del Reich²⁹, escribe el guión y rueda la cinta *Venus ante el tribunal* (*Venus vor Gericht*). La historia se desarrolla en 1930, y denuncia el estado de las artes y su gestión antes de la llegada del Reich, pues como ya se ha dicho anteriormente, se pensaba que de aquellos barros, estos lodos. Unos campesinos encuentran en sus tierras una imagen enterrada, media figura de una mujer que por sus características tan ostentoriamente similares a la estatuaria clásica es clasificada como una escultura antigua. Un marchante de arte judío, Benjamin Hecht, con gran éxito en su galería donde exhibe con orgullo obras del posterior «arte degenerado», la adquiere y la vende al Ministro de Cultura. La obra termina siendo expuesta en uno de los museos berlineses. Pero la obra es falsa, ha sido

una treta del escultor Peter Brake —alter ego de Arno Breker—, quien hizo la obra y la enterró para, si era descubierta, poner en tela de juicio el éxito del arte moderno, su idea de la belleza y los criterios y mecanismos que lo ensalzaban. Nadie le cree cuando se declara autor, es llevado a juicio por perjurio, y en su defensa, así como en los diferentes diálogos que mantiene a lo largo de la película con los personajes, se hace una apología en toda regla del «gran arte alemán» promovido por el Reich, y a la par una dura crítica al nuevo arte y a los presupuestos que lo rigen. Sirvan de muestra algunas de las palabras que pronuncia durante su defensa ante el tribunal:

Hoy ya no se honran los cuerpos hermosos, sino los cuerpos horribles. Ahora se abre un camino nuevo para el arte cuando se representa a una mujer como si fuera la hembra de un gorila. A eso se le llama moderno, ingenioso. Eso al artista le da un nombre, y sobre todo le da dinero³⁰.

El legado de esta película no es el de ser meramente testimonio del aparato político desplegado en torno al Arte de Vanguardia durante el régimen nacionalsocialista, pues Zerlett solicitó al Ministerio de Propaganda para el rodaje obras auténticas que habían sido incautadas con motivo de la *Entartete Kunst Ausstellung*. Así, en la sala de la ficticia galería de arte del marchante Hecht pueden verse esculturas reales de L. Kirchner, E. Heckel, pinturas de W. Kandinsky o W. Morgner, y entre ellas también dos esculturas: *La bailarina* de M. Moll y *Cabeza* de O. Freundlich, que fueron halladas recientemente, en 2010, durante las obras realizadas en Berlín para una nueva línea de metro, enfrente del Ayuntamiento de la ciudad. De las demás obras la película es el único testimonio que queda de ellas, pues en su mayoría se hallan en paradero desconocido.

Zerlett pudo recurrir al Ministerio de Propaganda para solicitar el uso de estas obras, que se encontraban en su propiedad, gracias a que el 31 de mayo de 1938 había sido promulgada una ley, «Ley de embargo sobre las obras de arte degenerado», en la que se disponía qué hacer con las obras confiscadas a los diferentes museos para organizar la exposición. No todas fueron expuestas, y se hacía necesario regular de algún modo cómo proceder con las no exhibidas. Se clasificaron en tres grupos, «reutilizables en el ámbito internacional», «carentes de valor», «fondos con fines propagandísticos». Las pertenecientes al segundo grupo, un total de 1004 obras entre pinturas y esculturas, y unas 3825 acuarelas³¹, fueron quemadas públicamente en el patio del edificio del cuerpo de bomberos de Berlín-Kreuzberg. Para las destinadas a ser recolocadas en el extranjero Goebels crea una comisión, «Comisión para la reutilización de las obras de arte degenerado incautadas», dirigida por el crítico de arte Franz Hofmann, luego director de las Staatliche Galerie de Munich, encargada de organizar las ventas en el

extranjero. Las obras fueron expuestas para ello en el palacio de Schönhausen de Berlín. Algunas de ellas eran compradas al Ministerio a precio de saldo, pues aprovechando la poca demanda y la mucha oferta de este tipo de obras en el mercado del arte, los marchantes favorecían los bajos precios, pues les interesaba sacarlas lo antes posible del país para, de algún modo, ponerlas a salvo. Otras fueron cambiadas por obras de arte alemán de otras épocas. Desde 1938 hasta 1941 fueron vendidas en total unas 8700 obras de arte³².

A pesar de estas actuaciones, las regulaciones afectaban únicamente a las obras incautadas, siendo prohibida, como hemos visto, su venta y exposición dentro del país. La gran mayoría de artistas presentes en las Exposiciones de Arte Degenerado, no recibieron ninguna prohibición para trabajar, vender sus obras o exponer. Existe documentación que así lo prueba. Heckel, Schlemmer o Dix, como miembros de la Cámara de Bellas Artes, conservan el derecho a seguir produciendo, presentando y vendiendo sus obras. Del mismo modo, los registros de diversas galerías como la de Günter Franke o Ferdinand Müller, demuestran la existencia de exposiciones abiertas de obras de arte moderno³³.

Ciertamente, estos estudios y registros parecen diluir la idea de que existieran imperativas prohibiciones y restricciones para los artistas señalados por el Reich como «degenerados», una propaganda de tal calibre parece hacer innecesaria la aplicación de cualquier sanción, la imagen y fama creada con ella sobre estos artistas basta por sí misma. Sin embargo, otros artistas como Schmidt-Rottluff, Edwin Scharf, fueron expulsados de la Cámara, con lo que perdían facilidad para poder seguir trabajando y vendiendo sus obras. Entre ellos, fue expulsado finalmente también Emil Nolde, el llamativo caso que enunciábamos al inicio de este estudio.

Nolde fue uno de los artistas que más sufrió las intervenciones del régimen en estos procedimientos y medidas tomadas contra el Arte de Vanguardia. En la Exposición de Arte Degenerado del 37 fue el artista con un mayor «haber», 48 obras suyas en total habían sido incautadas para estar presentes, siendo por tanto uno de los nombres señalados con más fuerza por el Reich. Pero Nolde era afecto al Nacionalsocialismo desde 1934³⁴, muchas de sus declaraciones en escritos diversos serán de naturaleza antisemita, pues se consideraba ninguneado por los marchantes de arte, en su gran mayoría judíos, como decíamos, y creía que Max Lieberman, judío también, había alcanzado un reconocimiento que le correspondía a él.

Por ello, luchó por zafarse del «saneamiento» ejecutado por el Reich en materia artística. Llegó a escribir cartas para solicitar retirar sus obras de la exposición, tanto a

Ziegler como a Bernhard Trust, Ministro de Educación y Ciencia, aunque sin éxito. Al promulgarse la ley sobre las obras incautadas antes descrita, que contemplaba su venta en el extranjero, dirigió la misiva en este caso a Goebbels para reclamar el retorno de sus obras. La comenzaba declarando su pertenencia al partido y su defensa constante del Nacionalsocialismo a pesar de las difamaciones. En este caso logró su objetivo y Goebbels ordenó el regreso de las obras³⁵, y no sólo, también fueron retiradas las otras suyas en la previsión para las siguientes ediciones de la *Entartete Kunst Ausstellung*.

Pero el 23 de agosto de 1941 Nolde recibía una notificación del puño y letra de Ziegler, había sido expulsado de la Cámara de Bellas Artes. Se le prohibía asimismo «cualquier ejercicio profesional o semiprofesional en el ámbito de las Bellas Artes»³⁶. Podía seguir pintando privadamente, pero no vender, ni exponer sus obras públicamente. Desde entonces hasta el año 1944 pintó únicamente 15 obras, todas ellas representaban flores, quizá con la intención de ganarse de nuevo la confianza oficial y recuperar la membresía en la Cámara de Bellas Artes.

El caso de Nolde llegaba en los años 60 hasta la literatura. Su historia serviría de inspiración a Siegfried Lenz para su *Deutschstunde* (1968). «Lección de alemán», traducida al castellano, es quizá una de las novelas más leídas en Alemania. En ella se cuenta la historia de Siggj Jepsen, un joven, hijo de un policía que recibe la orden durante el gobierno nacionalsocialista de impedir que el, hasta entonces su amigo, Max Ludwig Nansen³⁷, siga pintado unos cuadros muy lejos del gusto del Reich. Siggj es obligado por su padre a espiar a Nansen y a colaborar con él para cumplir las órdenes.

En uno de los capítulos, uno de los personajes, el doctor Busbeck, ha de esconder una carpeta con algunos de los cuadros de Nansen, «Cuadros invisibles», los había llamado el pintor. Finalmente llegan a las manos del padre de Siggj.

“Cuadros invisibles”. “¡Vamos, ábrela de una vez! —exigió mi padre—. Comprobemos hasta dónde ha sido capaz de llegar...” [...] ¿Cómo podría describir aquí los cuadros invisibles, de los que Max Ludwig Nansen había dicho que contenían todo lo que él tenía que comunicarle al mundo, que contaban su vida al completo? ¿Cómo había plasmado las consecuencias que para él habían tenido ciertos actos? ¿Cómo había representado la interrupción de la vida, la preocupación, la luz...? ¿Cómo había que reproducir y mirar sus cuadros invisibles? ¡Si ya para comprender los visibles no basta simplemente con la voluntad! Sus ojos habían captado todo lo que era susceptible de ser captado, su mano había suprimido todo lo innecesario, y todo ello había estado gobernado y dirigido por un intelecto supremo, por una idea superior e insobornable. [...] Y yo

fui sacando, al ritmo que él me imponía, hoja por hoja. [...] Ni siquiera me había dado cuenta de que estaba temblando. “A lo mejor es por culpa de esos cuadros...”, dijo mi padre. [...] “¡Así que es a eso a lo que ahora llaman cuadros! ¡Se supone que uno tiene que colgar eso y contemplarlo todo el día en la pared! ¡Cuadros invisibles! No me hagas reír...” [...] “Engañarnos... —dijo mi padre—. Eso es lo que pretende. Quiere que caigamos en la trampa. Conozco bien su forma de pintar. Y esto de aquí, míralo bien, es como un palito con el que quisiera mantenerme entretenido. ¡Pues no lo conseguirá!”³⁸

En el año 1945, Nolde comienza a distanciarse del régimen, y en 1949 aparece el libro *Dictadura cultural en el Tercer Reich (Kunstdiktatur im Dritten Reich)*, de Paul Ortwin Rave, defensor del arte moderno durante el Reich, incluso desde su cargo de director de la Nationalgalerie de Berlín a partir de 1937. Este texto se convertiría desde entonces en referente de primera línea para profundizar en el estado de la cuestión del arte moderno durante el gobierno nacionalsocialista. En él se proyecta una visión global de víctimas sobre todos los artistas señalados durante el Reich, también de Nolde. Al dejar al margen su afeción al NSDAP, se fue construyendo desde 1956 la imagen de Nolde como representante principal de artista no sólo perseguido, sino enfrentado al régimen, imagen también propiciada por la Fundación Nolde Seebüll, coleccionistas, historiadores y críticos de arte. Y todo ello quizá temiendo que, tras la caída del Reich, fuera ahora visto como artista señalado negativamente también por el lado vencedor del conflicto. A esta lectura de la obra de Nolde contribuiría igualmente la novela de Lenz, que acabamos de citar, siendo el fragmento elegido un ejemplo de esta imagen forjada sobre Nolde a posteriori.

Precisamente, desde el 12 de abril hasta el 15 de septiembre de 2019, puede verse una exposición titulada *Emil Nolde. Una leyenda alemana. El artista en el Nacionalsocialismo (Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus)*, Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart, Berlín), que busca ofrecer una panorámica de la obra del pintor desde una perspectiva histórica. Para ello se presenta transparentemente su real faceta ideológica, y cómo, aunque objeto de actuaciones comunes a las efectuadas por el gobierno nacionalsocialista respecto a otros autores coetáneos, no debe ser considerado ejemplo de artista reaccionario, sino de artista que, aun siendo militante del partido en el poder, fue igualmente señalado como artista degenerado. Desvela, por ejemplo, que los «cuadros invisibles» citados en la novela, equivalentes a los reales realizados por Nolde y llamados *ungemalten Bilder* (cuadros no pintados), sobre los que se había construido una suerte de leyenda, la de ser cuadros pintados a escondidas tras comenzar a ser tildado de artista degenerado,

realmente no son tales³⁹. Se trata realmente de pequeños ejercicios en acuarela, preparatorios para cuadros definitivos de mayor formato y desarrollo temático que Nolde venía haciendo mucho antes de 1938.

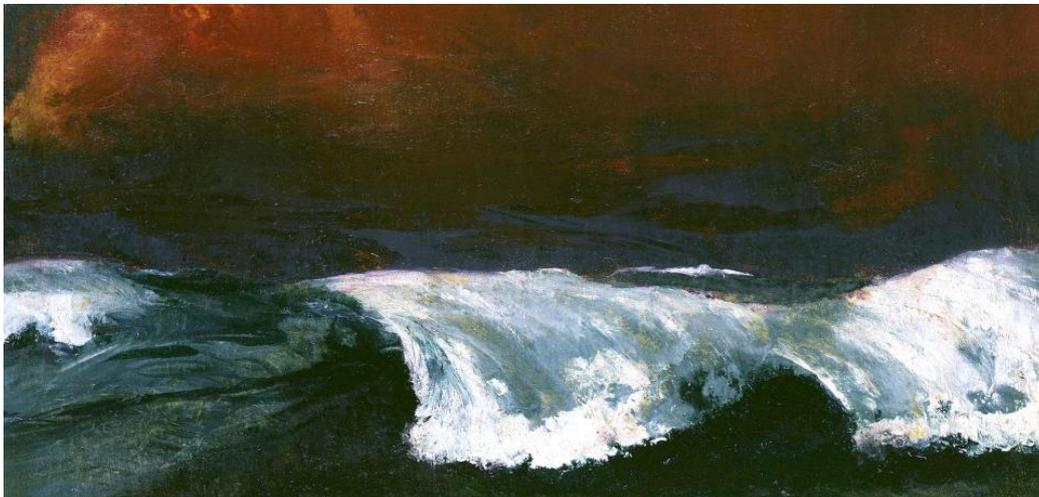


Imagen 6
Brecher,
Emil Nolde, 1936

Un suceso acaecido en torno a los preparativos de esta exposición hace que surja la cuestión con que concluiremos nuestro estudio. Una pintura de Nolde, hasta ahora colgada en la Cancillería alemana, *Brecher* (1936, imagen 6), fue requerida para la exposición, aunque finalmente Angela Merkel decidió devolver de forma definitiva esta y también *Blumengarten* (1912, imagen 7), colgada en el despacho del Canciller alemán desde el gobierno de Helmut Schmidt.

La exposición busca justamente lo contrario a lo que da a entender este proceder, ofrecer una imagen real de Nolde y del valor su dimensión artística, independientemente de su tendencia ideológica, poniendo en claro su verdadera posición, sin la pretensión de que sea tachado de nacionalsocialista, pero para que no siga siendo considerado erróneamente reaccionario a un régimen con el que compartía ideario. Pretende clarificar y reivindicar su calidad como pintor al margen de una lectura política o ideológica, en una u otra dirección, que condicione la consideración que desde el punto de vista estético pueda tenerse de sus pinturas.

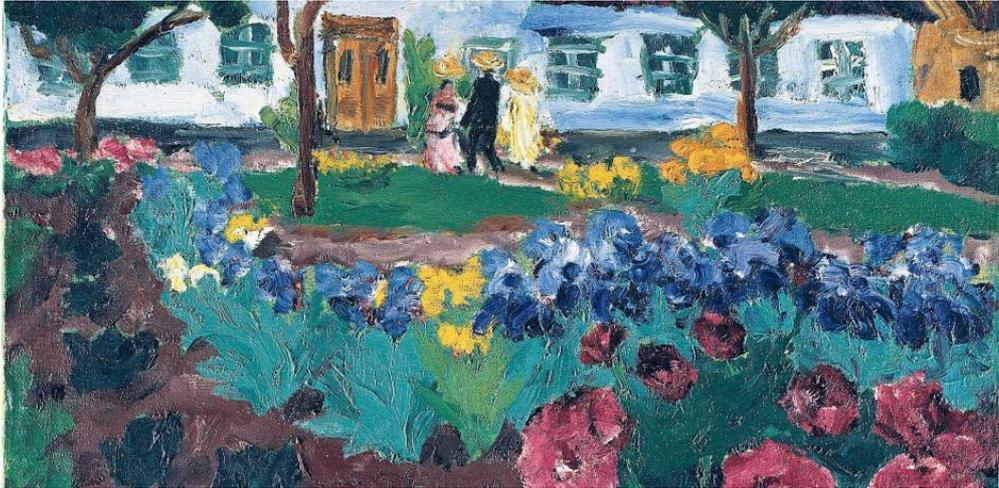


Imagen 7
Blumengarten,
Emil Nolde, 1915

Entonces, tras un conocimiento fehaciente de su militancia, ¿son sus obras menos dignas de estar colocadas en un edificio oficial? ¿Pierden por ello la calidad artística que se les había supuesto? ¿Serían mejores si fueran obra de un artista con un ideario diferente? Si comenzáramos planteando cómo sobre las entonces obras de arte degenerado quizá haya tenido no poco peso en su estimación estética positiva posterior el haber sido de algún modo reaccionarias al régimen nacionalsocialista, ahora nos encontraríamos con el caso inverso. Un artista aclamado por revelar en su obra aparentemente un enfrentamiento o postura contraria a la concepción estética y artística del mismo régimen, resulta ser ahora casi puesto en cuestión al saberse de su ideario político. Parecen cumplirse aquellos temores origen de la imagen creada en torno a Nolde por sus depositarios.

Tomando como referencia estos ejemplos, los casos del *Kunstlump-Debatte*, del *Entartete Kunst* y de Nolde, puede surgir la cuestión en torno a la legitimidad de los criterios a tener en cuenta a la hora de valorar con rectitud y propiedad la calidad de un artista y de su obra. Los intensos acontecimientos históricos sucedidos a lo largo del último siglo no dejan de ejercer una poderosa interferencia sobre el arte, muchas veces en la génesis de las obras y otras tantas en el juicio emitido sobre ellas. Si esta influencia se viene haciendo más acusada desde el pasado siglo, se abre un campo de trabajo para la Estética en este sentido, el de la profundización en las vías de reflexión sobre la instrumentalización del arte, sobre los juicios de valor estético ante el arte moderno y las posibilidades en el mundo actual de la existencia del *Ars gratia artis*.

¹ En 1863 el jurado del Salón de París rechazaba unas 3000 obras, cifra superior a la habitual. Ante la protesta de los artistas, Napoleón III permitió la exposición de las obras rechazadas en un salón aledaño al oficial, para ofrecerlas al juicio del público. Se conoció como *Salon des Refusés*.

² Una de las obras perdidas de Friedrich en aquel incendio fue *Paisaje de invierno con las ruinas del monasterio de Elena* (1808).

³ Schwarz, Brigit, *Geniewahn. Hitler und die Kunst*. Viena: Böhlau, 2011, p. 208. Traducción propia. (Todas las referencias tomadas de un texto original en alemán son traducciones propias).

⁴ *Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der deutschen Kunst zu München. Offizieller Kunst Katalog*. Munich: Know & Hirth Verlag, 1937, pp. 6 y 7.

⁵ «Hitlers Rede zur Eröffnung der “Großen Deutschen Kunstausstellung” im Haus der Kunst, München 1937. VV. AA., *Die «Kunststadt» München 1937. Nationalsozialismus und «Entartete Kunst»*, Munich: Prestel, 1987, pp. 242-252.

⁶ Podemos citar como ejemplo a Daniel-Henry Kahnweiler, historiador y crítico de arte de origen judío, exiliado en Francia, gran impulsor sobre todo del Cubismo en particular, y de las Vanguardias de comienzos de siglo en general, tanto con las actividades de su galería de arte como con la publicación de sus textos.

⁷ Todas las citas extraídas del discurso de Hitler se han obtenido de la fuente citada en la nota 5.

⁸ A estas expresiones se refiere con exactitud unos párrafos más adelante: «vivencia interior, fuerte convicción, temporalidad vivaz, primitivismo originario, voluntad poderosa, audacia prometedora, postura heroica, significativa empatía, etc.»

⁹ Este Glaspalast se construyó para albergar la Primera Exposición de la Industria alemana en 1854, al modo de como se había hecho en Londres en 1851 en la Gran Exposición Universal, igualmente en un palacio de cristal, situado en Hyde Park, y desaparecido también en un incendio en 1936.

¹⁰ En este incendio se perdieron un gran número de pinturas no sólo de Friedrich, también de Philipp Otto Runge, así como gran cantidad de obras del grupo conocido como *Die Nazarener*, por citar algunos ejemplos.

¹¹ «Adolf Zieglers Rede zur Eröffnung der Ausstellung “Entartete Kunst”». *Op. cit.*, nota 5, pp. 217-218.

¹² Se trata de una revista de contenido literario y político fundada en 1911 por el publicista, editor y crítico literario Franz Pfemfert. En un principio vinculada al Expresionismo, su línea se mostró después simpatizante hacia el Comunismo. Mantuvo las tiradas periódicas hasta 1932.

¹³ La polémica llegó reflejarse gráficamente incluso en la propia pintura, Otto Dix representó un trozo del texto de Kokoschka en su cuadro «*Streichholzhändler*» (1920, Staatsgalerie Stuttgart). El detalle puede verse en la reproducción incluida en: Hieber, Lutz, *Politisierung der Kunst: Avantgarde und US-Kunstwelt*, Wiesbaden: Springer VS, 2015, p. 30.

¹⁴ VV. AA., *German Post-Expressionism. The Art of the great Disorder (1918-1924)*. Pen State University Press, 1999, p. 174.

¹⁵ Entrecorillado original.

¹⁶ *Der Gegner*, vol. 1, no. 11, agosto 1920, p. 401.

¹⁷ VV. AA. *Handbuch der völkischen Wissenschaften: Akteure, Netzwerke, Forschungsprogramme*. Bnd 1. Oldenburg: De Gruyter, 2017, n. 6266.

¹⁸ Schultze-Naumburg, Paul, *Kampf um die Kunst*. Munich: Verlag Frz. Eher Nachf., 1932, p. 4.

¹⁹ «*Entartungserscheinungen*», Schultze-Naumburg, Paul, *Kunst und Rasse*. Munich: J. F. Lehmann Verlag, 1928, p. 93.

²⁰ Nordau, Max, *Entartung*. Bnd 1. Berlín: Carl Dunker, 1896, p. VII.

²¹ *Ibid.*, p. 102.

²² *Führer durch die Ausstellung "Entartete Kunst"*. Berlín: Verlag für Kultur und Wirtschaftswerbung, 1937, pp. 3 y 4.

²³ *Ibid.*, p. 4.

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵ *Ibid.*, p. 13. Kurt Eisner (presentado como «judío y bolchevique») en «Anruf zum Sozialismus», según reza el texto del catálogo.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁷ *Ibid.*, pp. 30 y 33.

²⁸ Zuschlag, Christian, «"Es handelt sich um eine Schulungsausstellung". Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung "Entartete Kunst"». En: Barron, S. (ed.) *Entartete Kunst: das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*. Berlín: Deutsches Historisches Museum, 1992, pp. 83-105, pp. 104-105.

²⁹ Un ejemplo sería la película antisemita *Robert und Bertram* (1939), que Erwin Leiser en su «*Deutschland, erwache!*» *Propaganda im Film des Dritten Reiches*, califica como «una de las películas propagandísticas antisemitas más significativas del período Nacionalsocialista». (Hamburgo: Rowhlt, 1968, p. 67)

³⁰ Meinel, Susanne; Hechelhammer, Bodo, *Geheimobjekt Pulasch. Von der NS-Mustersiedlung zur Zentrale des BND*. Berlín: Ch. Links Verlag, 2014, p. 69.

³¹ Jeuthe, Gesa, *Kunstwerte im Wandel: Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955*. (Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Band 7). Berlín: De Gruyter Akademie Verlag, 2011, p. 66.

³² *Ibid.*, p. 67.

³³ En la de Müller incluso desde 1937 hasta 1943. En el anuncio de la exposición organizada en el Graphisches Kabinett de Günter Franke en septiembre de 1939 aparecen los nombres de Heckel, Schlevogt, Nolde, K. Kollwitz, A. Macke, entre otros. (Documento conservado en Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, *ibid.*, p. 69).

³⁴ Miembro del Nacionalsozialistischen Arbeitsgemeinschaft Nordschleswig (NSAN).

³⁵ Fulda, Bernhard, «Hinter jedem Busch lauert Verkennung und Neid». Emil Noldes Reaktion auf den Sieg der Traditionalisten», en: Wolfgang Ruppert (Ed.) *Künstler im Nationalsozialismus. Die »Deutsche Kunst«, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*. Colonia: Böhlau Verlag, 2015, pp. 261-187, p. 264.

³⁶ *Ibid.*, p. 270.

³⁷ El nombre del artista está compuesto por un eco del apellido original de Nolde, Hansen, y los nombres de otros dos artistas señalados como degenerados: Max Beckmann y Ernst Ludwig Kirchner.

³⁸ Lenz, Siegfried, *Lección de alemán*. Madrid: Impedimenta, 2016, p. 275-278.

³⁹ A diferencia de lo que propone el estudio de Werner Hartmann, donde se recogen acuarelas de Nolde fechadas entre 1938 y 1945 presentadas como obras no acabadas o sujetas a la persecución del Reich.