



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



Facultad de Filosofía y Letras  
Posgrado en Historia del Arte

***DER NEUE MENSCH: SIMBOLO DE LA AMBIVALENCIA MODERNA***

Tesis que presenta

Erika Madrigal Hernández

Para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



DIVISION DE  
ESTUDIOS DE POSGRADO

Asesor: Rita Eder  
Sinodales: Peter Krieger  
Cauhtémoc Medina  
Renato González  
Daniel Garza

México, D.F. noviembre de 2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***DER NEUE MENSCH: SIMBOLO DE LA AMBIVALENCIA MODERNA.***

***POR ERIKA MADRIGAL HERNÁNDEZ***

## **AGRADECIMIENTOS**

Gracias a la Mtra. Rita Eder, por conducirme con libertad y ayudarme a desarrollar mis propias ideas, durante su asesoría.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por hacer posible mi estancia de investigación en Alemania. Al Profesor Dr. Klaus Krüger por autorizar mi estadía en el seminario Entartete Kunst en la Freie Universität Berlin. A los profesores Drs. Andreas Hüneke, Christoph Zuschlag, Meike Hoffman y Susanna Köller, por la asesoría y la atención que me brindaron en el seminario.

A Peter Krieger, Renato González, Cuauhtémoc Medina y Daniel Garza, por sus sugerencias y observaciones.

A mis queridos hermanos Oscar, José y Sergio, por las reuniones que amenizaron el camino de este trabajo, a Judith por sus pláticas y consejos, a César por sus comentarios críticos que enriquecen.

A mis amigos y colegas Juan Pablo, Gustavo, Vania, Cristobal, Eike y Oksana por brindarme su sincera amistad. A Armando por escuchar y compartir la revisión de este texto. A Felipe por las largas pláticas de reflexión y sugerencias certeras.

A Andrea por su acompañamiento, disposición e interés por la problemática de este texto.

Y sobre todo mis amados padres, por todo su amor y apoyo.

Erika Madrigal H.

*A mis padres*

**DER NEUE MENSCH: SIMBOLO DE LA AMBIVALENCIA MODERNA**

INDICE

PREAMBULO.....	5
INTRODUCCION.....	11
<b>I. LA SEMILLA DE UN NUEVO ESPIRITU.....</b>	<b>13</b>
1.1 <i>Der neue Mensch</i> : la imagen de contraste.....	17
1.2 Discurso-imagen.....	20
<b>II. DER NEUE MENSCH: DE LA FE UNIVERSALISTA AL PRIMITIVO REGRESIVO. .</b>	<b>25</b>
2.1 La postulación de la amenaza.....	29
2.2 El primitivo regresivo.....	32
2.3 El virtuoso vs el decadente.....	46
<b>III. EL NUEVO HOMBRE O EL RENACER ARIO.....</b>	<b>49</b>
3.1 La Grosse Deutsche Kunstausstellung: el renacer cultural.....	53
CONCLUSIONES.....	59
BIBLIOGRAFIA.....	63

## PREAMBULO

1991 es una fecha clave en el análisis de una de las exposiciones más controvertidas del siglo XX la *Entartete Kunst* (arte degenerado), fue en ese año cuando se inauguró, en Los Angeles County Museum of Art, la exhibición que reconstruyó la muestra de 1937. El catálogo de presentación de la exhibición titulada *Degenerate art. The fate of the avant-garde in Nazi Germany*, es una fuente obligada para la revisión del tema; los textos reunidos en la obra dan cuenta de las estrategias culturales emprendidas por el régimen nazi, en la organización, desarrollo y destino que tuvieron las obras confiscadas para dicha exhibición. El catálogo ofrece además, planos del diseño original de las salas, fotos y reseñas periodísticas de la época, en general los textos aclaran problemas que habían sido desconocidos anteriormente acerca de la exhibición. Algunos de los investigadores que participaron en el proyecto de la reconstrucción de la *Entartete Kunst*, integran hoy en día un grupo de especialistas dedicados al análisis de dicha exhibición, la sede de este seminario se encuentra en el Instituto de Historia de Arte, de la Freie Universität Berlin. Actualmente el seminario, además de proponer nuevas problemáticas en torno a la exposición, invierte grandes esfuerzos para diseñar una base de datos en la que se reunirán todas las obras confiscadas, vendidas, destruidas y las aún desaparecidas, que se exhibieron en la aquella ocasión.

Gracias al apoyo de la UNAM, tuve la posibilidad de realizar una estancia de investigación en Alemania en 2008 para trabajar mi tema de investigación con asesoría del seminario. Ante mi dificultad por no manejar fuentes en alemán, la Dra. Meike Hoffmann, consideró la posibilidad de abordar mi tema con el manejo de fuentes en inglés. Finalmente, una segunda visita al seminario en 2009, me permitió enfocar mi problemática, gracias a la lectura de artículos actuales, sugeridos por el Dr. Peter Krieger, la Mtra. Rita Eder, y por el Dr. Christoph Zuschlag, este último investigador del seminario de la *Entartete Kunst*.

Sobre las fuentes que me permitieron revisar el tema, puedo dividir las en cuatro rubros: 1) contexto histórico, 2) acontecer cultural, 3) fuentes primarias, como son los escritos de Adolfo Hitler, *Mi lucha*; de Alfred Rosenberg, *El mito del siglo XX*; las memorias de Joseph Goebbels; y el folleto de la *Entartete Kunst*, 4) artículos recientes producidos por investigadores del ya mencionado seminario y otros artículos.

La biografía de los rubros tres y cuatro, me permitieron concretar y desarrollar mi objeto de estudio sobre la escultura *Der neue Mensch* ( el nuevo hombre) de Otto Freundlich, imagen central del folleto, que el nacionalsocialismo dedicó a su anti-exposición sobre “arte degenerado”. Uno de los artículos propuestos por el Dr. Christoph Zuschlag *Vom Symbol der Freiheit zum Sinnbild >>entarteter<< Kunst. Otto Freundlichs Plastik >>Der neue Mensch* de Isgard Kracht, fue especialmente fructífero en esta investigación, el texto publicado el presente año, arroja datos novedosos acerca de Otto Freundlich y su escultura *Der neue Mensch*. Isgard Kracht pone especial énfasis en el significado, a partir de la propia intencionalidad del artista. Por otra parte, en este estudio se analizará el discurso que configuraron los principales dirigentes nazis, vinculados con el devenir cultural –Adolfo Hitler, Joseph Goebbels y Alfred Rosenberg- en torno a la obra en 1937, fecha en que se presentó como imagen representativa del arte degenerado.

Por otra parte, debido a mi curiosidad acerca del posible planteamiento que podría arrojar el propio título de la escultura “El nuevo Hombre”, localicé un texto reciente que enriqueció en gran medida mi reflexión acerca del tema, *The 1930s: The making of “The new Man”*, este catálogo se originó a partir de una exposición que lleva el mismo título organizada en la National Gallery of Canada en 2008. El hilo conductor en los textos, coordinados por el investigador y crítico Jean Clair, es la concepción y representación de un nuevo Hombre manifiesto a través del arte producido durante la década de 1930, en el franquismo de España, el estalinismo de la Unión Soviética, el nacionalsocialismo de Alemania y el fascismo de Italia; masas, líder, poder, dominación, raza, nación, lucha, científicismo, degeneración, regeneración son las ideas que dominan en los textos.

Textos recientes que han dado seguimiento al asalto sistemático de obras de arte realizado por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, son: *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la segunda Guerra Mundial* de Lynn H, Nicholas (2007), y *El museo desaparecido. Los nazis y la confiscación de obras de arte* (2004) de Héctor Feliciano; esta última se concentra en el periodo de 1939 - 1944. El autor destaca el deseo de adquirir obras de arte por parte de varios dirigentes nazis para sus colecciones privadas, subrayando las de Adolfo Hitler y Hermann Göring (mariscal del Reich), principalmente. Lo anterior dilucida que, mientras en el espacio público el arte solo funcionó como medio propagandístico, durante las primeras décadas del régimen; por otra parte, en la esfera privada, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, la posesión de obras de arte estuvo vinculada con una exclusividad que se podía permitir sólo el hombre en el poder.<sup>1</sup>

Sobre las fuentes del acontecer cultural, para tener una visión de lo que para el régimen significó el arte “no” degenerado, fueron importantes los textos *Art of the third Reich* de Peter Adam y *Art in the Third Reich* de Berthold Hinz. Los textos presentan la recuperación del canon clásico griego, como base del programa cultural nazi, a través del análisis de eventos como la organización de la Grosse Deutsche Kunstausstellung, marchas, mítines y reuniones de partido. La pintura de la época, muestra temáticas de paisajes idílicos, de jornadas de obreros y campesinos, de la familia, del militar, esta producción completaría satisfactoriamente la estética de la organización de masas en la Alemania nazi. Dos texto resultaron muy informativos acerca del desarrollo de la política nazi *Art Under Dictatorship* de Hellmut Lehmann-Haupt y *Art as Politics in the Third Reich* de Jonathan Petropoulos, este último me permitió reconocer procesos y pugnas dadas al interior del partido nazi, durante el establecimiento y desarrollo de la Burocracia Cultural: establecimiento (1933-36),

---

<sup>1</sup> Así, por ejemplo Feliciano puntualiza que previo a su ocupación de París en 1940, la colección de Adolphe Schloss, quien poseía un patrimonio considerable en una importante colección de maestros flamencos y holandeses, era ya conocida y deseada por Hitler y Goering. “La colección de los Rothschild [la centenaria familia de banqueros], la familia Schloss coincidía, en el plano estético, con los gustos y la ideología nacionalsocialista [...] Las obras despertaban aun más codicia, claro está, debido a su índole particular de pertenecer a un judío y de situarse, por lo tanto, en la absoluta línea de mira del gran proyecto nazi de intimidación, acoso y confiscación del patrimonio cultural.” p. 137. En este estudio Francia se presenta como el país más saqueado de toda Europa por los nazis.

radicalización (1938-39) y abatimiento (1943-45); la línea planteada por Petropoulos posibilitó considerar la organización, tanto de la GDK como de la EK, como eventos con los que se anunció el inicio del periodo de la radicalización cultural.

Dos puntos sobre los que dirigió su ataque el régimen nazi contra *Der neue Mensch*, es decir, la controversia que presenta la imagen primitivo-expresionista, entre lo atrasado y lo adelantado, y las ideas de tensión entre lo nacional y lo internacional, son analizados en el texto *German Expressionism; Primitivism and Modernity* de Jill Lloyd. El texto es rico en sugerencias, para comprender el fenómeno dualístico que contiene el Primitivismo de principios del siglo XX. Lloyd propone a la manifestación Primitivista no como una paradoja de la modernidad; no la establece, ni como revolucionaria, ni conservadora; tampoco sólo como un movimiento que emergió del romanticismo; para el autor resulta más importante reflexionar y analizar en qué medida el “Primitivismo podría ser usado como una herramienta crítica para cuestionar los valores dominantes de la sociedad burguesa de occidente”.

Acerca de la idea de “decadencia en el arte”, resulta importante el estudio de Peter Paret *German Encounter with Modernism, 1840-1945*, en donde propone que el debate alemán contra el modernismo, estuvo guiado por un discurso manifiesto de la elite conservadora donde las ideas centrales fueron: el antisemitismo, el impacto negativo de la primera guerra mundial, y el origen del Expresionismo, como prueba de un declive en el arte; el autor enfatiza sobre el papel activo de artistas judíos como Max Liebermann y Ernst Barlach en los debates culturales, donde el problema se resumía a que el canon idealista que representaba el arte verdadero alemán, había sido corroído por los artistas modernos. La estructura del texto de Peter Paret, identifica tres momentos de la creación artística alemana, precedentes al régimen nazi: la Era *Biedermeier* (1820-1850); la asociación de artistas *Berlin Secession* fundada en 1898 y el origen del Expresionismo alemán a principios del siglo XX; el estudio de Paret permitió observar que el planteamiento de la “decadencia en el arte”, fue una semilla cultivada paulatinamente antes de que el régimen nazi la utilizara como *slogan* propagandístico contra el arte moderno en la *Entartete Kunst*. Asimismo, los textos *Weimar Culture. The outsider as insider* de Peter Gay, y *Art politics in the*

*Weimar period. The new sobriety 1917-1933* de John Willett, son obras que ilustran acerca de la interacción entre artistas de la vanguardia y el proyecto ideológico de la Unión Soviética, aspecto considerado por el nacionalsocialismo, en su ataque al arte moderno.

Ante la complejidad del periodo nazi, el vasto número de obras producidas acerca del periodo, y las diferentes perspectivas que han abordado el estudio de esa etapa, resultó importante visualizar las constantes que me aclararan su contexto. En este sentido el texto *La dictadura alemana. Génesis, estructura y consecuencias del nacionalsocialismo*, de Karl Dietrich Bracher, politólogo e historiador alemán, dedicado al estudio de la República de Weimar y la Alemania nazi, ofrece en el estudio introductorio, una panorámica de la problemática desde diferentes enfoques. Esta lectura me permitió centrar cuatro aspectos en el estudio del surgimiento del nacionalsocialismo: la crisis del sistema político liberal-democrático originado en el periodo Ilustrado, el triunfo bolchevique en Rusia, el agotamiento político de la República de Weimar y la crisis económica de 1923-1930, que afectó agudamente a la nación alemana. Dentro de este rubro, fue importante revisar el trabajo de dos estudiosos que siendo ambos alumnos de Martin Heidegger, arrojaron hipótesis tan distintas acerca del estudio del origen del nacionalsocialismo, Ernst Nolte y Hannah Arendt. En *Los orígenes del totalitarismo*, Arendt concibe el origen del totalitarismo como un proceso de larga duración, a fin de esclarecer por qué y cómo funcionó la cuestión judía y el antisemitismo como agente catalítico del movimiento nazi. La autora refiere la historia del antisemitismo, partiendo desde las supersticiones medievales hasta las versiones secularizadas modernas, para proponer que el imperialismo fue un detonante del racismo y del nacionalismo manifiestos en los regímenes totalitarios. Arendt señala finalmente que “el origen de los totalitarismos deviene no sólo de su carácter antisemita, racista, imperialista o comunista, sino del uso y abuso de sus propios elementos ideológicos y políticos, hasta el punto de exponer totalmente diluida la base de la realidad fáctica”. Por otra parte, el objetivo de Nolte en *La guerra civil europea, 1917-1945. Nacionalsocialismo y bolchevismo*, es mostrar las correspondencias que existen entre el nacimiento de la Alemania

nacionalsocialista y la Unión Soviética comunista. Nolte sugiere que el totalitarismo nazi encontró sus raíces en el propio establecimiento del régimen soviético. Así, establece un paralelismo entre el estudio del comunismo y el del fascismo, creando un vínculo entre el Gulag y Auschwitz.

Con este enlistado de fuentes, más que incluir toda la bibliografía consultada, interesa por un lado, mostrar cuáles son los textos que resultaron claves y cuáles fueron algunas de las reflexiones que despertaron en este estudio; y por otro lado, mostrarlas como un mapa de la ruta que tomó esta investigación.

## INTRODUCCION

El objetivo de esta investigación es analizar la portada del folleto con el que se divulgó la exhibición *Entartete Kunst* en 1937, y dilucidar el discurso político y cultural que anidó la imagen central *Der neue Mensch*. Considerando que la selección de la escultura de Otto Freundlich, obedeció a una operación estratégica del régimen nacionalsocialista, en este estudio interesa resolver las siguientes interrogantes: ¿por qué *Der neue Mensch* (el nuevo hombre) fue seleccionada como imagen representativa del arte moderno?, ¿qué rol jugó el propio título *Der neue Mensch* en la operación de su uso ideológico?, ¿qué significado le otorgó el régimen nazi a la obra?

En la portada del folleto la operación de propaganda redujo una compleja y ambigua imagen, *Der neue Mensch*, a la noción unitaria de “lo degenerado”; siguiendo la lógica del proyecto que Hitler anunció como un “renacer cultural”, guiado por el canon clásico, ésta fungió como imagen antagónica del ideal racial ario en el campo del arte. Bajo un discurso progresista lineal, se lanzó la premisa de que la propia imagen del arte moderno, primitivo-expresionista confirmaba la postulación de un retroceso y no una innovación; la propia ambivalencia de la imagen primitiva permitió su manipulación por parte de la ideología nazi.

Este estudio se enfocará en el análisis de *Der neue Mensch* como imagen representativa de la exhibición de la EK, es decir se analizará el discurso que configuró el nacionalsocialismo en torno a la obra en 1937; no obstante, resultó importante abordar algunos aspectos del autor, de su intencionalidad en la creación de la obra, así como de la itinerancia de la escultura desde su creación (1912) hasta la fecha de su confiscación (1937).

Este texto está dividido en tres capítulos: 1) la semilla de un nuevo espíritu, 2) *Der neue Mensch*: de la fe universalista al primitivo regresivo, 3) el “nuevo Hombre” o el “renacer ario”. De esta forma, en el primer capítulo se abordarán aspectos sobre el origen de la obra, y su devenir antes de su confiscación y exhibición en la *Entartete Kunst* en 1937.

En el apartado titulado “La imagen de contraste”, se explica la forma en que se concibió la *Entartete Kunst*, como exhibición antagónica de la *Grosse Deutsche Kunstausstellung*,<sup>2</sup> con el objetivo de mostrar el vínculo discursivo entre estas exhibiciones y sus respectivas imágenes promocionales; este apartado ayudará a entender al lector, que el propio sistema nazi se valió de un método comparativo en su diseño de propaganda, al seleccionar la imagen de *Der neue Mensch* y difundirla simultáneamente con el cartel promocional de la GDK. De esta forma, el propio análisis del cartel servirá para aclarar el discurso que el régimen nazi construyó alrededor de la escultura de Otto Freundlich.

En el segundo capítulo interesa abordar el discurso que el régimen nazi le otorgó a la obra en 1937, al seleccionarla como imagen representativa de lo que denominó “arte degenerado”. De esta forma, interesa mostrar cómo el carácter primitivo de la obra, posibilitó dos discursos en torno a *Der neue Mensch*. Con la apropiación de la gran cabeza de piedra por parte del régimen, el discurso construido sobre *Der neue Mensch*, transitó de la defensa de una “fe universalista” a la denuncia de un “primitivismo regresivo”, presentando esta imagen como la postulación de la amenaza.

En el tercer capítulo, propongo que los discursos que respaldaron, tanto a la imagen representativa de la EK, como a la de la GDK, fueron la idea de “el nuevo Hombre” vs. “el renacer ario”; lo que interesa enfatizar son los discursos que sirvieron de sostén del método comparativo del que se valió el propio sistema con el uso de las imágenes “primitivista” vs. “ideal ario”, y mostrar que atacando la idea de nuevo Hombre, la bandera ideológica fue la de *renacer*. Este ejercicio dicotómico empleado en el campo artístico, además de posibilitar la fácil absorción del discurso racial entre las masas, permitió la identificación del enemigo: judío-bolchevique y artista moderno, denunciando su presencia como una conspiración para promover su erradicación.

---

<sup>2</sup> En su sucesivo se utilizarán las abreviaturas EK y GDK para referir las respectivas exhibiciones.

## I.- LA SEMILLA DE UN NUEVO ESPIRITU



Portada del folleto de la exhibición *Entartete Kunst*, 1937.

Otto Freundlich creó *Der neue Mensch*, durante una estancia en Hamburgo en 1912. El discurso entorno a la escultura fue de el reconocimiento, en la fecha de su origen, a la difamación, en el momento en que fue confiscada por el régimen nazi en 1937. En 1912 la gran cabeza de un metro y treinta y nueve centímetros, se presentó en la exposición de la Neue Sezession en Austria y en Colonia en la Sonderbund-Austellung, posteriormente tuvo una estancia en el Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe y finalmente de este museo fue confiscada en 1937 para exhibirla en la EK.<sup>3</sup> Durante la

---

<sup>3</sup> Otros datos que se tienen de la escultura *Der neue Mensch* es que fue vendida en 1916 por la coleccionista Olga Solnitz a Anna Blumenfeld, esta última la heredó a su hijo Hans Blumenfeld en 1930, quien posteriormente donó la escultura al Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Ver en Isgard Kracht. "Vom Symbol der Freiheit zum Sinnbild >>entarteter<< Kunst. Otto Freundlichs Plastik >>Der neue Mensch<<. En en *Das Verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner kunst im >>dritten*. Berlín, 2009.

trayectoria de la escultura, ahora desaparecida, las prédicas tuvieron tintes políticos tanto en la propuesta plástica del artista (1912), como por supuesto, en la resignificación que otorgó el nacionalsocialismo a *Der neue Mensch* al seleccionarla como obra representativa del “arte degenerado”.

Sobre el primer punto, Otto Freundlich anunció su propuesta plástica primitivo-expresionista como una nueva fe universalista; el artista, al describir su obra plástica a sus compañeros del Novembergruppe en 1919, la definió como una nueva fe devenida de un arte antinacionalista:

Yo repito mi convicción de que en cada país, un grupo debe cumplir con su misión en el mundo dentro de la creación de sus órganos, para entender y ser entendido para dar a las nuevas creencias, las consecuencias morales, las cuales se manifiestan en el arte antinacionalista, que llegan hasta la vida particular.<sup>4</sup>

Otto Freundlich se mantuvo activo en la política, a través del campo del arte, formó parte del Novembergruppe, y colaboró en las revistas *Der Sturm* y *Die Aktion*, y aun después de residir a partir de 1924 en París<sup>5</sup> siguió con atención lo que acontecía en Alemania. La postura de Freundlich contra el entonces recién establecido régimen nazi y su simpatía por la revolución de 1918, fue franca; en 1933 escribió un texto contra la teoría arquitectónica racial propuesta por Paul Schultze-Naumburg, donde hizo un ataque a la política de boicot que inicio el régimen nazi contra el pueblo judío y la cual llevó al cierre de la Bauhaus por ser tipificada como >>Kulturbolschewistische<<: “Ni Schultze-Naumburg ni la juventud hitleriana lo harán imposible, no pueden matar el espíritu, aquel que conquistó el mundo y construyó nuevas ciudades en la Rusia soviética [...] Nosotros conocemos a nuestros

---

<sup>4</sup> En Brief von Otto Freundlich an die NOVEMBERGRUPPE, II. Februar 1919. Nota tomada de Isgard Kracht, *op. cit.* p. 7.

<sup>5</sup> En 1940, después de ser liberado de un campo de trabajos forzados en Francia, huyó hacia el sur del país y finalmente fue capturado en 1943 en los Pirineos donde fue deportado a un campo de concentración, ubicado hoy en Polonia, para morir el mismo día en que llegó al lugar.

enemigos y nada les pedimos. La nueva raza de hombres, a la cual nos referimos, no tiene ni color de piel ni de cabello [...]”<sup>6</sup>

Durante la conformación de la Burocracia cultural del régimen (1933-36), la discusión acerca de cuál sería el tipo de arte que representaría lo nacional, había permitido a los propios artistas ser partícipes de la controversia que se había originado por una pugna interna dada entre Joseph Goebbels y Alfred Rosenberg,<sup>7</sup> donde el punto de discusión fue la postulación del Expresionismo alemán *versus* una creación fundamentada en la idea racista de *völkisch*, como expresión de arte genuino alemán. Asimismo, la ley expedida en 1933 llamada “Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums” (Ley para la restauración de los profesionales), que permitió el despido y jubilación de funcionarios de museos y escuelas, fue motivo para que artistas y propios directores de museos mostraran sus posturas a favor de la legitimación del Expresionismo.

En este sentido, fueron destacadas las defensas de Carl Georg Heise, director de la Behn-Haus en Lübeck y Alois J. Schardt, director de la Nationalgalerie en Berlín, este último envió un texto a los titulares de los organismos gubernamentales correspondientes para actuar a favor del Expresionismo como manifestación de lo nacional titulado “Wesensmerkmale deutscher bildender Kunst” (Características substanciales del arte alemán); por su parte, refiriendo la defensa de Schardt,

---

<sup>6</sup> Otto Freundlich: *Für das Bauhaus und gegen die kulturreaktion*, 1933. Nota tomada de Isgard Kracht, *Op. cit*, p. 10.

<sup>7</sup> La disputa entre Goebbels y Rosenberg, estuvo dirigida en gran medida por los grupos de apoyo que ambos contendientes cimentaron. Por su parte, Rosenberg con su programa cultural *völkisch* de orientación racial donde la expresión artística estaba vinculada intrínsecamente a noción de sangre (raza) y pueblo (espacio), concentró su facción en el Kampfbund für deutsche Kultur (Liga de combate por la cultura alemana). Rosenberg logró recabar el apoyo de una serie de conocidos intelectuales nazis, entre ellos el sociólogo vienés Othmar Spann, el escritor Adolf Bartels y el arquitecto Paul Schulze-Naumburg. Por su parte, Goebbels amalgamó su primer grupo de apoyo en el NSD-Studentenbund en Berlín, este grupo promovió al expresionismo alemán a través de artículos publicados en la *Deutsche Allegemeine Zeitung* (Periódico del pueblo alemán) y en el *Kunstpölitik* (Arte política). El ministro de propaganda también aprobó otros grupos pro-modernistas, entre las que figuró la sociedad *Der Norden*, que organizó frecuentemente muestras en la Galería Fernand Möller en Berlín y la revista de arte *Kunst der Nation*, la cual abogó abiertamente por el expresionismo. Finalmente para 1937 fecha en que se montó la GDK y la EK, la postura de Goebbels se encontraba totalmente alineada a las propias demandas de la burocracia cultural vigilada por el Führer. Por otra parte, Hitler decidió tomar los principios teóricos de Rosenberg, como líneas de programas para escuelas, iglesias y de divulgación entre los jóvenes y se le asignó el cargo de *geistige überwachung* (supervisión espiritual).

Rosenberg señaló: “Dialécticos mañosos trazan ante melancólicos estudiantes una línea desde Grünewald, Caspar David Friedrich hasta Nolde y sus contemporáneos. A esta gente le parece el expresionismo casi la cúspide >del éxtasis de la fuerza de voluntad alemana< como altura finalmente alcanzada del más genuino arte de expresión alemana.”<sup>8</sup> Posteriormente en 1937 con la organización de la GDK y la EK, quedó, por un lado “formalmente” establecido el canon clásico de la cultura griega antigua como la base estética para la construcción del arte nacional; y por otro lado, la esencia radical del sistema mostró su ataque contundente contra el arte moderno.<sup>9</sup>

Resulta importante observar que, en el momento que se discutía cuál era el tipo de arte que representaría lo genuinamente alemán, al interior de las directivas del régimen fascista, muchos artistas y directores de museos, en su afán de defender del arte moderno buscaron sólo la legitimación del régimen, sin considerar que con esta postura se alineaban a las propias demandas del sistema.<sup>10</sup> Otto Freundlich ejerció un papel político activo desde el campo estético, pero no en el sentido de buscar la legitimación de su obra como “genuina alemana”, conforme el objetivo de Goebbels en su defensa del Expresionismo,<sup>11</sup> sino que con su propuesta imposibilitaba la definición

---

<sup>8</sup> Andreas Hüneke. “Der versuch der Ehrenrettung des Expressionismus als >>deutscher Kunst<< 1933”, en *Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945*. Berlin, Ausstellung in der Akademie der Künste vom 17. September bis 29. Oktober 1978, p. 52.

<sup>9</sup> Andreas Hüneke ha propuesto, si acaso las pugnas entorno al devenir artístico en el nacionalsocialismo desde su arribo en 1933, sólo fueron una teatralización en la que el régimen a través de la discusión sólo abrió falsas esperanzas a los artistas. “El expresionismo no pudo convertirse en el arte oficial del Estado nacionalsocialista, y la lucha por la etiqueta de “arte alemán” en 1933 fue sólo una simulación, todo lo anterior tuvo una muy importante función, para alimentar a muchos intelectuales y artistas con esperanzas y distraerlos del hecho, que ya estaba encauzado hacia la empresa nacionalsocialista.” Ver Andreas Hüneke. “Verhöhnt-verkauft-vernichtet. Die “Entartete Kunst” und die Radikalisierung der NS-Kunstpolitik. En *Osteuropa* 56, 2006, p 228.

<sup>10</sup> Acerca de la defensa del arte moderno, que hizo Alois J. Schardt, Director de la Nationagalerie, Andreas Hüneke, advierte que erróneamente Schardt, igual que otros simpatizantes del arte moderno, en su intento de dirigir en una dirección positiva la recepción del arte moderno frente al Estado, hicieron su defensa a partir de los propios postulados nacionalistas, tratando de resolver las demandas del régimen. En este sentido Hüneke señala que el error de estos “hombres correctos con buenas intenciones”, radicó que en su deseo por lograr la legitimación del arte moderno, asumieron un compromiso con la ideología fascista. Ver Andreas Hüneke. “Der Versuch der Ehrenrettung des Expressionismus als >>deutscher Kunst<< 1933”. En *Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945. Ausstellung in der Akademie der Künste vom 17 September bis 29. Oktober 1978*.

<sup>11</sup> El coqueteo con el expresionismo “nórdico”, llevó al ministro a interpretar el abandono del realismo naturalista del expresionismo, como manifestación propia de la germanidad: “Al final de 1933 escribí

de un arte “nacional”. Lo anterior invita a reflexionar que en 1937, año en que las autoridades del nacionalsocialismo seleccionaron a *Der neue Mensch* como imagen representativa de la EK, Otto Freundlich figuraba ya como un enemigo del Estado nazi.

Las demandas de Freundlich de un arte antinacionalista, sus textos contestatarios contra el sistema, y su calidad de judío, son consideraciones que permiten asumir a Freundlich como a un artista, no escogido al azar, sino observado y detectado por el régimen como un candidato ideal para que su obra en 1937 representara una amenaza para el pueblo alemán.

### 1.1 Der neue Mensch: la imagen de contraste

Para la elección de *Der neue Mensch* como imagen representativa del denominado arte degenerado, se deben considerar dos puntos que influyeron para su justificación: la necesidad de identificar visualmente al enemigo del pueblo alemán, en un momento en que la censura cultural había llegado a su máxima radicalización<sup>12</sup> y su concepción como imagen de contraste frente a la imagen del cartel promocional de la GDK.

Es conocido que la propia inconsistencia de la GDK organizada en 1937, orilló a Joseph Goebbels a articular precipitadamente la EK, la estrategia de Goebbels fue concebir una exhibición que permitiera evidenciar por un lado, a la GDK como la

---

sobre el 70 aniversario del nacimiento de Edvard Munch: “La obra de Edvard Munch, nacida en tierra nórdico-germana, me hablan de voluntad propia, de la profunda solemnidad de la vida. [...] como espíritu lleno de fuerza original –heredero de la naturaleza nórdica–, se libera de cada naturalismo y regresa a nutrirse de las eternas leyes fundadoras de la creación artística völkisch.” Ver Andreas Hüneke. “Verhöhnt-verkauft-vernichtet. Die “Entartete Kunst” und die Radikalisierung der NS-Kunstpolitik. En *Osteuropa* 56, 2006, p 225.

<sup>12</sup> Tanto Jonathan Petropoulos en *Art as politics in the Third Reich*, como Andreas Hüneke en *Verhöhnt-verkauft-vernichtet. Die “Entartete Kunst” und die Radikalisierung der NS-Kunstpolitik*, han señalado la organización de la Entartete Kunst como el punto clímax de la radicalización cultural en el nacionalsocialismo. Al respecto, Andreas Hüneke señala que “luego de cierta confusión inicial sobre la dirección de las políticas nacionalsocialista del arte, las cuales resultaron de la lucha de poder entre los ejecutivos y dejaron brotar alguna esperanza ilusoria, el curso de las mismas se intensificó desde 1936 con un radical rechazo a todas las tendencias modernas. El punto culminante de la propaganda provino de la exposición “Arte degenerado”, de Munich en 1937. Sin embargo, fueron de muy graves consecuencias las confiscaciones, la venta y la parcial destrucción de casi 20 000 obras de arte en los años siguientes.” Ver Andreas Hüneke. “Verhöhnt-verkauft-vernichtet. Die “Entartete Kunst” und die Radikalisierung der NS-Kunstpolitik. En *Osteuropa* 56, 2006, p 224.

cumbre del arte genuinamente alemán originado en el Tercer Reich, y por otro, mostrar a la EK<sup>13</sup> como el arte devenido del caos y la decadencia perteneciente al periodo de la República de Weimar; <sup>14</sup> bajo estas consideraciones se exhibieron simultáneamente la GDK inaugurada el 18 de julio de 1937 y la EK abierta un día después.<sup>15</sup> Ambas exposiciones fueron inauguradas en la misma ciudad, sólo que a

---

<sup>13</sup> Acerca de la estrategia propagandística que los regímenes totalitarios contemplaron en el arte, cabe señalar una exposición que se originó con los mismos fines de legitimar el poder de un gobierno fascista, y que precedió a la GDK: la exhibición *Mostra della rivoluzione fascista*. La exhibición se inauguró el 28 de Octubre de 1932 y significó el evento propagandístico más significativo de la dictadura fascista. Con esta exposición Mussolini al igual que Hitler a través de la GDK y la EK, resolvía la necesidad política de legitimación e incluía en su discurso la configuración de una cultura nacional. A diferencia del régimen nazi, Benito Mussolini, procuró vincular la idea de revolución y fascismo. En la *Mostra della rivoluzione fascista*, el futurismo, el racionalismo y el neo-impresionismo, formaron parte de un “arte de Estado” o un “arte del fascismo”. Ver Marla Stone. “The exhibition of the Fascist Revolution”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 28, no. 2, Abril, 1993, pp. 215-243.

<sup>14</sup> En la lista de artistas que figuraron en la EK y que ponían en peligro y transgredían la unidad cultural del pueblo alemán, según el edicto de Hitler, figuraron artistas como: George Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc, Max Pechstein, Ernst Barlach, Emil Nolde, Rudolf Belling, Otto Dix, Ludwig Gies, Karl Hofer, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Max Libermann, Max Beckmann, Pablo Picasso, Juan Gris, George Braque, Max Ernst, James Ensor, Paul Cezanne, Vincent van Gogh, Amadeo Modigliani, Edvard Munch, Henri Matisse. Por otra lado, la GDK se ofreció como un tipo de “saneamiento cultural”, emprendiendo una lucha contra el arte moderno, a través de la recuperación de la estética figurativa. Paul Mathias Padua 1929 (1903-1961), Hermann Urban (1866-1946), Franz Eichhorst (1885-1948), fueron algunos de los nombres que figuraron como los pintores favoritos de la elite nazi y representantes del nuevo arte alemán. Por otra parte, Lucas Cranach (1472-1553) y Alberto Durero (1471 -1528) se retomaron como la máxima herencia estética alemana.)

Para la organización de la GDK, las autoridades habían invertido largo tiempo en la logística del evento de inauguración que incluyó el festejo de *Dos mil años de arte alemán* y la construcción de la *Haus der Deutschen Kunst*, iniciada en 1933, lugar destinado para resguardar la primera exhibición de arte alemán. Así, la inauguración se concibió como un espectáculo que integró arquitectura monumental y un apabullante desfile. Este fue un intento por demostrar un contundente triunfo del arte del Tercer Reich sobre el arte producido en la República de Weimar, considerado como un periodo de desintegración. El discurso maniqueo del régimen fue claro, tanto en el diseño de la GDK como en la EK, el objetivo fue claramente definido: la difusión de un mensaje ideológico.

<sup>15</sup> La empresa que motivó inicialmente la organización de la EK fue la necesidad de corregir la inconsistencia del contenido de la GDK, que a consideración de Adolfo Hitler presentaba la exhibición a semanas de su inauguración. La propuesta de Joseph Goebbels para solucionar la falla, fue el diseño de otra exhibición que se mostrara simultáneamente y que ayudara a dar mayor contundencia a la GDK. No obstante, los esfuerzos realizados a pocos días de ser inaugurada la GDK Hitler caminó a través de las galerías y explotó: “No debería haber exhibición este año. Estos trabajos que han sido enviados muestran claramente que aún no tenemos artistas en Alemania cuyos trabajos son dignos de un lugar como este magnífico edificio. Por el momento disuelvo el jurado de selección.” El 30 de Junio de 1937, mismo día en que Goebbels recibió la autorización de Hitler para organización de la exposición de la Entartete Kunst, el ministro señaló a Adolf Ziegler como jefe de la comisión que se encargaría de examinar y confiscar las obras de “decadencia” alemana manifiestas de 1910 a 1933. Goebbels firmó un decreto dirigido a 101 museos de Alemania, con el cual, Ziegler y su comisión tuvieron plena autorización para reunir apresuradamente en un plazo menor a dos semanas las obras que se

diferencia de los grandes pasillos de la Haus der Deutschen Kunst donde se montó ésta última, la EK se exhibió en el edificio que ocupaba el Instituto de Arqueología, donde las pintas que acompañaron a las obras aglomeradas ofrecían al público un ambiente de caos y anarquía. De esta forma, la EK frente a la GDK, fungió como la simbolización de lo equivoco, facilitando la censura del arte moderno. A través de la censura al arte moderno, la experiencia visual de las masas captaría más claramente el mensaje ideológico de la GDK y se lograría dar mayor solidez a la exhibición anfitriona; la EK fue un medio para lograr la contundencia de la GDK, procurando evitar que la experiencia de las masas se manifestara sólo como el disfrute de un mero espectáculo y con ello prevenir la disolución del mensaje.

Las imágenes representativas de la GDK y la EK, es decir el canon clásico *vs* primitivismo, sirvieron como mapa visual del discurso racial de la ideología nacionalsocialista; el objetivo de este método propagandístico fue producir la fácil absorción de un discurso a través de imágenes establecidas *a priori* en el imaginario del receptor; con estas imágenes se obtenía claridad y contundencia. Hitler tenía claro que un aspecto fundamental del quehacer propagandístico, era dirigirlo hacia las masas y no a la “clase pensante”: “La propaganda tiene que corresponder en su forma y en su fondo al nivel cultural de las masas, y la eficacia de sus méritos deberá apreciarse exclusivamente para el éxito obtenido.”<sup>16</sup> El Ministro de Propaganda e Ilustración Popular resolvió este aspecto con la yuxtaposición de imágenes antagónicas: ideal clásico *versus* primitivismo. El método de contraste facilitó la absorción del mensaje ideológico racial, agudizando visualmente el mensaje.

Goebbels postuló, a partir del propio uso de una obra de arte moderno, lo virtuoso contra la amenaza, la medida contra el caos; haciendo referencia a esta operación Goebbels apuntó que en el diseño propagandístico: “El material de la propaganda enemiga puede ser utilizado en operaciones cuando se ayuda a que disminuya el prestigio del enemigo o presta apoyo a la propaganda del propio

---

montarían en la EK. La comisión de Ziegler confiscó 5,238 obras de arte. Ver Ursula Ginder, *Munich 1937: the development of two pivotal art exhibition*, graduate student paper for UCSB History, 2004.

<sup>16</sup> Adolfo Hitler. *Mi lucha*. p. 130.

objetivo”; “La propaganda debe etiquetar a los acontecimientos y a las personas con distintivos o lemas de frases.”<sup>17</sup> Goebbels siguió estos puntos: primero, al utilizar como imagen principal de la portada del folleto guía de la exposición de EK, obra de Otto Freundlich; segundo, “marcándola” con el distintivo “Entartete Kunst”. Resulta importante analizar que, *Der neue Mensch* imagen-símbolo del enemigo del pueblo alemán, fue concebida como un diseño de imagen de contraste, para destacar el vínculo discursivo dado entre ambas imágenes emblemáticas: *Der neue Mensch* y el cartel promocional de la GDK; hay que tener presente que estas circularon en forma paralela, lo cual exige una lectura complementaria entre ambas imágenes. Estas sirvieron para construir en la memoria colectiva una representación radical y unificada de lo degenerado y lo virtuoso, de lo primitivo y lo evolucionado, de lo impuro y lo puro, de lo enfermo y lo sano; estas imágenes no sólo hablan de lo bello y lo feo, según el régimen nacionalsocialista, sino que conducen a un debate entre el arte moderno y la política cultural del nacionalsocialismo, mediado por la idea de “nacimiento de un nuevo Hombre” y la de un “renacer de la raza aria,” respectivamente.

## 1.2 Discurso-imagen

Con la exposición EK organizada en 1937 se convocó a la población hacer su “propia sentencia” contra el arte moderno. La escultura *Der neue Mensch* de Otto Freundlich fue la imagen que ilustró la portada del folleto de la EK, el régimen seleccionó esta escultura de entre más de 650 obras que se reunieron en la exhibición. El folleto que fungió a manera de guía, explicaba por qué las producciones de los artistas modernos reunidas significaban una degeneración estética, política, moral e incluso de salud que ponía en peligro al pueblo alemán. En el folleto se apuntó: “Esto significa dar inicio a

---

<sup>17</sup> Para un desglose y análisis de los principios de propaganda sugeridos por Goebbels ver Leonard W. Doob, “Goebbels’ principles of propaganda”. *The Public Opinion Quarterly*, vol. 14, Núm. 3, Otoño, 1950, pp. 419-442.

una nueva era para el pueblo alemán, un informe de primera mano del último capítulo horrible de esas décadas de decadencia cultural que precedió al gran cambio.”<sup>18</sup>

Con el folleto se indujo al público al rechazo de la producción artística de vanguardia, los artistas fueron señalados anarquistas, en el sentido estético y también en el sentido político; su trabajo fue denominado por el régimen como “los abortos producidos por todos los ismos”. El judío fue señalado como el líder comunista y bolchevique, que divulgaba sus ideas subversivas a través del arte moderno, de esta forma, el arte moderno fue presentado como una creación devenida de una conspiración contra el pueblo alemán. Bajo este argumento, se explicó al público que uno de los objetivos para organizar la EK era “exponer las raíces comunes de la política anárquica y la cultura anárquica y desenmascarar al arte degenerado como arte bolchevique en el estricto sentido del término, así como revelar los objetivos morales, raciales, filosóficos y políticos, y los propósitos buscados por quienes promueven la subversión.”<sup>19</sup>

Así, anulando cualquier tipo de interpretación entorno a la obra, se puntualizó al público qué era lo que este “arte degenerado” significaba. Las ideas centrales que delinearon la denuncia formulada en el folleto, fueron: lo bárbaro como muestra de la decadencia estética y moral del artista moderno, camarada del bolchevique judío. Además de revelar la supuesta conexión entre el líder judío bolchevique y el artista moderno, se denunció a la producción estética, como un medio subversivo que enarbolaba el ideal racial negro a favor de un internacionalismo y un incomprensible pseudo-intelectualismo.

Resulta importante reflexionar acerca del contenido del folleto, porque fueron estas ideas las que respaldaron la imagen de *Der neue Mensch*, en su uso en la portada del folleto. Con base a estas ideas también se diseñó la clasificación de la instalación de la EK en nueve grupos: 1) “la *barbarie de la representación* desde el punto de vista de la técnica”, 2) “esos objetos horribles fueron alguna vez descritos en la prensa judía como ‘revelaciones del sentimiento religioso alemán’”, 3) “los métodos de la *anarquía artística* se usaron para transmitir una incitación a la *anarquía política*”, 4) “el ‘arte’

---

<sup>18</sup> Folleto de la exposición Entartete Kunst, en Stephanie Barron, *Op. cit.*

<sup>19</sup> *Ibidem*

entero al servicio del proyecto truculento de la propaganda marxista”, 5) “para esos ‘artistas’ [...] el mundo entero es claramente ni más ni menos que un *burdel* y la raza humana es exclusivamente compuesta de *rameras y rufianes*”, 6) “los números trabajos expuestos aquí sirven para demostrar que el arte degenerado da soporte a la ideología marxista y bolchevique”, 7) “esta sección de la exhibición revela que, junto al ideal racial negro de lo que fue el arte “moderno”, hubo una *idea intelectual* específica elevada, llamada el *idiota*, el *cretino*, y el *lisiado*”, 8) “selección de numerosos ejemplos de desechos judíos [...] Aquí, por ejemplo encontramos “el nuevo Hombre” como lo imaginó el judío Freundlich”, 9) “esta sección solo puede ser titulada “*demencia pura*”.<sup>20</sup>

Bajo estos argumentos el Primitivismo de *Der neue Mensch*, se presentó como prueba de la “pervertida” imaginación del judío y artista moderno. Las ideas bajo las que se organizó la exposición, permitieron al régimen vincular lo degenerado, con valores raciales, y presentar lo primitivo como imagen del “ideal racial negro” el cual simbolizó lo extranjero, lo no civilizado, lo subversivo.

Una de las obras incluidas en la exhibición, *Kruzifixus* de Ludwig Gies, había servido como sensor para detectar la recepción negativa de la imagen primitiva, la polémica en torno a esta escultura de madera había permitido detectar y comprobar el potencial efecto negativo sobre el espectador. Los escándalos que había provocado *Kruzifixus* desde su instalación en la Catedral de Lübeck, marcada incluso por un atentado que ejerció un grupo perteneciente al partido nacionalsocialista, habían mostrado a la pieza como una obra polémica, ideal para dar la bienvenida al espectador en la EK.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, (Todos los párrafos son extractos de los textos con los que se anunciaron cada una de las salas)

<sup>21</sup> El crucifijo permaneció hasta 1937 en el Museo de Stettin. Después fue confiscado en julio de este año por el partido nazi. Se supone que el crucifijo se encontraba entre las primeras obras de una lista pare ser eliminado, pero esto fue suspendido y se le transportó a Múnich. La escultura fue remodelada por manos desconocidas, la aureola y el brillo fueron retirados; la exhibición se seleccionó para la exhibición en la EK. Ver Katrin Engelhardt. “Ans Kreuz geschlagen. Die Verhöhnung des >>Kruzifixus<< von Ludwing Gies in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus.” en *Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im >>dritten: Herausgegeben von uwe fleckner*. Berlín, 2009.

En 1922 se suscitó una disputa acerca de si el Cristo de Gies debía permanecer o ser retirado de la Catedral, un punto que pareció irritar a gran número de espectadores, fue la técnica de tallado y el propio Expresionismo de la obra, características conectadas con la idea de lo primitivo como lo bárbaro. Lo anterior se sugiere, por las propias declaraciones de Carl Georg Heise, director del museo de Lübeck, que en un intento por defender la obra de Gies, procuró desligar a la técnica primitivista de lo bárbaro, señalando que lo primitivo en el artista trataba de simbolizar la trascendencia de la sensibilidad del artista moderno sobre su propio tiempo y no sólo algo salvaje o monstruoso:

Su existencia pone de manifiesto la penetración de la forma expresionista con fuerte influencia del sentimiento religioso propio, dotado por el trabajo vigoroso y artesano de un nuevo tallado en madera de sublimada intención intemporal [...] La simplificación sucinta de todos los motivos nunca procede de lo primitivo, sino que intencionalmente enriquecida logra una estética particular.<sup>22</sup>

La recepción de la escultura de Gies, desde antes de su llegada a la EK en 1937 ya había evidenciado al Primitivismo como potencialmente provocativo. De esta forma, tanto el *Kruzifixus* de Gies como *Der neue Mensch*, además de compartir su técnica rústica de tallado y sus gestos expresivos, ambas sirvieron para introducir al espectador en la EK. Dentro de un discurso fundado en una lógica del perfeccionamiento físico, la expresividad del artista moderno fue anunciada como “degenerada” por su método estético, tendencias políticas y por la inmoralidad expresada en la temática de sus creaciones. Tormento, dolor, angustia; decadente, enfermo, degenerado, *Der neue Mensch* fungió bajo este discurso, en el momento de máxima radicalización cultural, el régimen dirigió la cesura al arte moderno a través de la imagen Primitivista.

Se puede observar que la lógica de conectar lo primitivo con lo bárbaro, fue una piedra angular en la organización de la EK, porque fueron dos obras Primitivistas las

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 34.

que atraparon la atención de las autoridades nazis: *Der neue Mensch*, como notificación del “arte degenerado” en la cubierta del folleto, y *Kruzifixus* de Ludwig Gies seleccionada como la obra inaugural o introductoria de la EK.

## II.- DER NEUE MENSCH: DE LA FE UNIVERSALISTA AL PRIMITIVO REGRESIVO

El uso de *Der neue Mensch* como imagen representativa de la EK, no sólo remite a un fenómeno de politización estética y de propaganda del régimen nacionalsocialista, sino además dilucida una idea primordial que se manifestó a modo de querrela en el contexto político y artístico durante el periodo: la formulación y representación de un nuevo Hombre.<sup>23</sup>

El propio título de la escultura de Freundlich, remite a la re-formulación que había en la época acerca de la idea de nuevo Hombre.<sup>24</sup> Como ya se ha señalado en el capítulo anterior, *Der neue Mensch*, en cuanto a su técnica y conceptualización, integró en la idea de nuevo Hombre los postulados de las vanguardias, esto por el sentido de su ruptura tajante con la tradición estética y por su búsqueda de alcance espiritual universal: “¡‘No el nuevo arte, la nueva poesía, el nuevo espíritu, sino el nuevo hombre’!, llamado así principalmente en las filas de los jóvenes expresionistas, quienes querían romper con el “viejo” mundo.”<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Acerca de la reformulación y representación de un “nuevo Hombre”, el catalogo de la exposición titulada *The 1930s: The making of “The new man”*, ofrece un análisis acerca de la problemática; dos textos que tienen relación directa con la problemática aquí se plantea: “The ‘new man’: Degeneracy and regeneration” de Laura Bossi” y “Already there but yet to come: The new man in Germany, 1918-45” de Éric Michaud. A diferencia de estos dos artículos, lo que se propone en este texto es que, el discurso que dominó tanto en la cultura como en la política fue la de “renacer”, quedando imposibilitada la idea de “nuevo Hombre”, por la propia lógica de sistema totalitario.

<sup>24</sup> Sobre la formulación de un “nuevo Hombre”, Hannah Arendt, señala que el papel de Arthur de Gobineau con su *Essai sur l’inégalité des races humaines* (1853), resulta medular en la problemática, porque el “nuevo hombre” propuesto por Gobineau fue la creación de una nueva élite: “Lo que Gobineau buscaba realmente en política era la definición y la creación de una élite que sustituyera a la aristocracia. En lugar de príncipes propuso una >>raza de príncipes<<, los arios, que, según dijo, estaban en peligro de ser avasallados por las clases inferiores no arias a través de la democracia”. Hannah Arendt. *Op. cit.* p. 237.

Por otra parte, también puede considerarse al pensamiento nihilista como una de las corrientes más fructíferas entorno a la reflexión del Ser y por ende a la configuración de un “nuevo Hombre” manifiesto desde finales del siglo XIX. De los escritores herederos del nihilismo ruso originado en el siglo XIX y popularizado por el novelista Iván Turgenev en *Padres e hijos* (1862), destacan Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche cuya filosofía ha sido descrita como pesimista o nihilista vinculada con el devenir del Ser.

<sup>25</sup> Karl Otten: Adam, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* I/1918. Nota tomada de Isgard Kracht, *Op. cit.*, p. 6.

Como ya se ha mencionado, *Der neue Mensch*, tanto en su origen (1912) como en su apropiación por el nacionalsocialismo (1937), vislumbra una problemática que se encuentra en plena reformulación en el campo artístico y político, la concepción y representación del “nuevo Hombre”.

Acerca del origen de *Der neue Mensch* y la intencionalidad de Otto Freundlich, Isgard Kracht en su texto *Vom Symbol der Freiheit zum Sinnbild >>entarteter<< Kunst*, señala que el propio título de la obra abogaba ya por sí mismo a un programa ideológico del que formaron parte Freundlich y muchos artistas de principios del siglo XX:

La escultura atiende al origen de su título y respalda un programa ideológico, el cuál no sólo siguió una generación completa de artistas del siglo XX, sino también sirvió como base de un sin número de movimientos políticos, culturales y religiosos. Anterior al trasfondo de un propagado materialismo, expresado en un rapidísimo avance de la tecnología y las ciencias naturales y una vida rápida arrastrada por una floreciente sociedad de masas, proclamaban ponerse en marca a un nuevo mundo. Como respuesta a la experiencia de la modernidad, que sentían como una crisis, promueven con un auténtico *pathos* misionero el abandono del individualismo y exigen una renovación radical social [...]

Así comenzó muy pronto Otto Freundlich a formular un contraproyecto para esa sociedad enferma de egocentrismo y ambición de poder, y sólo a través de una fusión entre el arte y la vida sería salvada. Sólo con la existencia del “nuevo hombre”, redimido del poseer y del ser poseído según formuló el artista, así como parte de una comunidad sin fronteras se lograría romper la petrificada apariencia de la sociedad industrial moderna y sus restricciones morales, por “la fuerza ciega de la acción y la alerta del espíritu” <sup>26</sup>

La propuesta implícita del proyecto del artista de vanguardia no se propuso como un hombre que “renacía” sino un nuevo Hombre que se originaba en el contexto

---

<sup>26</sup> Isgard Kracht. *Op. cit.*, p. 6

de la modernidad donde el artista emprendió una incesante búsqueda, no sólo en la inspiración de comunidades primitivas, sino valiéndose de las propias posibilidades que ofrecía la modernización; en este sentido, podemos considerar como pioneros al movimiento Dadá (técnica del fotomontaje), al Futurismo (de carácter urbano) y a la Bauhaus (fusión de diseño y funcionalidad).

Así como Isgard Kracht ha abordado la intencionalidad del autor de presentar a *Der neue Mensch* como un esbozo del hombre propuesto por el artista de vanguardia, como “símbolo de libertad”; en este estudio, por otra parte, interesa analizar, por qué el régimen nacionalsocialista seleccionó a *Der neue Mensch* como representación del arte degenerado, utilizándola para fortalecer su propia propuesta ideológica. Para ello se debe considerar que las autoridades del régimen nacionalsocialista no sólo utilizaron esta obra, sino que se apropiaron de ella, en el sentido que intervino la imagen ajustándola para sus propios fines. Esto remite al *significado y percepción* de la obra como *proceso*: nutrida, atacada o incluso a veces configurada a partir de discursos que emergen posteriores a su origen, que llegan a ser, y muchas veces desaparecen, más allá de la propia intencionalidad del artista.

Resulta importante reflexionar que, así como para Otto Freundlich el título *Der neue Mensch* y la obra en sí contenía la propuesta de una fe universalista, por otra parte, también para las autoridades nazis el título de la obra jugó un rol importante en la difamación de esta y en su uso ideológico.

Acerca de la idea de “nuevo Hombre”, se debe señalar que la propuesta ideológica del régimen nazi no despreció del todo la idea de nuevo Hombre, pero sólo en términos de un cientificismo biológico, debido a que su propuesta política y estética estuvo guiada por la idea de *renacer* de la raza aria.

El terror *modus operandi* del totalitarismo, explica claramente por qué la idea de nuevo Hombre, resulta fundamentalmente incongruente con la ideología del nacionalsocialismo, esto porque desde el punto de vista del totalitarismo “el **terror**, como siervo obediente del movimiento histórico o natural, tiene que eliminar del proceso no sólo la **libertad** en cualquier sentido específico, sino la misma fuente de la libertad que procede del hecho del **nacimiento del hombre** y reside en su capacidad

de lograr un nuevo comienzo.”<sup>27</sup> El discurso de “nuevo Hombre”, no correspondía con la propia praxis del régimen nazi, debido a que el sistema totalitario había coartado no sólo cualquier manifestación de libertad; sino que la anulación misma de independencia y autonomía del Hombre imposibilitaba el nacimiento de un nuevo Ser espiritualmente; el mecanismo implícito que anidó en el “renacer cultural hitleriano”, fue la anulación de la expresión del individuo, la abolición de la creación libre y por ende la negativa ante un Ser genuino, de un “nuevo Hombre”; su propuesta a cambio fue la homogeneización de las masas, a través del discurso de un re-surgimiento ario imperiosamente conducido por el Führer. En este sentido, el propio título, *Der neue Mensch*, refiere un discurso antagónico, frente al discurso de renacer cultural, propuesto por Hitler.

El régimen nazi difamó la gran escultura de piedra y yeso; siguiendo la coherencia del discurso racial ario la obra se exhibió como prueba de un absurdo del artista moderno, su primitivismo no sólo evidenciaría una nula innovación, sino una alteración e incluso un retroceso en el proceso evolutivo. Por lo anterior, este “arte degenerado” no sólo se debía censurar, sino promover su erradicación como una enfermedad, en tanto obstaculizaba la regeneración racial.

El hecho de que las autoridades nazis detectaran y utilizaran los propios argumentos de los artistas para su ataque, se observa también en las placas que acompañaron a las obras en la EK. La gran escultura de Freundlich, arrinconada a la pared, fue anunciada con sentencias que había hecho el propio artista; en una placa colocada encima además de señalar que el judío enarbolaba el ideal racial negro, se enfatizó, a manera de burla la idea de novedad que pretendía mostrar el artista a través de su escultura Primitivista:

Cabeza de Otto Freundlich. Cara del >nuevo hombre< de la >nueva comunidad mundial< la cual se anuncia como >nuevo arte<. El anarcobolchevique Freundlich escribió: Hoy nos encontramos fuera de cualquier Historia, nosotros estamos listos para el destino del nuestro mundo.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, México, Taurus, p. 566. (Las negritas son mías.)

<sup>28</sup> Isgard Kracht, *Op. cit.*, p. 12

Considerar por qué se seleccionó *Der neue Mensch* como obra representativa del “Arte degenerado”; revela un discurso potencialmente ambivalente contenido en la imagen. Si bien Otto Freundlich, presentó su Primitivo-expresionista, como un símbolo de “un espíritu universalista”, por su propia apertura a lo universal; por otra parte, esta característica permitió al régimen nazi presentar al artista moderno como una mofa de “nuevo hombre” que se planteó como un primitivo regresivo.

## 2.1 La postulación de la amenaza

Vayamos ahora al análisis de la portada del folleto de la EK para dilucidar cuáles fueron las características que resultaron claves para que las autoridades nazis decidieran su elección. La portada del folleto de la exposición de la EK muestra como imagen central la obra *Der neue Mensch*, la sintaxis de la imagen sugiere una notificación, el ángulo con el que fue tomada la foto de la escultura, agudiza los rasgos faciales, el claro-oscuro acentúa la textura áspera que refiere un carácter no refinado de la pieza, delatando un método rustico.

Isgard Kracht, con base a una declaración del propio Freundlich, sugiere que hay un significado implícito en el método áspero e intratable de la superficie, señalando que Freundlich alcanzaba a plasmar un regreso a la irregularidad y a la naturaleza, a través de ello: “La factura de la plástica debió dinamizar el proceso espiritual. ‘En la pintura la materia llega a convertirse en espíritu, en la plástica, el espíritu se convierte en materia’”.<sup>29</sup>

El diseño de la imagen de la portada del folleto de la EK pretende evidenciar “un tipo de hombre”, que por sus rasgos faciales no pertenece al “tipo de civilización” que enarbola Hitler en sus discursos, el gesto expresado en la escultura sugiere angustia enfatizada por unos ojos vacíos mirando hacia la bóveda celeste. La tipografía expresionista “KUNST”, en rojo y en comillas, acusa a un “supuesto” tipo de

---

<sup>29</sup> Otto Freundlich: *Aphorismen und Marginalien* (undat), Nota tomada de Isgard Kracht, *Op. cit.* p. 8.

arte. La imagen y la tipografía se integran aparentemente sin una particular relación, no obstante, la tipografía “KUNST” remite a la estética del expresionismo alemán y el diseño nos conduce a la estética de los fotomontajes dadaístas o los propios carteles promocionales de las exposiciones de los expresionistas. En contraste con esta tipografía, en la parte inferior derecha se anunció: AUSTELLUNGSFÜHRER.<sup>30</sup> El uso de la tipografía gótica no es casual, remite al discurso de unidad nacional e incluso regional, desde sus orígenes se le ha reconocido como la tipografía representativa de los países germanos, e incluso la tipografía gótica se ha señalado como letra nacional alemana.

El carácter de notificación que se encuentra en el diseño de la portada, invita a reflexionar a qué Hombre se intentó representar en esta imagen. La cinta blanca donde se anuncia “Kunst”, justo por su ubicación abajo del cuello, se ha sugerido como la representación de una “navaja que amenaza degollar”.<sup>31</sup> Al respecto, cabe señalar que una de las cualidades de la propaganda totalitaria, reside en anunciar la destrucción física de aquel enemigo objetivado. Aquí se propone que, la navaja que amenaza el cuello de *Der neue Mensch*, es la profecía visual de la aniquilación del sospechoso, de esta forma, la expresión de ese “nuevo Hombre” sólo se puede traducir en terror porque cualquier manifestación suya está amenazada y contenida por ese terror absoluto que sólo se logra al poner en vilo su existir.

Es bien sabido que Hitler denigró explícitamente todo aquello emanado o perteneciente al periodo político que le precedió, la República de Weimar, argumentando que en dicho periodo sólo había proliferado decadencia y angustia como producto de una descomposición social y económica. Las autoridades nazis retomaron este punto, aún fresco en la memoria del pueblo alemán, para denunciar que justo el arte moderno abanderaba esta desazón social. En este sentido, *Der neue Mensch* también fungió como el gesto de aquel hombre perturbado emocionalmente, ejemplo de una sociedad en conflicto devenido de una crisis política y social, la cabeza

---

<sup>30</sup> Fue el alemán Johannes Gutenberg quien diseñó los tipos móviles de hierro (1448-1450) y fue el primero en utilizar el tipo gótico en la imprenta en su *Biblia de 42 líneas*.

<sup>31</sup> Isgard Kracht. *Op. cit.*

sin cuerpo mostraba, un hombre mutilado e imposibilitado ante cualquier movimiento.

Goebbels a través de la EK procuró mostrar frente a las masas una desazón social, enfatizando la miseria y el sentimiento de desconfianza que habían dejado las secuelas de la derrota de la Primera Guerra Mundial, como la hiperinflación de 1922-1929 y enfatizar acerca de los costos económicos, políticos y morales que había sufrido el pueblo. En este sentido, los precios de muchas de las obras expuestas en la EK se marcaron en etiquetas rojas con una leyenda que decía: “pagado con los impuestos del pueblo alemán”, subrayando que su precio estratosférico había sido sufragado con dinero público; como un acto populista y mediático no se aclaró que fueron pagadas por los museos durante la inflación que había sufrido Alemania. Al respecto Adolf Ziegler en el discurso inaugural de la EK señaló:

Estamos ahora en una exposición que contiene sólo una fracción de lo que se compró con el ahorro, ganado con tanto esfuerzo por el pueblo alemán y exhibido como arte de un gran número de museos en toda Alemania. Alrededor de nosotros puede verse la monstruosa descendencia de la locura, la desfachatez, la ineptitud y la pura degeneración. Esta exposición ofrecida inspira horror y asco en todos nosotros.<sup>32</sup>

A través de *Der neue Mensch*, el régimen identificó todo lo devenido de la República de Weimar como “lo política y culturalmente infectado”, que contaminado por ese sistema se encontraba incapacitado para producir un arte digno y bello.

Para 1937 el arte moderno ya había sido conectado con la idea de enfermedad, Max Nordau, en su texto *Entartung*,<sup>33</sup> ya había hecho esta reflexión; asimismo, a Otto Freundlich además de haber sido acusado de bolchevique, anarquista, había sido presentado como portador y difusor de “una epidemia roja en el arte” en el panfleto *La limpieza del templo* del arte de Wolfgang Willrich del mismo año. En esta publicación se mencionó a Otto Freundlich, no como judío, sino como “bolchevique”,

---

<sup>32</sup> Adolf Ziegler, “Discurso inaugural de la Entartete Kunst”, Munich, Julio 19, 1937, publicado en Schuster, *Die Kunststadt*, München, 217. Nota tomada de Stephanie Barron, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>33</sup> Ver *infra* en el “Primitivo regresivo”, p. 29

por su colaboración para los folletos “anarquistas” *Der Sturm* y *Die Aktion*, y como propagador de una “epidemia roja del arte”.<sup>34</sup>

Con este texto se muestra que la tipificación a la obra de Otto Freundlich como “degenerativa”, se hizo con anterioridad a la conceptualización de la *Entartete Kunst*; también muestra que la imagen primitiva, representó la postulación de la amenaza frente a las masas, en la medida en que se asumió como una “epidemia social”, que potenciaba la disolución de la raza aria.

## 2.2 El primitivo regresivo

Con la selección de *Der neue Mensch* como imagen representativa de la EK, se anunció la propuesta del arte moderno como una farsa, porque se enfatizó un supuesto carácter “regresivo” del arte “moderno”, la técnica y la temática. La gran cabeza, se mostró al público como una prueba de que el arte “moderno” tomaba los rasgos estéticos primitivos, para presentar al negro como “el ideal racial”, y plasmar, ideas, acontecimientos y personajes pertenecientes a comunidades rudimentarias. Con *Der neue Mensch*, el régimen construyó una denuncia del supuesto ideal racial negro que enarbolaba el judío internacionalista, junto al artista moderno. Hitler ya había aclarado en *Mi lucha*, que esto significaba una contaminación racial fraguada por los judíos: “Fueron y son todavía los judíos quienes trajeron a los negros al Rin, siempre con el mismo pensamiento oculto y el mismo objetivo evidente: destruir, mediante la degeneración producida por el mestizaje, a esa raza blanca a la que odian”.<sup>35</sup>

El aspecto primitivo, de la escultura de Otto Freundlich, *Der neue Mensch*, evidenciaba un modelo opuesto a la fisonomía nórdica, el público debía de identificar esta representación primitiva como la bandera del líder judío bolchevique; el objetivo fue identificar al enemigo no sólo discursivamente, sino visualmente, atacarlo e iniciar su persecución; evitando la supuesta propagación de lo moral, político y estéticamente decadente. En este sentido, *Der neue Mensch*, entra en la lista de los *aspectos*

---

<sup>34</sup> Wolfgang Willrich: *Säuberung des Kunsttempels. Eine Kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geist nordischer Art*, München 1937. Nota tomada de Isgard Kracht. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>35</sup> Adolfo Hitler. *Mi lucha*, p. 218.

*estereotipados del judío*, con los cuales a través de la historia se le ha vinculado con algún tipo de mal, variando dependiendo de las tensiones objetivas de la época, pero siempre manteniendo la constante de la sospecha de alguna supuesta villanía: en la cultura medieval, la imagen del judío diabólico, ligado al ocultismo y la brujería, en el periodo moderno como el desarraigado acumulador de riqueza, dispuesto a dominar el mundo.<sup>36</sup> El régimen nacionalsocialista además de valerse de estos discursos, renovó estas expresiones de hostilidad, retomando elementos extraídos del cientificismo biológico y las teorías evolucionistas, así, el judío fue presentado a través de una imagen primitivista como el portador de la enfermedad que amenazaban con corromper la renovación nacional y racial.

En la exposición EK, las autoridades dedicaron dos salas exclusivamente a trabajos realizados por artistas judíos, la sala 2 y la 8; en esta última fue donde se exhibió la escultura de Otto Freundlich y compartió este espacio con la pieza de madera *Schmied von Hagen (Herrero de Hagen)* de Ernst Ludwig Kirchner.<sup>37</sup> La pequeña sala, que por sus características arquitectónicas se ha propuesto como un lobby,<sup>38</sup> sugiere un descanso donde la gente se puede parar a comentar o reflexionar. Así, *Der neue Mensch* estuvo ubicado en el preámbulo que sirvió para introducir al espectador a la zona más caótica de la EK denominada como planta baja, fue en estas últimas salas donde las obras se abarrotaron y hacinaron con total arbitrariedad.<sup>39</sup> Es

---

<sup>36</sup> Saul Friedländer en *¿Por qué el holocausto? Historia de una psicosis colectiva*, señala que el estereotipo judío formó en el seno de la cultura occidental como consecuencia de un desarrollo específico de la teología cristiana y, luego, de la filosofía del siglo de las luces, independientemente de la actitud y de la situación real de los judíos respecto al mundo no judío. Pero en ambos grupos existen factores de tensión objetivos y en cada etapa la evolución del antisemitismo el estereotipo negativo es reforzado por ciertas condiciones sociales objetivas.

<sup>37</sup> En el folleto de la Entartete Kunst, *Der neue Mensch* no sólo fue imagen central de la portada, también se integró en el interior del folleto junto con las obras *Selbstporträt* (Autoretrato) de Ludwig Meidner, *Kopf* (Cabeza) de Richard Haizmann. Estas obras fueron presentadas como "Tres especímenes de la escultura y pintura degenerada". En Folleto de la exhibición Entartete Kunst en Stephanie Barron, *Op. cit.*

<sup>38</sup> Ver Mario Andreas von Lüttichau. "Entartete Kunst, Munich 1937: A Reconstruction, en Stephanie Barron, *op. cit.* pp. 45-82.

<sup>39</sup> En el folleto de la EK publicado en 1937 la exposición se clasificó en nueve grupos, en la cual *Der neue Mensch* se ubica en el grupo 8. Posteriormente en el libro *Degenerate art. The fate of the avant-garde in nazi Germany*, en el capítulo dedicado a la reconstrucción de la exposición, Mario Andreas Von Lüttichau hizo una división de diez salas, realizando un análisis detallado. Von Lüttichau propuso como una primera sección a las primeras 7 salas y como una segunda sección a la sala 8 y 9, ésta última

probable que Adolf Ziegler, coordinador de la exposición EK, haya visualizado este lugar estratégicamente para capturar la atención absoluta del público y conducirlo a una reflexión acerca del discurso racial que imperaba en el momento persuadiendo al público a rechazar aquello que no remitiera a lo *völkisch*, y denunciar que el artista moderno, a través de sus obras, abanderaba el ideal racial negro.

\*\*\*

Hitler concibió la necesidad de postular un ideal racial, “la superioridad de la raza aria” fue la bandera ideológica que guió el proceso de homogeneización y cohesión de las masas:

La ideología racista distingue valores, no solo entre las razas, sino también entre los individuos. [...] Cree en la necesidad de una idealización de la humanidad como condición previa para la existencia de ésta. [...] en un mundo bastardizado o amestizado, estaría predestinada a desaparecer para siempre toda noción de lo bello y digno del hombre, así como la idea de un futuro mejor para la humanidad.<sup>40</sup>

En el campo artístico *Der neue Mensch* representó lo amestizado, tipificado por el régimen como bastardo. El carácter acusatorio con el que se utilizó la imagen Primitivo-expresionista, debía simbolizar una alerta ante la presencia de cualquier otra raza que no tuviera su origen en el linaje noreuropeo, que se presumía poseía la raza primigenia y ancestral aria de los pueblos germánicos. “Esta fuerza, en el pasado capaz de formar un pueblo y hoy todavía activa, aparece de nuevo en la raza aria, que

---

el autor la denomina “Planta baja”. Las que fueron originalmente denominadas como las dos salas 8 y 9, últimas del recorrido; el autor las propuso como una sección dividida en tres: un pequeño lobby que conectaban a dos salas, la G1 y la G2. Fue en la zona del lobby donde se colocó a *Der neue Mensch*, el autor lo describe como un pequeño vestíbulo, presumiblemente ubicado al pie de una estrecha escalera que conectaba con la planta superior. Von Lüttichau señala que aunque en general a lo largo de toda la exhibición las obras fueron hacinadas, las salas G1 y G2 fueron totalmente abarrotadas y desgraciadamente sobre éstas no existe ninguna documentación oficial o registro de las obras. Ver Mario Andreas Von Lüttichau, *op. cit.*

<sup>40</sup> Adolfo Hitler. *Mi lucha*, p. 140-141. (la negritas y cursivas son mías)

nosotros reconocemos no sólo como portadora de nuestra propia cultura, sino también de las precedentes culturas de la Antigüedad.”<sup>41</sup>

Alfred Rosenberg, observó esta presunta amenaza de mestizaje en las obras de artistas como Gauguin y Picasso, que a su parecer sólo manifestaban un estado del alma decadente. Rosenberg señaló sarcásticamente que “Gauguin buscó un ideal de belleza en el pacífico sur. Representando a la raza de sus amigas negras, naturaleza melancólica, hojas policromas y mares.” A Picasso lo propuso como un pseudo-teórico, que a través de sus obras sólo buscaba difundir la idea de mestizaje y de enfermedad. Al respecto señaló: “muestra al público sin orientación sus teorías-ilustraciones en forma de cuadros claro-oscuros-terrosos. [...] Pero lo que Picasso aun ocultaba vergonzantemente detrás de proezas geométricas, se manifestó después de la Guerra Mundial abierta y descaradamente: el mestizaje se arrogó el derecho de poder presentar sus engendros bastardos, producidos por sífilis espiritual e infantilismo artístico, como “expresión del alma”.<sup>42</sup>

La depreciación de lo primitivo, ligada a la decadencia espiritual y enfermedad física, agudizaría la idea de una supuesta hegemonía racial entre el pueblo alemán. Desde la antigüedad muchos pueblos poderosos encontraron en la <<teoría de la superioridad racial>> la justificación moral perfecta de sus colonizaciones sobre comunidades más débiles, esta apología les permitió preparar a sus pueblos para una lucha, conquistando algún tipo de dominio étnico, político, militar, cultural, económico, etc. Los discursos raciales funcionaron como medio de dominación y organización durante el auge del imperialismo, para posteriormente mostrarse como un racismo exacerbado en los regímenes totalitarios.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Adolfo Hitler. *Discurso de inauguración de la Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Se publicó bajo el título “Der Führer eröffnet die Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937” en *Die Kunst im Dritten Reich (Munich)*, I, 7-8 (julio-agosto de 1937) En Herschel B. Chipp. *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, AKAL, p. 509.

<sup>42</sup> Ver Alfred Rosenberg, “Libro segundo: la esencia del arte germánico” en *El mito del siglo XX*. Ediciones Wotan, 1992.

<sup>43</sup> Sobre este punto Hannah Arendt, remitiéndose al imperialismo colonial estrictamente europeo, señala que durante las primeras décadas del imperialismo se descubrieron dos nuevos medios para la organización y la dominación de los pueblos extranjeros. Uno fue la raza como un principio del cuerpo político y el otro, la burocracia, como un principio de la dominación exterior; éstos fueron elementos claves para la subsiguiente aparición de los movimientos y gobiernos totalitarios. En *Los orígenes del totalitarismo*, p. 251.

La desvalorización de lo primitivo estuvo conectado con el pensamiento racial manifiesto tanto con las doctrinas de la decadencia primero Arthur Gobineau, siguiéndole, Oswald Spengler, quienes predijeron la decadencia de la cultura a causa de la degeneración de la raza, así la decadencia de la raza devendría por la mezcla de sangres. En este sentido, también se debe considerar el darwinismo de Herbert Spencer, influenciado fuertemente por el biólogo Jean-Baptiste Lamarck, o Francis Galton, este último al proponer la selección artificial para mejorar la raza, se postuló como padre de la eugenesia.<sup>44</sup>

La teoría darwinista se concibió como una moneda con dos caras, el planteamiento de “la lucha por la existencia o supervivencia de los más aptos” posibilitó argumentos en contra y a favor de la discriminación racial. Así, es sabido que el pensamiento de Spengler, fue retomado por el régimen nazi para fortalecer su ideología. Por otra parte, cabe reflexionar sobre el misticismo racial que desarrolló Heinrich Himmler, el más radical y leal discípulo de Adolfo Hitler; su racismo lo llevó a un deseo de “sofisticar” el asesinato en masas, aspirando a preservar y cuidar la regeneración de la sangre nórdica como un deber supremo “divino”.<sup>45</sup>

La propaganda nazi trató de concretar la emoción del discurso racial sobre las masas en el campo estético, no sólo en una imagen que exaltara lo ario, sino que trabajó también en la imagen que significara lo no ario, para incluir en esta a todo aquel que no se encuadrara al sistema; esto significó enfocar un desprecio en una representación: “La emoción, que constituye a la expresión, se resuelve en una imagen [...]”<sup>46</sup> Así, el control y el manejo de las emociones de la masas halló un catalizador en

---

<sup>44</sup> Sobre la bibliografía citaremos: *Ensayo sobre la desigualdad de los rasgos humanos* (1853-1855), *El Renacimiento* (1877) de Arthur Gobineau; *Prusianidad y socialismo* (1919), *La regeneración del imperio alemán* (1924), *La decadencia de occidente* (1918-1923) de Oswald Spengler; *Sistema de filosofía sintética* (11 volúmenes), *La estática social* (1850), *Principios de psicología* (1855), *Primeros principios* (1862), *Principios de sociología* (1877-1896), *El individuo contra el Estado* (1884) de Herbert Spencer; *Historia natural de los animales invertebrados* (1815-1822), *Filosofía zoológica* (1809) de Jean-Baptiste Lamarck; *El genio hereditario* (1869), *Meteorográfica* (1863) de Francis Galton.

<sup>45</sup> Klaus Wiegrefe. “SS-Chef. Heinrich Himmler: aus dem leben eines massenmörders”, *Der Spiegel*, no. 45, 2008, pp. 54-66.

<sup>46</sup> Acerca de la conexión entre emoción-expresión-imagen. Ver Ernst Cassirer, *El mito del Estado*, México, FCE, 2004, p. 55 “La expresión de un sentimiento no es el sentimiento mismo –es una emoción convertida en imagen. Este hecho mismo implica un cambio radical. Lo que hasta entonces se sentía de

la imagen Primitivista. En torno a *Der neue Mensch* se intentó construir una convención dentro del lenguaje visual del Tercer Reich, para que funcionara como símbolo de lo retrogrado; la emoción contenida en la imagen remitió el miedo a un fallido renacimiento, potencializado por la filtración de elementos que conducirían a la decadencia de la raza aria.

\*\*\*

Acerca de la influencia de las doctrinas decadentistas y su vínculo con el racismo del nacionalsocialismo, que sirvieron de soporte para presentar a la obra del artista moderno asociada con lo enfermo, se ha mencionado la influencia de Max Nordau.<sup>47</sup> Para 1892, el filósofo-periodista judío publicó en Alemania *Entartung* (Degeneración); en este texto el autor vinculó la idea de “degeneración” con el devenir del campo estético y literario. A través de una línea evolucionista, Nordau clasificó como decadentismo al periodo cultural de finales de siglo XIX. A partir de este postulado, Nordau atacó al modernismo artístico, este discurso remite al que construyó posteriormente el nacionalsocialismo contra la producción artística de vanguardia.<sup>48</sup> Al respecto, George L. Mosse, en el estudio introductorio de

---

una manera oscura y vaga, adquiere una forma definida; lo que era un estado pasivo se convierte en un proceso activo.” El autor señala que por lo anterior las respuestas humanas pertenecen a un tipo enteramente distinto al animal. “Lo que distingue de las reacciones animales es su carácter simbólico. [...] El hombre ha descubierto un nuevo modo de expresión: la expresión simbólica. Este es el común denominador de todas sus actividades culturales: el mito y la poesía, del lenguaje, del arte, la religión y la ciencia.” P. 58.

<sup>47</sup> Stephanie Barron en “Modern art and politics in Prewar Germany” en Stephanie Barron, *op. cit.*, señala la conexión entre el pensamiento de Max Nordau y el posterior uso que hizo el régimen nazi con la idea de “degenerado” y el arte moderno; esta misma conexión la señala Laura Bossi en “The ‘new man’. Degeneracy and regeneration”, en Jean Clair, *op. cit.*

<sup>48</sup> George L. Mosse indica que hoy no hay casi eco de la gran fama que tuvo Max Nordau, de 1883 hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, como un eminente periodista y crítico literario en Alemania, Francia, Austria, Inglaterra, Europa del este. Mosse señala que cuando Nordau se adhirió a la causa sionista lo llevó a ser reconocido como un líder de dicho movimiento en segundo lugar después de Theodor Herzl. Sin embargo, después de 1914 Max Nordau comenzó a hundirse en la oscuridad.

Partiendo de un enfoque totalmente distinto, George Lukács también hizo una conexión de la idea de decadencia y el arte, evidente en su teoría del realismo socialista.

Tanto en *Historia y conciencia*, como en *Marx y el problema de la decadencia ideológica*, Lukács subraya las revoluciones de 1948, con la intención de señalar con precisión histórica el declive de la ideología burguesa, como un momento coyuntural en el cual se pasaba del período clásico humanista al inicio de la decadencia irracionalista. Al respecto Lukács señala: “la construcción de la nueva ciencia del materialismo histórico comprende también la disputa crítica con la formación y el fenecimiento de la

*Degeneration*, versión traducida del alemán al inglés de *Entartung* (1966), da indicios de cómo pudo ser que la noción *degeneración* expuesta por Nordau se filtró y difundió en la sociedad alemana y en general por toda Europa: su pluma, cruzó las fronteras nacionales, realizó una práctica de medicina en París, escribió en el *Neue Freie Presse* de Viena, el periódico más influyente de Europa central; asimismo, en el momento que escribió *Entartung* (1892) era corresponsal extranjero en *Vossische Zeitung*, una de las publicaciones más importantes de Berlín. *Entartung* provocó incluso la respuesta del afamado escritor irlandés George Bernard Shaw,<sup>49</sup> así como, por parte de médicos italianos, y por filósofos franceses. Finalmente, el libro fue traducido a muchas lenguas y fue difundida una mayor cantidad de ediciones en italiano y en su idioma original el alemán.

En la obra *Entartung*, se expresa una desazón de fin de siglo, devenida por la crisis de valores y creencias en Europa a finales del siglo XIX. En la presentación del libro, Nordau señaló que fue el francés B. A. Morel,<sup>50</sup> quien introdujo por primera vez en la ciencia la noción *degeneración*; la cual fue extremadamente prolífica en diversas direcciones, no sólo en términos científicos sino políticos y estéticos. Nordau asoció la idea de *degenerado* con el campo artístico de la siguiente forma:

---

economía clásica, la ciencia nueva más grande y típica de la sociedad burguesa. Como historiador crítico de la economía clásica, Marx ha descubierto y descrito por primera vez la historia de esta disolución (1820-30). Su caracterización sintetizadora se vuelve en Marx al mismo tiempo la multifacética y precisa descripción y la crítica de la decadencia ideológica de la burguesía. Esta decadencia se inicia con la toma del poder por la burguesía y se desarrolla en la masas cuando ocupa el lugar central la lucha de clases entre burguesía y proletariado.” En George Lukács, *Marx y el problema de la decadencia ideológica*, México, Siglo XXI, 1981, p. 19. Lukács trasladó esta idea de decadencia, a la producción plástica en sus escritos sobre el “Realismo socialista crítico”. Ver George Lukács, “Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?”, en *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

<sup>49</sup> George Bernard Shaw (1856-1950), ganó el premio Nobel de literatura en 1925 y el Oscar en 1938 en la categoría de mejor guión, por *Pigmalión*.

<sup>50</sup> En 1857 B. A. Morel, médico francés reconoció una enfermedad llamó síndrome de degeneración. Morel señaló que un padre que participa demasiado del alcohol, el opio, el tabaco o permanentemente dañar su herencia y sus hijos sufrirán las consecuencias como la tuberculosis, mental retraso, y una serie de otras enfermedades. Degeneración, de acuerdo con Morel, es acumulativa por lo que una familia que sufre degeneración puede esperar a morir en un plazo de tres o cuatro generaciones. Ver Durante, Andre. *Diccionario de medicina*, Barcelona, Grijalbo. P.258.

Degeneraciones no siempre son los delincuentes, prostitutas, anarquistas y eminentes lunáticos. Ellos son a menudo autores y artistas. Estos, también manifiestan las mismas características mentales, y la mayor parte de las mismas características somáticas, como los miembros de la antes mencionada familia antropológica, quienes satisfacen sus impulsos insalubres con la pluma o el lápiz, en lugar de con el cuchillo del asesino o la bomba de dinamita.<sup>51</sup>

Finalmente, Nordau expresó un sentimiento de repulsión hacia aquel hombre que representara algún síntoma de la “sociedad decadente” de finales de siglo XIX. El autor señaló al nerviosismo y la pasión como síntomas de enfermedad y características dominantes en la personalidad del artista moderno, los cuales conducían al hombre a actuar instintivamente provocándole un disturbio mental que incluso podría conducir al individuo al acto criminal. Así, para Nordau el artista moderno era un criminal potencial, por el sólo acto de representar lo censurable, lo vicioso y criminal.<sup>52</sup> Entre los artistas pertenecientes al periodo decadente, Nordau mencionó a los cercanos al misticismo simbolista y al pensamiento nihilista: Stéphane Mallarmé, Friedrich Nietzsche, John Ruskin, Paul Verlaine, Oscar Wilde y Émile Zola; señalando que éstos realizaban sus obras guiados por el nerviosismo y una malsana excitación. Para el autor estos artistas y escritores eran ejemplo de una degeneración mental manifiesta en la sociedad moderna, así, el modernismo artístico encabezado por una nueva generación en búsqueda de su propia identidad fue lo que atacó Nordau en su tiempo de mayor fama.

Un gesto de angustia es la principal expresión que se aprecia en *Der neue Mensch*, es muy probable que cuando se realizó la selección de esta obra como imagen de contraste se haya considerado dicho aspecto. El nerviosismo que figuró como una enfermedad de la modernidad contrastaba con el orden, la armonía, la medida, conceptos de la conducta moral que el régimen nazi propuso a través del ideal clásico de belleza. Al respecto, George Mosse, asocia el concepto de respetabilidad y belleza

---

<sup>51</sup> En “Dedicatoria” Max Nordau. *Degeneration*. London, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1993.

<sup>52</sup> Ver *Ibidem*, pp. 326-327.

con la moral de la elite nazi, en su texto señala que incluso en la representación de los desnudos se hace la lectura de respetabilidad y belleza al despojar de sensualidad a los cuerpo; el cuerpo era ágil, fuerte, armonioso, pero era una belleza sin sensualidad: “La respetabilidad garantizaba la seguridad, el orden y el mantenimiento de los valores, domar el caos que siempre parece suponer una amenaza para la sociedad, esto refleja las actitudes de la gente hacia ellos mismos y hacia todo lo que era ‘diferente’. Los enemigos de la respetabilidad, se dijo, no podían controlarse ellos mismos: son criaturas del instinto, con pasión desenfadada.”<sup>53</sup> Esta era otra razón por la que el pueblo alemán debía rechazar los cuerpos eróticos, con caras expresivas; las esculturas de los artistas modernos podían despertar el deseo, amor, desprecio; las del nacionalsocialismo “podrían ser adoradas”.

En un discurso en Núremberg en 1935, Hitler definió el perfil del artista moderno no sólo como incompetente y enfermo, sino como criminal, con ese argumento se sostenía el mensaje de persecución contra éste: “No es posible por más tiempo discutir o tratar con esos corruptores del arte. Son locos, mentirosos o criminales, cuyo lugar está en los manicomios o en las cárceles”<sup>54</sup>.

Por supuesto que una vez que a *Der neue Mensch* se le postulaba como el primitivo retrogrado, enfermo, decadente y degenerado, se difamó el carácter innovador que presumían anunciaba el artista moderno:

[...] sólo descarada insolencia o estupidez inconmensurable podría atreverse a ofrecer a nuestra época presente, de todas las épocas, obras que podrían haber sido hechas diez o veinte mil años atrás por el hombre de la Edad de Piedra. Ellos hablan de lo primitivo en el arte, y se olvidan que el retroceder no es la finalidad del arte y lejos de la evolución de una nación, que su tarea sólo puede ser simbolizar la evolución de la vida.

---

<sup>53</sup> Al respecto, George L. Mosse, sugiere que para los nazis el arte verdadero debía apoyar la idea de respetabilidad difundida en la moralidad pública. Por lo tanto, las figuras de hombres y las mujeres en la pintura y la escultura nazi encarnaban la moral y el buen comportamiento sexual. Belleza sin sensualidad se exigió a los artistas y escultores del nacionalsocialismo. El autor considera que este patrón no puede concebirse como una creación artística sino sólo como la consigna de una larga tradición popular y del gusto. Ver “Beauty without sensuality. The exhibition *Entartete Kunst*” en Stephanie Barron, *op. cit.*

<sup>54</sup> Adolfo Hitler. “Discurso pronunciado en Nuremberg”, 1935. En Herschel B. Chipp. *Op. cit.* p. 506.

Asimismo, Goebbels en un afán por justificar su drástico cambio frente al arte moderno, presentó la propuesta del régimen como la verdaderamente actual y anuló el carácter creativo y original de los artistas modernos, al señalarlos como los “representantes seniles”, que ya no eran tomados en serio, porque habían sido superados intelectual y políticamente. Para 1937 Goebbels presentó el arte moderno como una creación degenerada que acechaba sobre el terreno de las artes plásticas de un tiempo actual, señalando a la creación estética del régimen como la verdaderamente adelantada:

Como se muestra en las formas aterradoras y horripilantes de la "Exposición de arte degenerado" en Munich el perverso espíritu judío alemán ha penetrado profundamente en la vida cultural [...] Esto no tiene nada que ver en absoluto con la represión de la libertad artística y el progreso moderno. Por el contrario, las obras de arte frustradas que se expusieron allí y sus creadores son de ayer y de ante ayer. Ellos son los representantes seniles, que ya no son tomados en serio, de un período que hemos superado intelectual y políticamente y cuyas monstruosas, creaciones degeneradas todavía acechan sobre el terreno de las artes plásticas en nuestro tiempo.<sup>55</sup>

Con este argumento Goebbels intentó ubicar la propuesta radical del régimen como más adelantada con relación a la de los artistas modernos, manifestando un necesario desplazamiento de aquellos artistas que se presentaron en la EK como “seniles”. En este sentido, el aspecto primitivo de *Der neue Mensch*, debía evidenciar un desarrollo nulo, sin especialización; elemental, rudimentario y tosco. *Der neue Mensch* podría concebirse entonces como una pieza arqueológica, remota, atrasada; lo contrario que se proponía el discurso racial ario: tipo de ideal de belleza nórdico, civilización superior.

\*\*\*

---

<sup>55</sup> Nota tomada de Peter Adam. *Op.cit.*, p. 123.

El ataque que emprendió el nacionalsocialismo contra el arte moderno, a través de *Der neue Mensch* imagen representativa de la EK, estuvo guiado por dos argumentos: la recriminación de un “intelectualismo inteligible”, como manifestación de una mente degenerada y la queja de lo <<moderno>> que remite a lo temporal con un carácter de novedad, de creación libre, contraria a la propuesta *völkisch* que básicamente refiere un valor de continuidad ligado a la idea de espacio y sangre nacional. Estos fueron los principales argumentos que el régimen utilizó en su lucha contra la difusión de los movimientos de vanguardia. Hitler pretendió dar un estado de la cuestión de la cultura, enfatizando cuáles eran las supuestas pérdidas que se tenían a partir del arribo del arte moderno:

[...] El arte fue definido nada menos que como una **experiencia común internacional**, matando así toda comprensión de su relación integral con un grupo étnico. Además, se subraya la relación del **arte con la época**, esto es, ya no había arte de los pueblos ni siquiera de las razas, sino únicamente el arte de las épocas. [...] Así pues, hoy no existe arte alemán, francés, japonés o chino, sino sencilla y tranquilamente un “arte moderno”. Como consecuencia, el arte como tal no sólo se halla por completo aislado de sus orígenes étnicos, sino que es la manifestación de una cierta cosecha caracterizada hoy por la palabra “moderno”, lo que sin duda, significa que dejará de serlo mañana, ya que estará pasado de moda. [...] Hasta el momento en que el nacionalsocialismo llegó al poder, existía en Alemania un llamado “arte moderno”, esto es y sin duda, uno nuevo casi cada año, como indica el significado mismo de la palabra. Sin embargo, la Alemania Nacional-Socialista quiere un “Arte Alemán”, un arte que habrá de ser y será de eterno valor, como los son todos los auténticos valores creativos de un pueblo.<sup>56</sup>

El arte moderno se presentó, como un elemento que diluía los elementos fundacionales de una comunidad definida gracias a una herencia y un territorio delimitado. La lectura propuesta de la sintaxis de *Der neue Mensch* fue relacionar:

---

<sup>56</sup>Adolfo Hitler. “Discurso de apertura de la Grosse Deutsche Kunstausstellung”, 1937. En Herschel B. Chipp. *Op. cit.*, p. 507.

imagen primitiva = retroceso = disolución de valores morales del pueblo alemán = degeneración = enfermedad orgánica. Con esta imagen se buscó una rápida lectura de este discurso. Los representantes de este arte “moral y biológicamente degenerado”, quedarían excluidos del renacimiento de pureza racial propuesto por el nacionalsocialismo. Para Hitler simplemente aquellos que no se alinearon a los principios políticos del partido fueron denominados inmorales a los que se debía identificar y erradicar; en realidad, al no existir una propuesta alternativa del régimen, el arte se concibió como un mero componente propagandístico de la ideología en turno. La censura fue el mecanismo mediante el cual el régimen delimitó una concepción de lo bello. Para Goebbels “lo bello no es más que un instrumento de fascinación, de sugestión, de sumisión del individuo.”<sup>57</sup> [...] “La aparente distracción debe ser una astucia para hacer pasar con más facilidad la educación, la edificación ideológica; la mejor propaganda es la que impregna la vida de manera casi imperceptible”<sup>58</sup> El ideal de belleza etérea, eterna e inmutable que el nacionalsocialismo retomó del clasicismo, se contrariaba evidentemente con la propuesta de los artistas modernos; la creación de éstos últimos desde el romanticismo había dado un giro pasando de la permanencia –basada en un ideal de belleza inmutable-, a una estética de la transitoriedad fundada en el cambio y la novedad.

\*\*\*

Una vez precisado el enemigo, el sistema emprendió un proceso de degradación y persecución de ese “otro” que por no alinearse política, racial o estéticamente, determinó su aniquilación. El líder, quien se planteaba como la personificación del espíritu del *Volk*, era el custodio que resguardaría la pureza racial y a partir de su autoridad incuestionable anunció su lucha.

Resulta importante señalar que, con *Der neue Mensch* el nacionalsocialismo concretó su lucha política en el campo visual, contra el enemigo, a través de esta obra

---

<sup>57</sup> Paul Joseph Goebbels. *Discurso del 28 de marzo de 1933*, nota toda de Lionel Richard. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>58</sup> Paul Joseph Goebbels.. *Discurso del 15 de Febrero de 1941*, *Ibidem*.

la imagen del judío bolchevique y el artista moderno, se objetivó como la antítesis de lo ario, de lo nacional, de lo perteneciente al Tercer Reich.

El concepto de lucha para el régimen fue importante, porque para Hitler su praxis generaría una cohesión entre las masas y sólo a partir de ésta se construiría un movimiento genuino:

El programa de una concepción ideológica representa la formula de una declaración de guerra contra el orden establecido, contra el estado de cosas existentes, en fin contra el criterio dominante de la época [...] Una ideología que irrumpe, tiene que ser intolerante y no podrá reducirse a jugar el rol de un simple 'partido junto a otros', sino que exigirá imperiosamente que se le reconozca como exclusiva y única, aparte de la transformación total –de acuerdo con su criterio- del conjunto de la vida pública. No podrá, por tanto, admitir la coexistencia de ningún factor representativo del antiguo régimen imperante.

Siguiendo esta lógica se puede sugerir que la muestra simultanea del diseño de imagen de la EK frente a la GDK, permitió resolver visualmente el concepto de lucha, mediante dos imágenes antitéticas. Es un hecho, que Joseph Goebbels reconoció la necesidad de crear una imagen antagónica, por ello no sólo consideró la elaboración de una imagen que fuera claro referente de pureza racial, la GDK, también conceptualizó la EK para representar una contienda. Con la EK el nacionalsocialismo mostró un “enemigo visual” donde asoció a los artistas modernos con los líderes políticos comunistas, refiriendo esta supuesta afiliación como una conspiración contra el pueblo alemán.

Cuando el régimen denunció supuestas bases políticas del arte degenerado, señalando que “cada una de las imágenes en este grupo es una incitación de lucha de clases en el sentido bolchevique [...]”,<sup>59</sup> esta denuncia debía alistar a cada uno de los ciudadanos como un potencial custodio, frente a ese arte “anárquico”. Debemos considerar que finalmente, la idea de conspiración no sólo fue el mecanismo bajo el cual el régimen “inspiró” su estrategia propagandística, sino que además, bajo la idea de conspiración se cimentó la propia configuración de la policía secreta del régimen.

---

<sup>59</sup> Folleto de la exposición Entartete Kunst, *Op. cit.* p. 368.

Filtrar el campo del arte con el mensaje ideológico prometía un dominio total, no solo la SA (1922) y la SS (1926) o la Gestapo (1933), debían vigilar e informar acerca del sospechoso, sino que a través del diseño de la EK en 1937, se fomentó una posición activa también del propio simpatizante. Para atacar una conspiración se debía unir al pueblo, a fin de lograr su derrota.

### 2.3 Virtuoso vs. decadente

Como se ha reiterado, entre la imagen promocional de la EK y la GDK existe un vínculo discursivo, *Der neue Mensch* simbolizó el nuevo Hombre propuesto por el artista moderno, la comunidad judía, el militante bolchevique; y por otra parte, el cartel de la GDK, proclamó el renacer cultural ario. Este mapa dual también permitió ubicar al decadente, y el discurso propagandístico posibilitó reforzar la imagen del sistema como la del virtuoso.

Hitler mismo realizó una lectura taxonómica, señalando según su criterio, el tipo de hombre que conformaba la sociedad alemana de la posguerra diferenciando tres categorías:

Cada pueblo, en su conjunto, consta de tres grandes categorías: por una parte, un grupo extremo formado por el mejor elemento humano, en el sentido de la virtud y que se caracteriza por su valor y su espíritu de sacrificio; en el extremo opuesto la hez de la humanidad, mala en el sentido de ser el espécimen del egoísmo y el vicio. Entre ambos extremos, se sitúa la tercera categoría, que es la vasta capa media de la sociedad, en la cual no se refleja ni deslumbrante heroísmo, ni bajo instinto criminal. [...] Los periodos de florecimiento de un pueblo se conciben únicamente gracias a la hegemonía absoluta del extremo positivo representado por los buenos elementos. [...] <sup>60</sup>

En este sentido, el diseño de la GDK y la EK tuvo el propósito de postular en el campo del arte al hombre virtuoso y al decadente, conceptos que funcionaron como códigos morales durante el reajuste político y cultural manifiesto en el periodo de entre guerras (1918-1939). En general, el mundo pareció oscilar entre lo decadente y lo virtuoso, expresado por una incesante búsqueda y la aspiración hacia un nuevo orden tanto político como cultural.

El discurso del virtuoso vs. decadente, también propone la figura del líder, del hombre que renacía y se configuraba según las propias necesidades de las masas, para

---

<sup>60</sup> Adolfo Hitler. *Mi lucha*. *Op. cit.* p. 198.

posteriormente ser legitimado por ellas.<sup>61</sup> Jean Clair refiere esta “multitud de individuos” como un recurso indispensable para la consolidación de un poder hegemónico: “multitudes de individuos y técnicas de poder; los hombres de las masas en donde todas las personas se integran en una sola. El único poder de un carismático y líder divinizado, der Führer, Il Duce, El Conducator, el padre del pueblo [...] En el horizonte surgió un hombre nuevo, hecho completamente de la mano del hombre”<sup>62</sup>

En los sistemas totalitarios la figura del líder, justifica la toma del poder en la medida en que éste asume frente a las masas su papel de “virtuoso”, con dicho acto se le persuade a estas del culto al líder, del respeto al hombre inquebrantable, equilibrado y poderoso. El líder será la voz de las masas que aprobará o enjuiciará. En esta operación donde el virtuoso ejerce su autoridad sobre el decadente u ordinario, se observa la anulación del individuo debido a que su voluntad desaparece al quedar sujeto 1º al voto unívoco de las , 2º a la tutela del virtuoso o líder que ejerce sobre él. Esta operación se propone como un binomio: congregación y persuasión de las masas + sistema unilateral = control y poder del líder.

La ética biológica nazi neo-darwinista, sirvió también para puntualizar la necesidad de un hombre dirigente, que por su “naturaleza” podría ejercer la autoridad sobre los demás, es decir, el Führer, guía de la raza aria. Hitler señaló: “Para ser Führer se requiere capacidad, no únicamente entereza, sin olvidar no obstante que debe darse mayor importancia a la fuerza de voluntad y de acción que a la genialidad en sí. Lo ideal pues será la conjunción de las condiciones de capacidad, decisión y perseverancia.”<sup>63</sup> El Führer más que ser la ejemplificación de fortaleza física, se planteó como el hombre de voluntad y acción, a partir de estas dos aptitudes ejercería su autoridad, sobre el tipo de hombre que rompiera con el discurso de orgullo nacional racial ario. La supremacía racial planteada, permitiría anunciar una “tarea de

---

<sup>61</sup> Ernst Cassirer en *El Mito del Estado* señala las conexiones que se dieron entre la noción de *héroe* propuesta por Thomas Carlyle (*Los héroes*, 1841) y el *líder fascista* de los sistemas totalitarios. Cassirer discute que, no obstante dicha conexión, cuando Carlyle definió al héroe como un santo secularizado e imagen necesaria en el mundo laico moderno, el cual puede ser un poeta, un rey, un hombre de letra; Carlyle enfatizó la existencia de profetas falsos y verdaderos, señalando que en la política hay héroes reales y pretendidos héroes. En este sentido, un líder fascista sería concebido como un falso profeta o un pretendido héroe.

<sup>62</sup> Clair, Jean. “Crowds and power: The age of dictatorships.” *Op.cit.*, p. 18.

<sup>63</sup> Adolfo Hitler. *Mi lucha*, p. 175.

higiene racial”, que desembocó en un científicismo biológico que fue llevado hasta el extremo con prácticas de eugenesia y de eutanasia.

*Der neue Mensch* fue presentado en 1937 como la bandera de la conspiración, las características de ese nuevo Hombre moderno, mostraban su desarraigo y las reminiscencias de un periodo caótico, a lo que se opondría la bandera del nacionalsocialismo, el orden, la salud y la armonía de la raza prometida. El título de la escultura de Freundlich operó estratégicamente en el diseño de la propaganda del régimen, porque en su lógica de resurgimiento racial, las imágenes antagónicas de la EK-GDK, debían sostener también postulados antagónicos: la idea de la configuración de un “nuevo Hombre” vs “renacer ario”. De esta forma, analizar la imagen del cartel de la GDK, permitirá redondear el discurso que los nazis construyeron entorno a *Der neue Mensch*.

### III. EL RENACER CULTURAL ARIO O EL NUEVO HOMBRE

Durante un mitin del partido nazi celebrado en Nuremberg en 1935, Hitler anunció su proyecto estético como un *renacer cultural*, y excluyó al artista moderno de su propuesta: “Nuestra decisión fue que nunca podrían bajo ninguna circunstancia ser permitidos en nuestro renacer cultural la empresa dadaísta-cubista y futuristas ‘expresivos’ y ‘objetivos’. Esta será nuestra transcendencia más eficaz, la conciencia de la verdadera naturaleza de la decadencia cultural que hay detrás de nosotros”. Así, uno de los objetivos planteados en la propuesta del *renacer cultural*, fue contener la difusión de la estética vanguardista y con ello establecer sus límites dentro del régimen nacionalsocialista; sin embargo, fue hasta 1937 con la organización de la EK, cuando las autoridades nazis finiquitaron el papel del artista moderno dentro del sistema.

Para 1937 la creación del artista moderno fue presentada abiertamente como “arte degenerado” que en definitiva se debía erradicar:

A partir de ahora vamos a librar una guerra despiadada de destrucción contra los últimos elementos de la desintegración cultural [...] Estos cuatro años son suficientes también para nosotros, para llegar a un juicio definitivo. De ahora en adelante –camarillas de habladores, diletantes y falsificadores de arte- serán recogidos y liquidados. Para todos los que nos importa, esos prehistóricos de la edad de piedra cultura-bárbara y arte-tartamudo pueden volver a las cuevas de sus antepasados y ahí pueden aplicar sus primitivos rayones internacionales.<sup>64</sup>

El renacer cultural propuesto por Hitler se anunció con el apuntalamiento de un enemigo y su censura, siendo este el camino de su aniquilación. *Der neue Mensch*, por supuesto, figuró como ese hombre prehistórico de la edad de piedra, obra representante de aquella fase histórica.

El renacer cultural hitleriano, que refería el cuerpo, el carácter, el espíritu y la sangre, concibió lo greco-romano como lo estéticamente restaurado, lo puro y además

---

<sup>64</sup> Adolfo Hitler, “Discurso de la inauguración de la Casa de arte alemán”, Múnich, Julio 1937. En Lehmann-Haup, *Art under Dictatorship*, Nueva York, University Press, 1973, pp. 76-77.

la representación de lo sano físico y moral, bajo este discurso el régimen no presentó a un nuevo Hombre, sino a uno que renacía. El artista moderno devenido de la República de Weimar, era un infectado que precisaba erradicarlo, éste no podría ser partícipe de esta renovación racial, política y cultural.

Cabe señalar que aunque la idea de renacimiento, como la idea de nuevo Hombre, están intrínsecamente relacionadas con la herencia del pensamiento cristiano y su conexión con la idea de resurrección y mesianismo; no obstante, a finales del siglo XIX, por el auge del pensamiento nihilista y el propio cientificismo, la noción de *nuevo Hombre* adquirió un significante opuesto a la de *renacer*, debido a que la primera estuvo más ligada a un ateísmo, a la búsqueda del origen e incluso al pensamiento anarquista.<sup>65</sup>

Acerca de la idea de nuevo Hombre propuesto por el régimen, sólo fue una idealización en términos genéticos: el nacimiento del hombre puro y perfecto de raza aria, configurado biológicamente. La idea de nuevo Hombre en el nacionalsocialismo estuvo conectada con un cientificismo racial, y no como una nueva espiritualidad planteada por muchos de los artistas modernos, como fue Otto Freundlich. En el régimen nazi sólo el Führer podía autorizar el diseño de ese *nuevo Ser* perfeccionado en el campo genético.

Aunque hubo una interconexión entre la idea de renacimiento y nuevo Hombre que incluso se observa en el lenguaje que utilizó Hitler en sus discursos; es claro que la idea de nuevo Hombre que manipuló el régimen, a diferencia del sentido espiritual

---

<sup>65</sup> El sentido originario de (*anarjos*) es <<sin jefe>>; anarquía es el estado de una comunidad que no tiene conductor o cabecilla, que carece de mando o de principio. Ello no quiere decir necesariamente encontrarse en un estado de caos, pero quiere decir en todo caso encontrarse en un estado de completa flexibilidad. Para algunos autores, la anarquía era la ausencia de todo mando y de toda ley; para otros la ausencia de un jefe. [...]El anarquismo como doctrina política, social y también moral fue propugnado por Pierre-Joseph Proudhon ( 1809- 1865), a quien se presenta a menudo como <<el fundador del anarquismo>>. A despecho de su famosa formula <<La propiedad es un robo>>, Proudhon no se opuso a la propiedad privada que cabría llamar <<usurpadora>> y <<explotadora>>, especialmente a la propiedad monopolista.

[...] En el siglo XIX se desarrollaron las grandes doctrinas anarquistas. John Stuart Mill, no es formalmente, un anarquista, pero hay rasgos libertarios, y no sólo liberales, en su concepción de la sociedad y especialmente en su crítica de la tiranía y las desigualdades (desigualdades no solamente entre seres humanos, sino también entre hombres y mujeres). En Ferrater Mora, *Op. cit.*, p. 165.

que utilizó el artista moderno, sólo fue como una tipificación de la fisonomía y del aspecto físico de la raza aria:

Hoy en día en la nueva era se trabaja en un nuevo tipo de hombre. Se están realizando grandes esfuerzos desde incontables aspectos de la vida para ennoblecer al pueblo, para formar a nuestros hombres, niños y jóvenes, nuestras niñas y mujeres más sanas, fuertes y bellos.<sup>66</sup>

El nuevo Hombre del régimen nazi, sólo se anunció para homogeneizar a las masas a partir de estereotipos; la operación misma era totalmente opuesta, el artista moderno, por su parte, apelaba a la defensa de la expresión del Ser.

No obstante, la interacción de los conceptos *nuevo* y *renacer*, la idea que dominó tanto discursiva como estéticamente en el nacionalsocialismo fue la de *renacer*, como contraparte de la de *nuevo Hombre*; incluso la tentativa de restauración de la raza aria, fue llevada a prácticas extremas, por una parte, con la liquidación de judíos y gitanos, y por otra, con la selección de hombres y mujeres alemanas, para una supuesta procreación y regeneración de una generación pura de "raza aria".<sup>67</sup> En este sentido, es clara la diferencia del nuevo Hombre que presentó el artista moderno el cual hacia *tabula rasa* con la tradición estética, tomando como fuente originaria su propio contexto.

---

<sup>66</sup> Folleto de la exhibición Entartete Kusnt, *op. cit.* p. 384.

<sup>67</sup> Hitler fue un eugenicista confirmado. Cuando llegó al poder en 1933, los nazis crearon un consejo de asesoramiento para una política de población, que reunió a científicos, académicos y altos funcionarios. Ellos crearon "tribunales de salud hereditaria", que incluyó un juez y dos médicos. La ley fue aplicada a "criminales más allá de la redención", a gente "asocial", y para las personas consideradas "intelectualmente y moralmente degenerados." Campos de concentración fueron oficialmente planeados para tales desviaciones. En 1934 fueron autorizados abortos de hasta seis meses embarazo. En 1935, el proyecto para el "censo total" ("die restlose Erfassung") se comprometió crear una sangre, genética y psicológicamente proyección del Reich, tuvo por objeto definir familia por familia, clasificar y priorizar todos los "elementos del cuerpo de las personas, a fin de aislar, separar, neutralizar y eliminar los elementos que considera indeseables. Ese mismo año se produjo el comienzo de una campaña de esterilización forzosa de 350.000 personas, principalmente los pacientes psiquiátricos. En 1937 la nueva Ley del Estado Civil exigió que "la cadena de sangre alemana" tenía que ser "mucho más evidente en la administración de la oficina del registro de lo que había sido hasta ahora". Un programa secreto destinado a la eutanasia de niños discapacitados se inició en 1939, y culminó en la "Operación T4", la cual autorizó el proyecto de asesinato de los discapacitados y enfermos mentales adultos. Progresivamente, judíos y gitanos fueron incluidos entre los "asociales" y "bastardo" que amenaza la raza alemana. Jean Clair, *et al. The 1930s: The making of "The new man"*. Canadá, National Gallery of Canadá, 2008, p. 53.

Se observa incluso un vínculo entre la idea de renacer de la ideología racial del nacionalsocialismo, con el concepto de regeneración en términos biológicos, es decir, la “reproducción de una parte, de tejido y órgano lesionado o desaparecido.”<sup>68</sup> El renacimiento del hombre ario, se presentó como la salvación ante ese otro, el nuevo Hombre, *Der neue Mensch*, que para el régimen simbolizó la degeneración del sistema, el deterioro de las características anatómicas y funcionales de la raza aria.<sup>69</sup> Dicha imagen, se utilizó como una amenaza visual.

La supuesta entidad orgánica homogénea, biológicamente restaurada por la “raza aria”, fue visualmente reformada por el canon clásico y enarbolado por la imagen del soldado, el héroe, la madre, el atleta, el campesino guiado por una estética de la perfección física. En el cartel promocional de la GDK, la expresión psicológica templada, el modelo de fortaleza y equilibrio de la imagen de la antigüedad clásica, representó el renacer del hombre ario.

Así, como el régimen procuró difamar y ridiculizar la propuesta de nuevo Hombre manifiesta con la imagen de *Der neue Mensch*, de igual forma, la lógica del cartel promocional de la GDK, fue hacer efectiva la propuesta del resurgimiento cultural ario. Lo que se propone es que las ideas que operaron a través de las imágenes promocionales de la GDK y la EK, fueron la idea de “renacer cultural ario” versus “nuevo Hombre”.

---

<sup>68</sup> Jorge Joven Maried, Carlos Villabona Artero, Gabriel Juliá Serdá, *et al. Diccionario de Medicina*. Editorial, Madrid, Barcelona, 2006, p. 894.

<sup>69</sup> De igual forma, resulta importante ver la definición de degeneración en términos biológicos, y su manejo en el campo social y político en el nacionalsocialismo. “Deterioro; cambio de una forma superior a otra inferior; en particular, los cambios de los tejidos hasta su conversión en una forma inferior o menos activa funcionalmente. La degeneración verdadera es un cambio químico en el tejido; si éste consta del depósito de materias anormales en tejidos se denomina infiltración”. *Ibidem*, p. 240.



**Cartel promocional de la *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, 1937.**

### **3.1 La Grosse Deutsche Kunstausstellung: el renacer cultural.**

En el diseño del cartel de la GDK se utilizaron símbolos que, ligados con las nociones de retorno y restauración, obedecieron a la necesidad de persuadir a las masas de una imperiosa reconfiguración del pueblo alemán, mediada por la propuesta del resurgimiento de la presunta raza aria. En el diseño del cartel de la GDK se destaca un fondo claro sobre el que se imprime el diseño centrado que denota orden en su distribución, mostrando componentes preexistentes en el imaginario colectivo. El perfil de este soldado, responde a la representación de un *estrategos*, comandante y jefe militar en la antigua Grecia clásica, este tipo de yelmo se utilizó en la iconografía militar para resaltar el carácter de liderazgo de los gobernantes del siglo del siglo V a.C. Esta característica se observa en representaciones de Pericles, así como en la imagen de la *Atenea pensativa*, relacionada con la invención de la ciencia, la agricultura y el arte.



**Busto de estrategos  
Pericles, Altes Museum, Berlín.**



**Relieve Atenea pensativa,  
detalle de la cabeza, 460,  
a. C.**

Esta imagen, también fue utilizada en la revista más importante del periodo nazi *Die Kunst im Dritten Reich*, fundada en 1937 y editada por Alfred Rosenberg, en su diseño se combinó la insignia del Reich con una antorcha y la cabeza de la Atenea. En una publicación del mismo año, se argumentó el uso de esta imagen de la siguiente forma:

Atenea diosa de la guerra y el arte. Ella personifica la fuerza, frescura espiritual del ser humano. Ella es abiertamente, integridad. Ella reconoce, medidas, y utiliza la fuerza de todas las cosas en la batalla victoriosa con el enemigo y en la conquista de la naturaleza para la creación de arte. La imagen de la diosa es la instalación de la expresión del carácter heroico el Führer y el movimiento nacionalsocialista, en el sentido más profundo, de la técnica que el Führer quiere. Una forma de arte en la cual el artista tiene que luchar en un procedimiento de trabajo serio y concentrado para que pueda recibir una bendición.<sup>70</sup>

En el diseño del cartel de la GDK, se retomaron iconos fácilmente identificables que funcionaron como una alegoría de la sucesión cultural, de la antigüedad clásica

---

<sup>70</sup> Dr. Hans Kiener, *Kunstabstrachtungen*, Munich, 1937, p. 334. Nota tomada de Adam, Peter, *op. cit.*, p. 114.

hacia la raza aria; la antorcha también habla de un proceso, la idea de relevo, transmisión de herencia, pasando de generación en generación.<sup>71</sup> De esta forma, los iconos de la antigüedad clásica sirvieron para construir una imagen de lo nacional, presumiendo que renacía de los orígenes primigenios de una civilización modelo avanzada; este fue el discurso vínculo al que se recurrió para lograr efectividad sobre el receptor, al valerse de una imagen legitimada las masas lograrían identificarla e identificarse fácilmente. El régimen presentó la apropiación del ideal clásico como una creación propia, como un “nuevo clasicismo”, concibiéndola como una expresión actual y original, simplemente por ser creada por un espíritu ario. Goebbels, en un afán por justificar su drástico cambio frente al arte moderno, presentó a la propuesta del régimen como la verdaderamente actual y anuló desdeñando la renovación estética de los artistas modernos, al señalarlos como los “representantes seniles”, que ya no eran tomados en serio, porque habían sido superados en el campo artístico y político.

\*\*\*

Dada la propia inviabilidad de la existencia o resurgimiento de una “raza pura”, postulado del que se derivó la idea de un renacer cultural, la declaratoria se manifestó con tintes de neoromanticismo y neoclasicismo, intentando a través de códigos reelaborados, un pretendido resurgimiento del espíritu originario del pueblo pangermánico; así, la propuesta estética osciló entre una mística popular y una idealización de belleza.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Sala Rose, Rosa. *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Barcelona, Acantilado, 2001.

<sup>72</sup> Aunque la propuesta estética *völkisch* de Rosenberg estuvo muy lejos de ser realizada, porque sólo se traslapó el canon clásico a la propaganda nazi, sus ideas expuestas en *El mito del siglo XX* sirvieron de sustento para justificar un aspecto que se muestra en contradicción con el rescate del mundo clásico: por un lado, la ideología nazi enfatizaba acerca de los orígenes nórdicos de la raza aria, y por otro lado, se empeñaba por retomar a la cultura clásica griega como herencia de la sangre aria. Al respecto, Rosenberg en el libro primero “La lucha de los valores”, especula que la raza aria es heredera de la cultura clásica, porque comunidades del linaje europeo nórdico tuvieron asentamientos en dichas áreas. Según Rosenberg aunque el pueblo originario nórdico había migrado a varios territorios de Europa, Asia, África, América; no obstante, éste había logrado mantener la raza pura evitando el mestizaje y conservándose en cada uno de sus asentamientos en pequeños grupos como la raza líder, dominante y adelantada. Por esta razón, para Rosenberg las “creaciones espirituales griegas altamente piadosas muestran la vida interior recta, aún pura, del hombre nórdico.” Porque “En el suelo de Grecia

En contraste con lo que evidenciaba *Der neue Mensch*, una expresión perturbada, lo extranjero, lo rústico, el régimen nazi propuso la recuperación del ideal de belleza de la antigüedad clásica como reencarnación del hombre ario, que anunciaba el orden re-establecido por el Tercer Reich; el canon de belleza clásico permitió definir su fisonomía y carácter por el equilibrio, la fuerza, la disciplina, el orden y la salud. La propia economía del color en el cartel de la GDK, destaca a la imagen central como un diagrama nítido, limpio, la línea define claramente los límites de la forma, la mirada de perfil, que no enfrenta la del espectador, y la cara inexpresiva, anula la idea de caos. El Estado racial nazi anunció a través del arte un tipo humano ideal representado “por la templada encarnación de la energía viril y por mujeres capaces de dar a luz a verdaderos hombres.”<sup>73</sup> En este plano, los elementos estéticos fueron sustituidos por componentes biológicos, la función que adquirió el arte fue la de unificar política y orgánicamente a las bajo términos místicos como: culto a la germanidad, glorificación del origen de la sangre; así como la idea de sacrificio que remite a la noción de renacimiento, un eterno retorno, al mito.

La estructura del mito como expresión de la verdad absoluta ha trascendido de su plano ritual-tribal al plano laico-moderno, Mircea Eliade, estudioso del mito, sugiere que la traslación de la estructura del mito a las sociedades modernas laicas ha sido posible debido a que “siendo real y sagrado el mito se vuelve ejemplar y, por consecuencia, repetible, por cuanto sirve de modelo y, simultáneamente, de

---

fue librada la primera gran batalla decisiva de la historia mundial entre los valores raciales, a favor del ser nórdico.” No obstante, el tronco cultural nórdico que Rosenberg refirió de la cultura helénica, subrayó que cada pueblo necesariamente debía desarrollar una clara conciencia de una ley racial-anímica, ésta debía producir una creación que remitiera un carácter y espíritu de su tiempo y su espacio. Aludiendo a la propuesta de creación *völkisch*, Rosenberg señaló una necesaria depuración racial para lograr una originalidad en la creación artística: si es que la historia ha de ser interpretación del carácter, representación de un ser en la lucha por la plasmación de su más profundo Yo, entonces debemos separar los valores germánicos de todos los demás, si es que no queremos envilecernos a nosotros mismos. Esto erradicando los valores romanos tardíos, cristianos, egipcios o judíos que pudieran haber penetrado en el alma del ser humano germánico. En este sentido, el ideal estético que enarboló el renacimiento hitleriano, no se concibió como una creación estética genuina, como la de *völkisch* planteada por Rosenberg.

<sup>73</sup> Adolfo Hitler. *Mi lucha*, p. 151.

justificación para todos los actos humanos.”<sup>74</sup> En el mismo sentido, Ernst Cassirer propone que fue en el siglo XX, cuando el mito desarrolló una nueva capacidad, dentro del campo político:

El político moderno ha tenido que aunar en sí mismo dos funciones completamente distintas y hasta incompatibles. Tiene que actuar a la vez como *homo magus* y como *homo faber*. Es el sacerdote de una religión nueva, enteramente irracional y misteriosa. Pero cuando tiene que defender y propagar esta religión, procede muy metódicamente. No deja nada al azar; cada paso lo prepara y premedita cuidadosamente. Esta extraña combinación constituye uno de los rasgos más notables de nuestros mitos políticos.<sup>75</sup>

Sobre la praxis política y cultural del nacionalsocialismo, basada en la idea de resurgimiento de la raza aria, el régimen presentó una tiranía lógica entre sus dirigentes: es bien conocida la labor de Alfred Rosenberg, como teórico del régimen, la de Joseph Goebbels como demagogo, y la de Heinrich Himmler como el pragmático del “exterminio”. Todos ellos fueron cuidadosos en seguir la lógica de “pureza racial” en cada uno de sus campos, planteada por el líder Adolf Hitler, que hacía llegar su mensaje incuestionable.

En *Mi lucha*, Hitler tomó como premisa la idea de renacimiento vinculada con la de sacrificio, proponiéndolo como un ciclo de restauración:

Este espíritu de sacrificio, dispuesto a arriesgar el trabajo personal, y si es necesario, la propia vida al servicio de los demás, está indudablemente más desarrollado en el elemento de la raza aria que en el de cualquier otra.<sup>76</sup>

Lucha, tierra y sangre pura fueron las nuevas fuerzas que condujeron la reunificación de la sociedad alemana, el *renacer cultural* hitleriano buscó su transcendencia en la Historia sobre modelos místicos metahistóricos, en una idealización de la raza aria. El clasicismo monumental encarnó a la comunidad racial, donde lo viril se ligó a lo militar, la feminidad a la madre y la monumentalidad a la autoridad del Führer.

---

<sup>74</sup> Mircea Eliade. *Los mitos del mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, p. 6.

<sup>75</sup> Ernst Cassirer. *El mito del siglo*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 333.

<sup>76</sup> Adolfo Hitler. *Mi lucha*, p. 116.

Anunciar un renacer cultural condujo al régimen a la selección de iconos para construir lo nacional, y por ende se dio una operación de exclusión de aquel que no comulgara con el discurso nacionalsocialista. En este ejercicio de consolidación de imágenes clasicistas como de lo nacional, el régimen postuló a la creación de representaciones de los artistas modernos como símbolo de lo internacional.

## CONCLUSIONES

El Primitivismo de *Der neue Mensch*, revela un discurso potencialmente ambivalente contenido en la imagen; si bien para Otto Freundlich, en 1912 su propuesta Primitiva-expressionista, se presentó como un símbolo de un espíritu nuevo, por su propia apertura a lo universal; por otra parte, esta característica permitió al régimen nazi presentarla en 1937 como una mofa de “nuevo hombre” que sólo representaba a un primitivo regresivo; el cual debía significar una amenaza para el pueblo alemán por figurar como una marcha atrás en un proceso evolutivo y por contrariar el discurso racial ario que enarbolaba el régimen nazi.

El nacionalsocialista seleccionó la obra *Der neue Mensch* como representación del arte degenerado, para censurar al arte moderno y además para fortalecer su propia propuesta ideológica. El régimen no sólo utilizó esta obra, sino que se apropió de ella y la re-significó, en el sentido que intervino la imagen ajustándola para sus propios fines.

El propio título de la obra *Der neue Mensch* jugó un rol importante en el método comparativo que realizó el régimen con la muestra simultánea de la GDK y la EK, las ideas que operaron a través de las imágenes promocionales de las exhibiciones, fueron la idea de “renacer cultural ario” *versus* “nuevo Hombre”, respectivamente.

De esta forma, la gran escultura de piedra y yeso, fue presentada como aquel “nuevo Hombre”, que evidenciaba una absurda lógica del artista moderno, debido a que, según la coherencia del discurso racial ario, ese era un primitivo regresivo que no representaba al hombre de una sociedad evolucionada; sino a un hombre bárbaro, degenerado, decadente. Asimismo, Goebbels en un afán por justificar su drástico cambio frente al arte moderno, presentó a la propuesta del régimen como la verdaderamente actual y a los artistas modernos como los “representantes seniles”, que no mostraban ninguna virtud, ni merecían ninguna estima, por pertenecer a una época intelectual y políticamente caótica ya concluida.

La propuesta ideológica del régimen nazi, no despreció del todo la idea de nuevo Hombre, pero sólo en términos de un científicismo biológico, su propuesta

política y estética estuvo guiada por la idea de *renacer* de la raza aria. El discurso de “nuevo Hombre”, no correspondía a la propia praxis del régimen nazi, debido a que el sistema totalitario había coartado no sólo cualquier manifestación de libertad; sino la propia anulación de independencia y autonomía del Hombre imposibilitaba el nacimiento de un nuevo Hombre espiritualmente. De esta forma, no sólo la obra *Der neue Mensch*, sino también el propio título refiere un discurso antagónico, porque la inferencia que anidó en el “renacer cultural hitleriano”, fue la anulación de la expresión del individuo, la creación libre y por ende la de un comienzo genuino; su propuesta a cambio fue la de un re-surgimiento ario imperiosamente conducido por el Führer.

El concepto de lucha para el régimen fue importante, porque para Hitler su praxis generaría una verdadera cohesión entre las masas y sólo a partir de ésta se construiría un movimiento genuino. El título de la escultura de Freundlich operó estratégicamente en el diseño de la propaganda del régimen, porque en su lógica de resurgimiento racial, las imágenes antagónicas de la EK-GDK, debían sostener también postulados antagónicos: la idea de la configuración de un “nuevo Hombre” vs “renacer ario”.

Resulta importante señalar que, con *Der neue Mensch* el nacionalsocialismo concretó su lucha política en el campo visual contra su enemigo: el judío bolchevique y el artista moderno; la obra de Freundlich se objetivó como la antítesis de lo ario, de lo nacional, de lo perteneciente al Tercer Reich. El método comparativo que aplicó el sistema con la muestra simultánea del diseño de la imagen de la EK frente a la GDK, permitió resolver visualmente el concepto de lucha, mediante dos imágenes antitéticas, a través de este diseño Joseph Goebbels agudizó tanto el mensaje ideológico, como el de censura. El ataque que emprendió el nacionalsocialismo contra el arte moderno, a través de *Der neue Mensch*, estuvo guiado por dos argumentos: la recriminación de un “intelectualismo inteligible”, como manifestación de una mente degenerada, y la queja de lo moderno como afirmación de lo temporal, de lo innovador, de la creación libre con miras internacionales; contrarias a la propuesta

*völkisch* que básicamente refiere un valor de continuidad ligado a la idea de espacio y sangre nacional. Éstos fueron los principales argumentos que el régimen utilizó en su lucha contra la difusión de los movimientos de vanguardia.

La supuesta entidad orgánica homogénea, biológicamente restaurada por la “raza aria”, fue visualmente reformada por el canon clásico y enarbolado por la imagen del soldado, el héroe, la madre, el atleta, el campesino guiado por una estética de la perfección física. En el cartel promocional de la *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, la expresión psicológica templada, el modelo de fortaleza y equilibrio de la imagen de la antigüedad clásica, representó el renacer del hombre ario.

Con la elección de *Der neue Mensch* como imagen representativa del denominado arte degenerado, el régimen resolvió tanto la necesidad de mostrar una representación opuesta al ideal clásico de la imagen promocional de la GDK, así, como la identificación visual del enemigo del pueblo alemán, en un momento en que la censura cultural había llegado a su máxima radicalización.

La tipificación de *Der neue Mensch* como “arte degenerado”, permitió anunciar a la propuesta del arte moderno como una farsa, porque se enfatizó un supuesto carácter “regresivo” del arte “moderno”, en su técnica y temática. La gran cabeza de piedra, se mostró al público como una prueba de que el arte “moderno” tomaba los rasgos estéticos primitivos y plasmaba ideas, acontecimientos y personajes de comunidades ajenas a la raza aria, presentando “el ideal racial negro” como bandera de su movimiento.

La propaganda nazi trató de concretar la emoción del discurso racial de las masas en el campo estético, no sólo en una imagen que representara lo ario, sino que consideró también una imagen que significara lo no ario, que representara la censura de todo aquel que no se encuadrara al sistema, como fue el caso de Otto Freundlich que por sus propias demandas de un arte antinacionalista, sus textos contestatarios contra el sistema, y su calidad de judío, lo hicieron figurar ante el régimen como un candidato ideal para que su obra en 1937 representara una amenaza para el pueblo alemán. Así, la imagen primitivista funcionó como un catalizador del control y el manejo de las emociones de las masas; la emoción contenida en la imagen, remitió un

desprecio, por representar una amenaza de la filtración de elementos que conducirían a una supuesta decadencia de la raza aria. De esta forma, el Tercer Reich presentó a *Der neue Mensch* como símbolo de una enfermedad, que engendraría una degeneración sistemática de las fuerzas de renovación nacional y racial.

## BIBLIOGRAFIA

Ades, Dawn. *At al. Art and power. Europe under the dictators 1930-45*. London, Hayward Gallery, Thames and Hudson, 1996.

Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Taurus, 2004.

Barron, Stephanie, *et al. Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles County Museum of Art, 1991.

Bozal, Valeriano. *El lenguaje artístico*. Barcelona, Península, 1970.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1989.

Bracher, Karl Dietrich. *The German Dictatorship: the origin, structure, and effects of National Socialism*, New York Praeger, 1970.

Burger, Peter. *Theory of Avantgarde*. Minneapolis, University of Minnesota, 1984.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2003.

Cassirer, Ernst. *El mito del Estado*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004. (primera edición 1946)

Cedillo, Juan Alberto. *Los nazis en México*, México, Debate, 2007.

Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994.

Feliciano, Héctor, *El museo desaparecido. Los nazis y la confiscación de obras de arte*. Buenos Aires, Emecé, 2004.

Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 2001.

Friedländer, Saul. *¿Por qué el Holocausto? Historia de una psicosis colectiva*, Barcelona, Gedisa, 2004.

Ginder, Ursula. *Munich 1937: The development of two pivotal art exhibition*, graduate student paper for UCSB History, 2004.

Greenhalgh, Michael. *La tradición clásica en el arte*. Madrid, Blumen, 1987.

- Clair, Jean, *et al. The 1930s: The making of "The new man"*. Canada, National Gallery of Canada, 2008.
- Dietrich Bracher, Karl. *La dictadura alemana. Génesis, estructura y consecuencias del nacionalsocialismo*, Madrid, Alianza, 1973. T. I, II
- Gay, Peter . *Weimar Culture. The outsider as insider*. New York, Norton & company, 2001.
- Goebbels, Joseph. *Diario*, Montevideo Caracas, José Janés América, 1952.
- Grosshans, Henry. *Hitler and the artists*, New York-London: Holmes & Meier, 1883.
- Herf, Jeffrey. *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Culture and Politics in Weimar and the third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Herman, Arthur. *La idea de decadencia en la historia occidental*, Barcelona, Editorial Andres Bello, 1988.
- Herschel B. Chipp. *Teorías del arte Contemporáneo*. Madrid, AKAL, 1995.
- Hitler, Adolf. *Mi lucha*. México, Editorial del partido nacionalsocialista de América Latina, 2007.
- Hinz, Berthold. *Art in the Third Reich. Translated by Robert and Rita Kimber*. New York: Random House, 1979.
- Lehmann-Haupt, Hellmut. *Art under dictatorship*, Oxford University Press, 1954.
- Lynn H, Nicholas. *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la segunda Guerra Mundial*, Madrid, Ariel, 2007.
- Lionel, Richard, *Nazismo y cultura*. México, Editorial Diana, 1993.
- , *Et al. Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*. Madrid, Alianza, 1993.
- Lizarazo Arias, Diego. *Et al. Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. México, Siglo XXI, 2007.
- , *Et al. Interpretaciones icónicas. Estética de las imágenes*. México, Siglo XXI, 2007.
- Lloyd, Jill. *German Expressionism; primitivism and Modernity*. Yale University Press, New Haven and London, 1991.

- Macciochi, María A. *Elementos para un análisis del fascismo*. España, El topo viejo, 1987.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza, 2007.
- Nolte, Ernst. *La guerra civil europea, 1917-1945. Nacionalismo y bolchevismo*, México, FCE, 2001.
- Nordau, Max. *Degeneration. Degeneration*. London, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1993.
- Petropoulos, Jonathan. *Art as politics in the Third Reich*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1996.
- Rosenberg, Alfred. *El mito del siglo XX*, Ediciones Wotan, 1992.
- . *Obras escogidas*. México, Editorial Extemporáneos, 1970.
- Sala Rose, Rosa. *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Barcelona, Acantilado, 2001.
- Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. México, Debolsillo, 2007.
- Walter, Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.
- Willett, John. *Art and Politics in the Weimar Period. The new sobriety 1917-1933*. New York, Thames and Hudson, 1996.

**ARTICULOS:**

Doob, Leonard W. "Goebbels' principles of propaganda." *The Public opinion Quarterly*, vol. 14, no. 3, Otoño, 1950, pp. 419-442.

Egbert, Donald D. "The Idea of "Avant-garde" in Art and politics." *The American Historical review*, vol. 73, no. 2, Diciembre 1967. Pp. 339-366.

Engelhardt, Katrin. "Ans Kreuz geschlagen. Die Verhöhnung des >>Kruzifixus<< von Ludwig Gies in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus." en *Das Verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner kunst im >>dritten*. Berlín, 2009.

Galiana, Jesús. Arte "degenerado"/ "Degenerate art". *Lápiz revista internacional de arte*, no. 212, abril 2005.

Goggin, Mary-Margaret. "Decent vs Degenerado", *Art Journal*, Vol. 50, No. 4, Invierno, 1991, pp. 84-92.

Hüneke, Andreas. "Der versuch der Ehrenrettung des Expressionismus als >>deutscher Kunst<< 1933", en *Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945*. Berlin, Ausstellung in der Akademie der Künste vom 17. September bis 29. Oktober 1978.

------. "Verhöhnt-verkauft-vernichtet. Die 'Entartete Kunst' und die Radikalisierung der NS-Kunstpoltik." En *Osteuropa* 56, 2006, pp. 223-234.

------. "Die "Verwertung" der "entarteten" Kunst zwischen Ideologie und Kommerz" en *Museen im Zwielicht- Ankaufpolitik 1933-1945 Kolloquium vom 11. Und 12. Dezember 2001 in Köln*. Herausgegeben von der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, Magdeburg 2002. pp. 80-89.

-----". "Dubiose Händler operieren im Dunst der Macht" en *Alfred Flechtheim. Sammler. Kunsthändler*. Verleger. Kunstmuseum Düsseldorf 20. September bis 1 November 1987, pp. 101-105.

Kracht, Isgard. "Vom Symbol der Freiheit zum Sinnbild >>entarteter<< Kunst. Otto Freundlichs Plastik >>Der neue Mensch<<. en *Das Verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner kunst im >>dritten*. Berlín, 2009.

Levi, Neil. "Degenerate art. Exhibition as political spectacle". *October*, vol.85, pp. 41-64.

Metzger, Gustav. "Art in Germany under national socialism" *Studio International*, March 1976, 110-11.

Rieff, Philip. "Aesthetic Functions in Modern Politics." *World Politics*, Vol. 5, No. 4, Julio, 1953, pp. 478-502.

Royo, Hernández Simón. "Leni Riefenstahl y la estética fascista; prueba de la imposibilidad de un arte apolítico." *Revista observaciones filosóficas*, 2005.

Steinberg, Stefan. "Leni Riefenstahl propagandist for the third reich." *World socialist web side*, 15 de septiembre, 2003.

Stone, Marla. "The exhibition of the Fascist Revolution", *Journal of Contemporary History*. Vol. 28, No. 2, Abril, 1993, pp. 215-243.

Wiegrefe, Klaus. "SS-Chef. Heinrich Himmler: aus dem Leben eines Massenmörders", *Der Spiegel*, no. 45, 2008, pp. 54-66.