



***ENTARTETE KUNST,***  
**EL FINAL DE UNA**  
**POLÉMICA**

Miguel Salmerón Infante

## **ENTARTETE KUNST, EL FINAL DE UNA POLÉMICA**

**Resumen:** el artículo comienza describiendo la estética expresionista al compararla con la del arte académico y con la de los *fauves*. Esta comparación prelude el examen de la recepción del expresionismo por la ideología nacionalsocialista. Dicho proceso de recepción culmina con la exposición "Arte degenerado".

Con lo que resulta de esta exposición podría pensarse que la vanguardia expresionista fue siempre antinazi, y por lo tanto, anteriormente antimilitarista y antiimperialista. Igualmente, podría pensarse que el nacionalsocialismo fue enemigo de la vanguardia expresionista. Tanto una como otra afirmación son verdades a medias. La vanguardia expresionista se sintió en no pocas ocasiones heredera de la tradición gótica y garante de las esencias alemanas. Por su parte, ciertas facciones nacionalsocialistas fueron partidarias del expresionismo como arte nacional. La exposición significó la toma de posición del régimen respecto al arte contemporáneo, y el final de una polémica ideológica en el seno del nacionalsocialismo.

**Palabras clave:** Vanguardia, expresionismo, nacionalsocialismo, arte degenerado, política.

---

## **ENTARTETE KUNST, THE END OF A CONTROVERSY**

**Abstract:** This article begins with a description of expressionist aesthetics by means of a comparison of its principles with the ones of academical art and the ones of the *fauves*. This description is a prelude to the examination and the reception of expressionist art by the national-socialist ideology. This reception process gets its highest point with the exhibition "Degenerate Art".

As a result of this exhibition it might be thought that the expressionist art was always an anti-Nazi one, and therefore, an antimilitarist and anti-imperialist one. It could also be thought that the National-socialism was an enemy of expressionist art. Both of these statements can be considered the truth only in part. The group of expressionist avant-garde felt in many occasions as heirs of the Gothic tradition and wardens of the German essence. Meanwhile, National-socialist factions were supporters of expressionism as a national art. The exhibition designed the position of the regime about modern art and the end of an ideological polemic in national-socialism.

**Keywords:** Avant-garde, expressionism, National-socialism, degenerate art, politics.

---

**Fecha de recepción:** julio 9 de 2012

**Fecha de aceptación:** abril 5 de 2013

---

**Miguel Salmerón Infante:** español. Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor del Departamento de Filosofía de la misma universidad.

**Correo electrónico:** msalmeronprof@gmail.com

## **ENTARTETE KUNST, EL FINAL DE UNA POLÉMICA**

---

No estoy de acuerdo en que sea una regla que siempre se cumpla. Sin embargo, en este caso está claro que no hay nada mejor que una imagen, o dos, que mil palabras.



Figura 1: Nicolas Poussin, *La adoración del becerro de oro*, 1634, óleo sobre tabla, 1,54 x 2,14 m. © National Gallery, Londres.

Recordemos el cuadro de Poussin *La adoración del becerro de oro* (figura 1). Es una obra fascinante. La composición es excelente. El becerro ocupa un lugar central, pero se encuentra discretamente ladeado a la izquierda y en segundo plano. La presencia de la mujer que danza en el centro subdivide los grupos entre los que bailan a la izquierda y los que contemplan jubilosos y tal vez adoran al becerro de un modo más sosegado. Los colores básicos, cálidos y luminosos predominan en el centro de la imagen y en la zona inferior y en los laterales; el color se degrada, la escala de los grises se oscurece.

Ahora evoquemos otro cuadro espléndido. *La danza en torno al becerro de oro* de Emil Nolde (figura 2).



Figura 2: Emil Nolde, *La danza en torno al becerro de oro*, 1910, óleo sobre lienzo, 0,87 x 1,05 m. © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich.

Prácticamente solo hay cuatro colores: el blanco, el amarillo, el azul y el marrón. Es cierto que de estos últimos hay dos tonalidades, pero entre ellas no hay una modulación, sino tan solo una presentación yuxtapuesta. Por otra parte, el cuadro nos muestra varias continuidades de color. Una, entre el cielo y las sombras que reflejan a los que danzan en el suelo. Otra, entre el becerro y la piel de las bailarinas. Y otra más, entre la parte baja de las cabañas y la figura humana central, de la cual no sabemos si es masculina o femenina, pero de la que sin duda podemos afirmar pertenece a una raza diferente a la de las mujeres. Esas continuidades y esas parcelaciones bruscas del color hacen que la retina oscile entre la contracción y la expansión, según se pose en una u otra zona de la superficie pictórica.

Parece como si el segundo cuadro fuera una crítica de los parámetros de veracidad que utiliza y pone en juego el primero. Poussin busca la verdad mediante un realismo figurativo en el que predomina el dibujo sobre el color y que remite al modelo del gran Rafael. El segundo busca la veracidad del sentimiento y del dinamismo mediante el poder del color. Sin embargo, el primer cuadro, aparentemente verosímil, es falaz porque los israelitas no se detuvieron en una floresta, no tenían capacidad de forjar un becerro de oro tan sofisticado como el que adoraban y sus pulcras vestimentas grecorromanas no parecen compadecerse bien con las de un pueblo que había estado haciendo una penosa marcha por el

desierto. Su única verdad es la del arte como institución, tal vez el de esa mentira deleitable llamada arte.

Es evidente que el segundo cuadro no es naturalista, pero quiere llevarnos a una realidad más profunda. Nuestros sentimientos son conmovidos por las vibraciones del color, y pretenden una identificación interna con la danza, primal y por ello apelativa de lo auténticamente humano. El desnudo de los que danzan, o las posturas dinámicas que adoptan desempeñan un papel secundario, sirven de acentos que realzan el protagonismo del color. Fungen de rasgos suprasedgmentales del mensaje, actúan como la entonación y los gestos que acompañan al contenido de las palabras en el lenguaje oral. Quizás en este sentido, lo más achacable con justicia a Nolde sea que su apuesta por la autenticidad corre el peligro, por exagerada, de convertirse en una suerte de impostura de la que él mismo se hace eco cuando recuerda que alguno de sus críticos lo acusaba de “inflado primitivismo” (Reuther, 1977, p. 15).

La comparación de estos dos cuadros es válida para saber en qué consistió formalmente la apuesta expresionista. Sin embargo, solo nos sirve parcialmente para conocer sus intenciones. Sabemos que, con ayuda del color, los expresionistas quieren emprender una búsqueda interior y emocional. Pero, ¿A dónde llevan los buceos en la parcial infabilidad del sentimiento? O más exactamente y más en conformidad con los intereses de este artículo, ¿Qué consecuencias prácticas y políticas se derivan de estos? En el caso del expresionismo hay una consecuencia inequívoca en cuanto a la ideología artística: el movimiento se pronuncia contra el orden compositivo lineal, el tratamiento matizado del color y el decoro, en la elección de los temas propios de una determinada forma de producción artística. Esa producción es considerada academicista, convencional, falaz y llevada a cabo por y para la propia clase dirigente, o en todo caso, de la dominante —el cuadro de Poussin, pintado conforme a los parámetros de la Academia Real francesa, sería posteriormente considerado una obra maestra por la burguesía republicana. Por su parte, el expresionismo tenía claro que el arte académico era propio de la clase dominante y, por lo tanto, de la burguesía—. Dejando aparte al grupo *Der blaue Reiter* (*El jinete azul*), cuya pintura es una apuesta clara por la abstracción, tanto el expresionismo originario, el de *Die Brücke* (*El puente*), como el caógeno (representado por las figuras aisladas de Emil Nolde\* y Oskar Kokoschka), así como el abiertamente político de la *Neue Sachlichkeit*, asumen una postura beligerante contra el modo de vida burgués, enfrentándose al convencionalismo del arte que sustenta esta clase social.

---

\* La intensa independencia de Nolde queda de manifiesto en su actitud ante el grupo *El puente*. Los pintores de Dresde quisieron contar con Nolde entre los suyos, pero después de estar integrado en el grupo durante un corto periodo, el pintor consideró que esa cercanía no aportaba nada al desarrollo de su creatividad y cortó amarras con ellos. Como él mismo declaró, “Me llaman expresionista, pero no me gusta que me encasillen. Soy un artista alemán, y nada más” (5).

No se debe olvidar, no obstante, que ser antiburgués no significa siempre ser antitotalitario —a este efecto es muy interesante leer el artículo del programa del primer número de *Der Sturm* firmado por Rudolf Kurtz; en él se dice que se quiere destruir la falsa seriedad, la autosatisfacción y el artificio del que se nutre el público burgués, y se habla igualmente de la exteriorización de las fuerzas oscuras para ponerlas al servicio de la vida contra el “liberalismo bien temperado de la época” (Richard, 1979, p. 45)— ; en su inmensa mayoría los expresionistas fueron políticamente contrarios a la democracia parlamentaria y optaron, o bien por un nihilismo de dudoso cuño anarquista (*Die Brücke*), o bien por la revolución marxista-leninista (Grosz), o bien por el nacionalsocialismo (Nolde). Sin embargo, cierto discurso de la historia del arte dominante en esta especialidad en los años sesenta del siglo XX quiere olvidarse de este hecho. La identificación del expresionismo con una propuesta política democrática y antibelicista se produce en uno de los más reputados miembros de la comunidad intelectual, Giulio Carlo Argan. El prestigioso historiador del arte valora el fauvismo y el expresionismo como reinterpretaciones críticas del impresionismo —lo más interesante del estudio de Argan es considerar tanto a los *fauves* como a *Die Brücke* movimientos de mestizaje: a los *fauves* de mestizaje del impresionismo con el arte del norte de Europa y a *Die Brücke* como voluntad de desarrollo crítico del expresionismo (Argan, 1991, p. 214) —, y prosigue su exposición señalando expresamente que en los *Fauves* o en *Die Brücke* ha de excluirse la intencionalidad nacionalista (Argan, 1991, p. 217).

Este aserto es un claro ejemplo de las modalidades que adoptaba la corrección política por aquel tiempo en un historiador del arte marxista. Considero que se trata de una postura criticable; criticable no por marxista, sino por políticamente correcta. Probablemente la afirmación de Argan pueda aplicarse al fauvismo, pero no a *Die Brücke*. Los artistas de este grupo consideran desde sus primeras producciones realizadas bajo este rótulo, que el arte alemán, el de Mathias Grünewald y el de Tilman Riemenschneider, es un modelo a seguir por autenticidad emocional y por la espiritualización e interiorización de lo que ellos proponen. Además, por otra parte, los viejos maestros alemanes se consideran admirables, porque fueron artistas no dejando de ser artesanos, sino siéndolo intensamente. Un homenaje a su vigor se muestra en la dedicación a la entalladura de Ernst-Ludwig Kirchner y en el cultivo de la talla de madera de Karl Schmidt-Rottluff. En definitiva, y a pesar de lo que diga Argan, se puede afirmar que *Die Brücke* consideró ser alemán el modo más propio de ser artista. Nolde, fugazmente miembro de *El puente*, incide vivamente en la apuesta cuando en su autobiografía, *Jahre der Kämpfe*, proclama la consigna “gloria a nuestro vigoroso, sano, arte alemán” —la proclama de Nolde se ve rematada por un reproche a la inautenticidad de las superficiales pinturas mediterráneas, “apropiadas para el ambiente de dogos y papas”, cuya principal manifestación es la cumbre de la pintura académica, Rafael (Nolde, 1995, pp. 105-106)—.

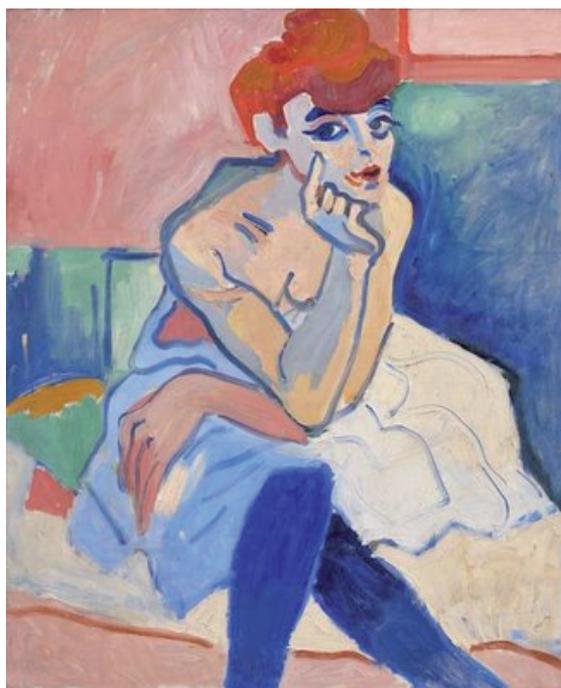


Figura 3: André Derain, *Mujer del camisón*, 1906, óleo sobre lienzo, 1 x 0,81 m. © Statens Museum for Kunst Copenhagen.

El propio Argan, aparentemente contrario a esa tesis, parece corroborarla cuando hace una comparación de dos cuadros que presentan dos figuras sedentes femeninas. Se trata de una obra del fauvismo y otra de *Die Brücke*: *Mujer en camisón* (figura 3) de André Derain y *Fränzi (desnudo)* (figura 4) de Ernst-Ludwig Kirchner. De los *fauves*, Derain es quien probablemente haga un más consciente uso de las posibilidades compositivas del color: los rosáceos de las encarnaduras, la pared, la ventana y la colcha crean un equilibrio dinámico pero sereno con los celestes de las sombras del cuerpo, el cabecero y la parte de pared que a veces se tornan elegantemente añiles, de un modo muy visible en las medias. El gesto indiferente de esa mujer y su relajado desvestido nos muestran a las claras que nos encontramos ante un ejercicio pictórico centrado en lo formal. Por el contrario el uso de los colores primarios con escasas matizaciones en el cuadro de Kirchner que representa a *Fränzi*, hace que la atención se dirija a la figura humana y al ser humano portador de esa figura. Kirchner consigue que se produzca ese giro hacia lo interior, esa penetración en lo profundo. Este cuadro guarda similitudes y es tributario de *Pubertad* de Eduard Munch, en cuanto a que en ambos aparece una niña desnuda. Sin embargo, a la impresión de desvalimiento y fragilidad del cuadro de Munch, que también se encuentra aquí, se une cierta asociación a la

precocidad, a un gesto casi seductor en el rostro que no se aviene con un cuerpo de complexión infantil. Esta es una muestra más de la propuesta de interiorización en contestación a lo exclusivamente pictoricista, de apuesta por lo alemán frente a lo mediterráneo.



Figura 4: Ernst-Ludwig Kirchner, *Fränzi* (desnudo), 0,71 x 0,61 m, óleo sobre lienzo.  
© Moderna Museet de Estocolmo.

Sin embargo el expresionismo, tan alemán, tuvo en su Alemania un destino trágico consumado el 19 de julio de 1937. Aquel día Adolf Hitler protagonizó dos eventos en Munich: la apertura de la casa del arte alemán y la inauguración de la exposición *Arte degenerado*. La primera debía albergar las manifestaciones más pulcras y ortodoxas de un arte neoclásico símbolo de la Nueva Alemania —“*National Socialism annexed neoromantic and neoclassical art, defining it as racially pure, and art that could easily be understood and whose depictions of men and women exemplified the Germanic race*” (Mosse, 1991, p. 25)—. Por su parte, la segunda era una exposición itinerante (estuvo también en Berlín, Leipzig, Hamburgo, Düsseldorf...) destinada a vejar y humillar las propuestas estéticas de las vanguardias históricas, muy especialmente las de la vanguardia más “alemana”: la expresionista.

De todos modos, *Arte degenerado* es un concepto difícil de definir, tal vez porque se trata de una noción tan difusa en lo estético como precisamente maquinada para la manipulación política. En el Decreto del Reich del 2 de agosto de 1937, firmado por el ministro Rust, figura la siguiente definición: “Deben considerarse incluidas en el ámbito del arte degenerado obras que, o bien ofendan el sentimiento nacional alemán, o bien destruyan o distorsionen las formas naturales, o bien que manifiesten de un modo evidente la carencia de facultades manuales y artísticas de quien las ha llevado a cabo” (Bussmann, 1986, p. 108; traducción propia).

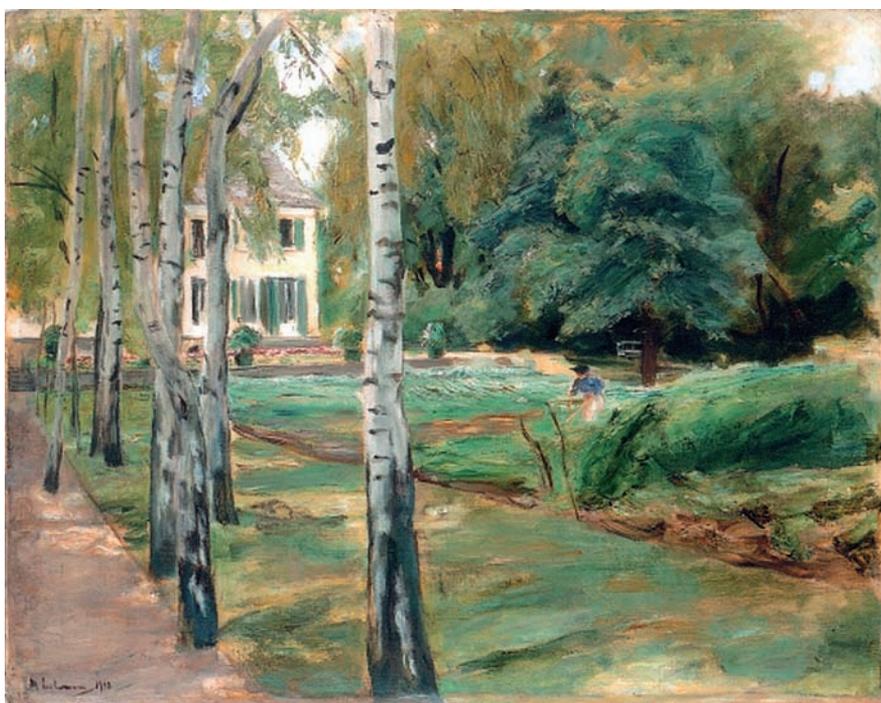


Figura 5: Max Liebermann, *Avenida de abedules en el Wannsee*, 1918, 0,75 x 0,94 m, óleo sobre lienzo. © Hamburger Kunsthalle.

Una definición tan abierta permite incluir bajo el concepto a pintores de caballete y clásicos, que no obstante son judíos, como Max Liebermann (figura 5), y a nacionalsocialistas de corazón, como Emil Nolde perteneciente al grupo de aquellos que, como señalaba el Decreto del Reich, “destruyen o distorsionan la forma natural”.

Precisamente Liebermann y Nolde habían protagonizado una encendida polémica años atrás. En 1910 su cuadro *Pentecostés* (figura 6) había sido rechazado junto a otras obras de jóvenes artistas por la asociación artística *Berliner Sezession*

—precisamente la *Berliner Sezession* es una escisión de la *Berliner Kunstverein* que se materializó cuando esta suspendió, por indecorosa y rara, una exposición de Eduard Munch en 1892 (Lafuente Ferrari, 1974, p. 12)—. Según testimonio de los presentes en el jurado, el presidente de la asociación, Max Liebermann, dijo: “Si este cuadro llega a exponerse, yo renuncio a mi cargo” (Reuther, 1997, p.12); Nolde reaccionó con ira y atacó en público al presidente y la asociación, enviando el 10 de diciembre de 1910 una carta muy crítica a la revista *Kunst und Künstler* (Kyong Mi-Kim, 2006, p. 23).

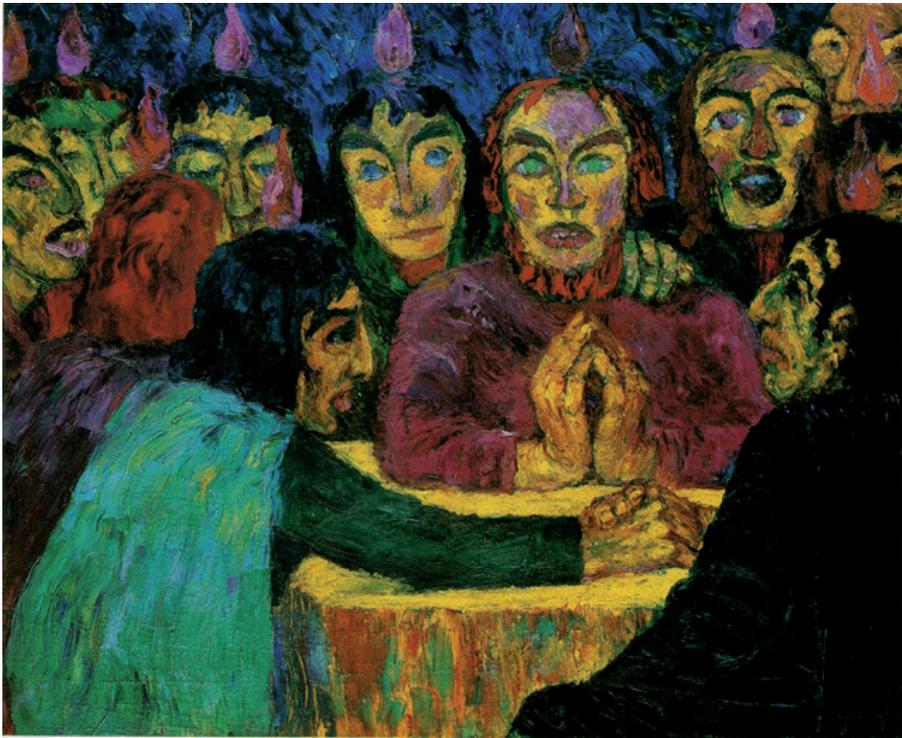


Figura 6: Emil Nolde, *Pentecostés*, 1909, 0,87 x 1,07 m, óleo sobre lienzo. © Nationalgalerie, Berlín.

Liebermann rechaza a Nolde por falta de decoro. Es decir, lo hace desde una concepción académica de la producción artística, sustentada por una ideología burguesa, con una estética que podría considerar degenerado el arte de Nolde bajo parámetros similares a los que emplearían los organizadores de la exposición de 1937.

Resulta curioso que años después Liebermann reciba del nacionalsocialismo la etiqueta de artista degenerado, pues su arte es formal y temáticamente muy convencional —“Eventually, as we know, the motif of the poor largely disappeared from Liebermann’s oeuvre. Even when he paints the jewish quarter in Amsterdam, he is fascinated by the crowding, gesticulating inhabitant, not their social and economic condition” (Paret, 2001, p. 54)—. Sin embargo, los motivos son raciales: Liebermann era judío.

Precisamente la maestría en la ejecución de Liebermann hace que no sea recomendable que se muestren obras suyas en la exposición itinerante de 1937. No obstante, la propuesta rompedora y vanguardista de Nolde, aviniéndose más con lo que el régimen quiere atacar, sí se incluye en la muestra.

Este doble rasero pone al descubierto la perversa manipulación que la muestra pretendía urdir. Igualmente evidencia que el destinatario que se buscaba con la exposición era la burguesía, más concretamente la pequeña burguesía, y, en parte adulándola y en parte azacaneándola, se pretendía ganarla para la causa nacionalsocialista.

Hemos dicho pequeña burguesía porque la gran burguesía había desaparecido. El Tratado de Versalles, la Gran inflación y el crack de 1929 habían proletariado a toda la población, burguesía incluida.

La crudeza de la crisis había sido tan intensa que había cundido el sentimiento de que la cultura estaba enferma. Por su parte, el arte contemporáneo —preferimos la expresión “arte contemporáneo” a “arte moderno”, que es propia del ámbito anglosajón y que nos llevaría a la confusión de pensar que estamos hablando de arte de la edad moderna— se había hecho comprensible solo para un número muy limitado de entendidos, cada vez era más reducido el colectivo de sus receptores. Esto podría ser valorado de dos modos. Negativamente, como lo hace Ortega con su noción de *arte ensimismado*, o interpretando con Adorno que las rupturas formales en el arte eran refracciones de la crisis en la vida objetiva, es decir que el arte se había hecho difícil porque el mundo también lo era. En todo caso, los mandatarios nazis hicieron un cálculo: ¿Qué era más ventajoso? ¿Utilizar el arte contemporáneo para elevar el nivel cultural de la masa, curándola de su vulgaridad, o considerar que el enfermo era ese arte y suprimirlo? Era necesario el apoyo de la masa con base en claves sencillas y comprensibles para ella, así que el arte contemporáneo fue eliminado.

El nazismo quiso dar un golpe mortal al arte contemporáneo, pero no a cualquiera, sino a su flanco débil. No se atacaba el arte de la vanguardia fría: constructivista, funcionalista, neoplasticista, pues este era soportado y sustentado por la técnica. El atacado era el arte de la vanguardia cálida, el menos soportable por la buena conciencia y el acumulativo espíritu burgués.

La exposición se inauguró el mismo día que la casa del arte alemán. Esta contenía una muestra estable de todo aquello digno de practicar y emularse en materia de arte. *Arte degenerado*, por el contrario, era una exposición itinerante que mostraba todo lo que debía ser expulsado antes de ser destruido —de hecho salvo una pequeña parte de la exposición que se vendió en Suiza, fueron quemados 1.004 lienzos y 3.825 acuarelas en el parque de bomberos de Berlín, el 20 de junio de 1939—.

La muestra *Arte degenerado* tuvo un éxito inusitado, con más de cuatro millones de visitantes. Por supuesto que esa afluencia enorme no fue por admiración a esos artistas, sino por asumir de un modo mayoritario las intenciones de los organizadores de la exposición, siguiéndola con asco, repulsión, desprecio y mofa. Sin embargo, mirando retrospectivamente, lo más destacable de la puesta en marcha de esta exposición fue que supuso el final de una polémica estética en el seno del nacionalsocialismo.

Respecto al arte contemporáneo, había dos posturas muy enfrentadas en el partido. La primera, estéticamente adversa, era la aglutinada en el *Kampfbund für die Deutsche Kultur*, cuyo liderazgo estaba personalizado en Alfred Rosenberg. Este grupo consideraba que el arte contemporáneo daba lugar a engendros y a representaciones de tarados e impedidos. Estos monstruos se producían estilizando amaneradamente, primitivizando y animalizando al ser humano. El *Kampfbund* tomaba las propuestas artísticas de un modo literal y había llevado a cabo acciones de iconoclasia contra obras de arte público moderno, como el repintado del mural de la escalera de la Bauhaus, obra de Oskar Schlemmer. El otro grupo, impulsado por el NS, *Studentenbund*, y apoyado por Joseph Goebbels, estaba contra la represión estética clasicista, consideraba que el arte contemporáneo era el arte del propio tiempo y había mostrado su irritación frente al asunto de la escalera de Schlemmer y el denuesto y el desprecio del que era objeto el camarada Nolde por parte del *Kampfbund*. Quizás acostumbrados a una visión muy sesgada de la polémica estética, nos extrañan frases como estas pronunciadas por el partidario del nacionalsocialismo Bruno E. Werner —Bruno E. Werner es un ejemplo de intelectual de errático comportamiento en la época nacionalsocialista. Reputadísimo entre los escritores de su época, fue uno de los firmantes del *Gelöbnis treuester Gefolgschaft*, escrito de aceptación y seguimiento fidelísimo de Adolf Hitler cuando llegara a la Cancillería del Reich. Sin embargo, Werner era semijudío y sufrió una persecución de los nazis sobre todo con el viraje en la política cultural, que se materializó en el rechazo del arte de vanguardia tal y como se mostró en la exposición *Arte degenerado*. Eso sí, la persecución fue moderada por tratarse de un partidario del régimen y por haber sido héroe de la guerra de 1914—, en el *Deutsche Allgemeine Zeitung*, en Berlín el 12 de mayo de 1933:

Debe estar fuera de toda duda que el nuevo arte alemán fue quien abrió el camino de la revolución nacional. Los impulsores de la revolución nacional en Alemania fueron los artistas de *Die Brücke* como Nolde, Otto Müller, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein, los artistas de *El jinete azul* Franz Marc y Macke, Klee, Feininger, los escultores Kolbe, Barlach, y los arquitectos Pölzig, Tessenow y Mies Van der Rohe por citar sólo algunos nombres (Bussmann, 1986, pp. 107-108; traducción propia).

Hitler se mantuvo en un principio equidistante: para establecer, en la medida de lo posible, una política cultural de amplio espectro y por no atreverse a tomar posición en la pugna Rosenberg-Goebbels. Sin embargo, las razones tácticas que ya hemos señalado desequilibraron finalmente la balanza.

Con la exposición no se pretendía atención a la obra ni despertar la observación o la contemplación. Por el contrario se buscaba una reacción emocional de rechazo y desprecio que performativamente condujera a decir: romper con este arte es un sano y revolucionario nuevo comienzo.

El discurso inaugural de Hitler —“Porque su interés por el arte era personal y genuino, y porque consideró la cultura como el supremo valor en sí mismo, se vio obligado a actuar como hubiera actuado Platón al controlarla. Si hubiera sido como Mussolini, un filisteo cretino sin el menor interés por las artes, hubiera sido menos destructivo” (Spotts, 2011, p. 490)— fue, según testigos, uno de los más encendidos y violentos que pronunció; se refirió a hombres que veían la realidad distinta de como era y por lo tanto debían ser investigados por la medicina para ver si tenían problemas de visión adquiridos o heredados. En el caso de aquellos que practicaran ese arte por propia voluntad y no como fruto de errores de percepción, se trataría de un asunto “competencia del Ministerio del Interior del Reich” (Bussmann, 1986, p. 111). Después de escucharlo, Max Beckmann se quedó tan impresionado que emprendió esa misma noche el camino del exilio. Una de las más curiosas características de la exposición fue que los organizadores se sirvieron de varios elementos de la ideología y la estética del adversario. La oposición al pasado y la agresividad y el denuedo contra él eran muy caros a la vanguardia. Por otra parte, la estética de los rótulos anunciantes de la muestra, los catálogos y la presentación de la misma eran constructivistas y expresionistas y recuerdan mucho a los tipos y maquetaciones empleados en el cómic, el *graffiti* y el arte *underground* contemporáneos. Hoy podemos decir que, aparte de su innegable éxito de público, la exposición *Arte degenerado* fue, como dice Bussmann, un mito útil. Sirvió para que la burguesía alemana se lavara la cara dos veces. La primera, en 1937, diciéndose a sí misma, ante aquel arte: “No somos así. No somos deformes, sucios, libidinosos, sexualmente ambiguos, mórbidos, débiles mentales y contrahechos”. El segundo lavado de cara vino después de 1945; entonces Alemania Federal pudo decir que en el seno de la Alemania de Weimar y en oposición al fascismo hubo adversarios estéticos —este lavado de

cara es análogo al propiciado por el expresionismo abstracto en Estados Unidos o por el grupo *El paso* o el *Grupo Nueva Música* en la España franquista—.

Por otra parte, la preparación y la recepción de la muestra *Arte degenerado* revela a las claras lo que implica el fascismo como pensamiento autoritario: la incompreensión de las contradicciones —“*There was no place in Nazi Germany for any Hamlets, for any who did not possess a positive, primarily untroubled view of the visible world*” (Grosshans, 1983, p. 29)—. Estas se ven no como signo o síntoma, sino como la realidad misma. Desde esta perspectiva, se intenta eliminar y reprimir las contradicciones, no afrontarlas. Adolf Hitler fue la figura de proyección de todas estas tendencias agresivas en un momento de la historia. El fascismo, como intento compulsivo de acabar con las contradicciones definitivamente, no es un sistema diferente, es el sistema, y es un peligro potencial en cualquier momento de la historia. Después del fascismo alemán todo siguió esencialmente igual a como estaba, sin embargo hubo muchos que tras este paréntesis no pudieron contarlo.

## REFERENCIAS

Argan, G. (1991). *El arte moderno*. Madrid: Akal.

Bussmann, G., Joachimides, C. M., Rosenthal, N., Schmied, W. (comps./ eds.) (1986). “Entartete Kunst-Blick auf einen nützlichen Mythos”. *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik*. Colonia: Prestel.

Grosshans, H. (1983). *Hitler and the artists*. Nueva York, Londres: Holmes & Meier.

Kyong Mi-Kim, M. A. (2006). *Die Religiösen Gemälde von Emil Nolde*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorwürde des Ruprecht-Karls-Universität. Heidelberg: Ruprecht-Karl-Universität.

Lafuente Ferrari, E. (1974, nov.-dic.). “Una introducción al expresionismo”. *Emil Nolde*. Catálogo de la exposición (Madrid, Salones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural). Madrid: Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones.

Mosse, G., L. Barron. S. (ed.) (1991). “Beauty without Sensuality”. *Degenerate Art, The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Catálogo de la exposición. Los Angeles, Nueva York: Los Angeles Museum of Art, Harry N. Abrams Publishers.

Nolde, E., Chipp, Herschell B (comp./ed.)(1995). “Jahre der Kämpfe II”. *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal.

Paret, P. (2001). *German Encounters with Modernism 1840-1945*. Cambridge: Cambridge University Press.

Reuther, M. (1997, oct. 3-dic. 28). "La pintura de Emil Nolde y sus cuadros religiosos". *Emil Nolde. Naturaleza y religión*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Juan March.

Richard, L. (1979). *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Spotts, F. (2011). *Hitler y el poder de la estética*. Boadilla del Monte: Antonio Machado, Fundación Scherzo.