

Facultade de Xeografía e Historia

Grado en Historia del Arte

Otto Dix. La Gran Guerra a través de los ojos de un artista alemán

Junio 2023

Trabajo de Fin de Grado

Alba Tubío Castro

Tutora: Ana Pérez Varela

Departamento de Historia del Arte

Trabajo de Fin de Grado presentado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela para la obtención del Grado en Historia del Arte en el curso académico 2022/2023

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Objeto de estudio	1
Objetivos y metodología	2
BLOQUE 1. LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL A TRAVÉS DE LA OBRA DE OTTO DIX ..	4
1. 1. Representaciones de la Gran Guerra durante 1914-1918	5
1. 1. 1. Guerra moderna y mecanizada. Uso de la fotografía y consecuente lugar del dibujo y la pintura.....	5
1. 1. 2. El motivo, condicionante de la forma.....	7
1. 1. 3. La búsqueda del yo en medio de nadie.....	8
1. 2. Recuerdos de posguerra, reconstrucción de lo vivido	10
1. 2. 1. El horror desde dentro.....	11
1. 2. 2. Anatomía de una guerra mundial.....	14
1. 2. 2. 1. Resultado de la unión de las fuentes y la técnica.....	15
1. 2. 2. 2. Tratamiento de las víctimas.....	16
1. 2. 2. 3. Un nuevo tipo de guerra.....	17
1. 2. 2. 4. Coprotagonismo del paisaje.....	18
1. 2. 2. 5. Los veteranos y el trauma.....	19
1. 2. 2. 6. El papel de la prostitución en el período bélico.....	21
1. 2. 2. 7. Difícil asimilación.....	22
1. 2. 3. Contexto “sacralizador”. Entre pasado y modernidad.....	23
BLOQUE 2. REPRESENTACION DE LAS CONSECUENCIAS DE LA GRAN GUERRA EN LA SOCIEDAD ALEMANA DE ENTREGUERRAS	27
2. 1. La realidad social de posguerra: mutilados protagonistas de la miseria	28
2. 2. Fascinación por el cuerpo femenino y la prostituta. Rol de la mujer en la República de Weimar	30
2. 2. 1. La mujer entre el <i>eros</i> y el <i>thanatos</i>	30
2. 2. 2. El asesinato sexual.....	32
2. 2. 3. La nueva mujer y la crisis de natalidad. Inseguridades masculinas.....	33
2. 3. Fisionomía de la sociedad. Nueva Objetividad	33
2. 4. La gran ciudad y la cultura de masas	36
2. 4. 1. Metrópolis.....	36
2. 4. 2. Puesta en escena.....	38
CONCLUSIONES	40
BIBLIOGRAFÍA	42
ANEXO FOTOGRÁFICO	46

Resumen: En 1914 una nueva forma de guerra creó la necesidad entre los artistas de una nueva forma de representación. Por ello, en una época de insólitos cambios y acontecimientos, el arte dio un vuelco y el mundo comenzó a ser plasmado de otra manera. Otto Dix fue uno de los grandes representantes de la figura del artista alemán de principios del siglo XX y su obra será la base de la que parta el actual trabajo. A través de esta, exploraremos la Gran Guerra y algunas de sus consecuencias en la sociedad alemana de la década de los veinte. Dix asumió el rol de narrador y testigo con la finalidad de mostrar sus vivencias en el frente, situándonos entre cadáveres de compañeros, en las duras jornadas bajo tierra en las trincheras, o frente a los rostros desfigurados por el terror y el sufrimiento; del mismo modo que nos hará ver cómo fue la vida en las ciudades de posguerra en Alemania, repletas de prostitución y veteranos que vagaban por las calles. Se trata de un conjunto de imágenes que captan la miseria, incertidumbre y crisis existencial y económica que, por momentos, fueron camuflados bajo una máscara de indiferencia en entornos de entretenimiento y embriaguez.

Palabras Clave: Otto Dix, Primera Guerra Mundial, arte de guerra, Nueva Objetividad, sociedad alemana.

Resumo: En 1914 unha nova forma de guerra creou a necesidade entre os artistas dunha nova forma de representación. Por iso, nunha época de insólitos cambios e acontecementos, a arte transformouse e o mundo comezou a plasmarse doutra maneira. Otto Dix foi un dos grandes representantes da figura do artista alemán de principios do século XX e a súa obra será a base da que parta o actual traballo. A través desta, exploraremos a Gran Guerra e algunhas das súas consecuencias na sociedade alemá da década dos vinte. Dix asumiu o rol de narrador e testemuña ca finalidade de amosar as súas vivencias na fronte, situándonos entre cadáveres de compañeiros, nas duras xornadas baixo terra nas trincheiras, ou fronte os rostros desfigurados polo terror e o sufrimento; do mesmo modo que nos fará ver como foi a vida nas cidades de posguerra en Alemaña, repletas de prostitución e veteranos que vagaban polas rúas. Trátase dun conxunto de imaxes que captan a miseria, incerteza e crises existencial e económica que, por momentos, foron camuflados baixo unha máscara de indiferenza en contornas de entretemento e embriaguez.

Palabras Chave: Otto Dix, Primeira Guerra Mundial, arte de guerra, Nova obxectividade, sociedade alemá.

Abstract: In 1914 a new form of warfare created a need among artists for a new form of representation. Thus, at a time of unusual changes and events, art was turned upside down and the world began to be depicted in a different way. Otto Dix was one of the great representatives of the German artist of the early 20th century and his work will be the basis for the present work. Through it, we will explore the Great War and some of its consequences for German society in the 1920s. Dix took on the role of narrator and witness in order to show his experiences at the front, placing us among the corpses of comrades, in the hard days underground in the trenches, or in front of faces disfigured by terror and suffering; in the same way, he will show us what life was like in the post-war cities of Germany, full of prostitution and veterans wandering the streets. It is a set of images that capture the misery, uncertainty and existential and economic crises that, at times, were camouflaged under a mask of indifference in environments of entertainment and drunkenness.

Key words; Otto Dix, First World War, war art, New Objectivity, German society.

INTRODUCCIÓN:

Objeto de estudio

Como todos sabemos, el arte es una vía de comunicación y una forma de expresión, así como el resultado de aquello que lo condiciona temporal, geográfica y sociológicamente. Por ende, es testigo de las diferentes épocas y acontecimientos. Si bien es cierto que en numerosas ocasiones una obra no está relacionada con aquello que la rodea, en otras puede ser una herramienta muy valiosa para el conocimiento de los sucesos desde una perspectiva interna, ofreciendo una visión en primera persona y mostrando las dificultades sociales o personales de aquellos que las realizan.

Por otro lado, tanto la Historia como la Historia del Arte, escritas con mayúsculas por los grandes críticos, historiadores y especialistas, han ofrecido un punto de vista concreto: el de las clases altas, eurocéntrico, patriarcal; el de los grandes nombres que acceden al panteón de la Historia, los victoriosos en las batallas, los que consiguieron en su vida o de forma póstuma unas ventas rompedoras. Hoy en día numerosos estudios intentan aportar distintas visiones que desmantelan esta unicidad histórica.

Con estas dos ideas en mente, el presente trabajo pretende profundizar en el arte de los que fueron derrotados, humillados y mutilados tanto física como psicológicamente. Daremos un paso hacia atrás, a principios del siglo XX –los años de la Gran Guerra y los directamente ulteriores– para visualizar la perspectiva de la época en Alemania sirviéndonos exclusivamente de obra gráfica. Etapa plena de conflictos y diversas realidades sociales que muchas veces hemos pasado por alto; o de las que no somos conscientes debido a la atención prestada a los victoriosos, así como por la distancia geográfica que nos separa de los que no lo fueron.

En un primer momento la idea fue realizar una comparativa entre la representación de la Gran Guerra y los años de posguerra realizada en el arte alemán y en el francés a modo de países representantes de aquellos que fueron vencedores y vencidos. Sin embargo, a medida que investigamos sobre el tema, nos dimos cuenta de que era inabarcable para un trabajo de fin de grado, con la extensión que este tiene. Por ello, decidimos centrarnos en el bando que nos interesaba desde un inicio: el alemán. Aun así, seguíamos encontrándonos con una cantidad de artistas, obras y puntos a tratar que no podríamos manejar de otra manera que no fuera superficialmente.

Con la finalidad de realizar una investigación más concisa sobre las vivencias de la sociedad alemana entre 1914 y 1930, nos decantamos por ceñirnos a la creación de Otto Dix, porque detectamos que este artista lograba abarcar con su recorrido vital y artístico lo esencial para contar cómo fue vivir en ese momento y en ese lugar. Siempre dispuesto a revivir sus duros recuerdos y a plasmarlos en papel, lienzo o tabla, Dix ofrece un amplísimo conjunto de obra que representa con transparencia los más duros momentos de los inicios de siglo, por lo que, en nuestra opinión, una selección será suficiente para hacerse una idea base de lo vivido por el bando alemán en la Primera Guerra Mundial y en la posguerra. El sentimiento de derrota, el cansancio y la pérdida del sentido vital, quedan reflejados en su arte y este llega hasta nosotros acompañado de apuntes en diarios, la literatura de la época y entrevistas al artista, su mujer o sus contemporáneos.

Objetivos y metodología

En cuanto a la historiografía, la obra de Dix ha ocupado un gran número de estudios en alemán por razones obvias, destacando aquellos autores que han realizado biografías del artista, como F. Löffler (1960), O. Conzelmann (1959) o D. Schubert (1980); así como numerosos trabajos más recientes en inglés o francés. Sin embargo, la bibliografía en español es realmente escasa. Además, aunque presente en la escena museística inglesa y francesa hasta este último año, con la exposición *Alemania / años 20 / Nueva Objetividad / August Sander* (2022), celebrada en el Centre Pompidou de París sobre la corriente de la Nueva Objetividad Alemana; no llegó a España hasta que en 2005 la Fundación March le confirió una exposición monográfica, *Otto Dix* (2006) y se incluyó una de sus obras —*Hugo Erfurth con perro* (1926)— en el Museo Thyssen-Bornemisza.

Teniendo en cuenta la poca presencia que Dix ha tenido en la historiografía española, y que este artista, o el enfoque de la Nueva Objetividad Alemana, no suelen incluirse en la temporalmente limitada programación de los grados de historia del arte en España, el objetivo principal de este trabajo es proporcionar al lector una aproximación a su obra, y además haciéndolo desde la perspectiva histórica del contexto alemán tras la fatídica guerra, mostrando que las manifestaciones artísticas pueden ser instrumentos clarificadores para el conocimiento de una época concreta.

El proceso de búsqueda de información comenzó con una lluvia de ideas sobre los temas que nos interesaban y palabras clave para acotar las fuentes que encontraríamos sirviéndonos de los fondos de las diferentes bibliotecas de Santiago, pedidos

interbibliotecarios y, sobre todo, repositorios web. La barrera de la lengua añadió una gran dificultad, tratándose de documentos en su mayoría en inglés y alemán, así como alguno en francés y español. Una vez conseguimos un número elevado de fuentes, comenzamos la lectura con su consiguiente vaciado bibliográfico. Tras esto, realizamos una división de los temas encontrados en los dos bloques que conforman el trabajo: la representación de la guerra y la de sus consecuencias sobre los ciudadanos alemanes. Fragmentada la información fue más manejable y, tras varias lecturas y esquemas pudimos comenzar la redacción.

Para comenzar con esta, la división en dos bloques nos pareció interesante según fuimos leyendo debido a que una gran parte de la creación de Dix gira en torno a la contienda propiamente dicha; mientras que otra parte se centra en la sociedad de posguerra. De esta manera, decidimos que la división temática sería lícita de cara a formarse una visión del conflicto en un primer momento y después, a pesar de romper con el orden cronológico, visualizar las consecuencias del mismo en los años inmediatos. En el bloque dedicado a la guerra nos basamos en una de las ideas de D. Schubert – posteriormente mejor desarrollada – por la cual se estudian de manera diferenciada las obras realizadas durante el conflicto y, por otro lado, aquellas que parten del recuerdo, aun siendo todas ellas interdependientes. Con dichas divisiones facilitando la síntesis y el hilo narrativo, obtuvimos mayor claridad para tratar gran parte de los ejemplos que queríamos incluir y dar forma al presente trabajo.

BLOQUE 1. LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL A TRAVÉS DE LA OBRA DE OTTO DIX

Otto Dix (1891-1969) fue un artista nacido y fallecido en Alemania. Hijo de familia obrera, vivió ambas guerras mundiales y todas las revueltas sociopolíticas del territorio alemán de su época. Comenzó sus estudios artísticos en 1905 en Dresde, donde acabó siendo profesor de la Academia hasta ser destituido por el régimen nazi, tachado de artista degenerado. Se expatrió entonces al lago Constanza (Alemania) y finalmente, tras escapar de la Segunda Guerra Mundial, regresó a Singen y falleció a sus setenta y siete años.

De igual manera, para abordar un período histórico o artístico es esencial saber el punto del que se parte. Por ello, debemos tener en cuenta que nos situamos a principios del siglo XX, época de florecimiento de las vanguardias artísticas, entre las que destacan el expresionismo, así como el futurismo italiano el cubismo o el fauvismo. La situación artística en Europa era, por lo tanto, experimental, rompedora con lo considerado académico y, además, fluida entre los diferentes países; el desplazamiento de obras a través de las fronteras no era algo novedoso.

La Primera Guerra Mundial comenzó en julio de 1914, creando brechas en todos los ámbitos, incluido el artístico. Se trataba de la primera guerra moderna, repleta de instrumental técnico, armas de fuego y gas mostaza: una guerra de destrucción masiva a la que los jóvenes soldados acudían inconscientes de lo que les deparaba. De la misma manera, se trataba de un tipo de guerra que nunca antes se había representado y que parecía que no podría representarse fielmente. Por ello, haremos un recorrido por las obras del artista Otto Dix, quien vivió la experiencia bélica de primera mano. Combatió en primera línea, fue herido en repetidas ocasiones, fue jefe de destacamento de ametralladoras y piloto aéreo. Como indicó Philippe Dagen (1996), realizó una “belle guerre”¹, cumpliendo con todas las misiones que le fueron encargadas en diferentes puestos, estando en el frente los cuatro años y siendo condecorado por ello. Aun así, en los instantes entre batalla y batalla dibujó un sinnúmero de escenas que envió en correspondencia a Helene Jacob, encargada de la conservación de sus estudios sobre el motivo²; quien, asimismo, le enviaba material necesario para sus creaciones.

¹ Dagen 1996: 212.

² Ibid: 213.

La idea que los jóvenes alemanes tenían era que se avecinaba “algo grande”, el “milagro de la guerra”. Se veía como un acontecimiento tanto destructor como reparador, el cual aportaría un cambio social positivo³. Del mismo modo, italianos o franceses compartían ese fervor patriótico. Marinetti dijo en 1909 que se trataba de “*la única higiene importante del mundo*”⁴. Por su lado, Dix llegó a citar a Heráclito, para quien la guerra era “*el padre de todas las cosas*”; experiencia que marcaría su obra y su visión del mundo hasta su muerte⁵.

No obstante, impensable, incomprensible, la guerra excede los poderes del artista, que no es capaz a veces de observarla, menos todavía de representarla. Como dijo Franz Marc: “Aquello que las palabras no pueden describir, que la imaginación no puede concebir, que los ojos pueden apenas soportar, ¿una pintura o un dibujo podrían figurarlo?”⁶.

1. 1. Representaciones de la Gran Guerra durante 1914-1918

Debemos tener en cuenta que las obras de temática marcial que lleva a cabo Dix se pueden dividir en dos períodos: sus quinientos dibujos y casi cien gouaches ejecutados durante los años de contienda, y sus óleos y grabados de posguerra. Estos difieren unos de otros tanto en lo referente a la técnica y soporte, como en la manera de abordar el contenido. Según D. Schubert (1999), “No hay ningún otro artista que haya pintado tan bien la guerra como Dix, (...) hombre movido por su visión”⁷. El escritor distinguía los dos conjuntos de obra bélica entre arte “monológico”, aquel subjetivo, espontáneo, que refleja una fase vital; y el “arte ante testigos”, aquel que tiene en cuenta el contexto social en el que se crea y el público al que va dirigido⁸. “Monológica” será toda la creación de Dix durante la contienda, mientras que la realizada a posteriori forma parte de su obra “ante testigos”. En el siguiente punto nos centraremos en el primer grupo.

1. 1. 1. Guerra moderna y mecanizada. Uso de la fotografía y consecuente lugar del dibujo y la pintura

Así como los medios de destrucción eran modernos, nos encontramos en un momento en el que el uso de la fotografía estaba ya asentado. Este medio, del mismo

³ McGreevy 1981: 35

⁴ Piqueras 2017: 170

⁵ Ulrike 2006: 13

⁶ Dagen 1996: 141

⁷ Schubert 1999: 68

⁸ Ibid: 69-71

modo que los escasos fragmentos en movimiento recopilados en el cine, será mucho más eficaz que el dibujo o la pintura para fijar una guerra basada en el movimiento, la explosión, las balas que recorren largas distancias en décimas de segundo, etc⁹. El afán por mostrar al mundo las vivencias del frente, así como la necesidad de información que tenía la población civil, llevaron a periódicos de relevante tirada como *Le Miroir* a crear un concurso premiado con una cuantiosa suma para aquellos soldados que compartieran los clichés más impactantes de la guerra¹⁰. Por ende, proliferaron las fotografías mostrando la violencia y la mecanización de la muerte, buscando en ocasiones un aspecto pictórico diferenciador y haciendo que el artista se preguntase qué podía hacer él contra el aparato fotográfico para representar tal acontecimiento.

Sin embargo, Otto Dix se diferencia por un repertorio de imágenes que no cesará una vez acaben los cuatro años de matanza y que llegará a abordar la miseria macabra de la guerra sin tapujos¹¹. Mientras que algunas de las fotografías eran frías y distantes, Dix lograba captar la cotidianidad de las trincheras, el dinamismo de los proyectiles y, más tarde, la podrición y los horrores vividos de manera realmente expresiva¹².

Franz Marc dijo en su momento que, siendo la guerra diferente, la representación también debía serlo¹³, no podía ceñirse al naturalismo utilizado en los cuadros de batalla de contiendas como la guerra franco prusiana. Como él, Dix y los demás artistas en el frente buscarán en los lenguajes previos a la guerra un medio resolutivo para capturar la fuerza y el dinamismo que estaban presenciando¹⁴. Por ello, se recurre a la geometrización, a lo roto, a los trazos agresivos y las manchas de color para representar explosiones y armas. *El arma* (1914) [Fig 1] es una clara muestra de la utilización de la fragmentación y yuxtaposición de planos y tonalidades con la finalidad de atestiguar el uso de la maquinaria y la percepción del dinamismo en la contienda. En este sentido también destacamos *Sol Poniente, Ypres* (1818) [Fig 2], un gouache de ritmo circular cuya composición se crea siguiendo la geometría de lo que podría ser el sol o un proyectil que acecha a los soldados. Son obras sencillas, pero eficientes, intensas e irrefutables.

⁹ Para más información sobre el tema, véase Sinovas 2019

¹⁰ Dagen 1996: 145

¹¹ Ibid: 208

¹² Valencia 2018: 56

¹³ Dagen 1996: 141

¹⁴ Ibid: 147

Se puede considerar que la guerra contribuyó al desarrollo de los lenguajes plásticos de vanguardia¹⁵, tales como el cubo-futurismo o el expresionismo. Sin embargo, no hay una estética clara a seguir en la obra de Dix durante estos años, sino que recurrirá a varios estilos entre los que irá oscilando sin un orden o evolución determinada. Lo que le lleva a usar uno u otro será el motivo que quiere representar en cada momento.

1. 1. 2. El motivo, condicionante de la forma

La adecuación del estilo según el motivo es la principal, sino la única regla que Dix respeta, modificando sus dibujos según las circunstancias y expresiones¹⁶. El compendio de medio millar de dibujos de estos años abarca tres géneros principales: los paisajes, en los que se sitúa en el papel de topógrafo o arquitecto de la ruina y el caos; las escenas cotidianas de masas; y los retratos individuales¹⁷. El primer grupo será el que más prime, con una fascinación por el terreno como actor participante de la batalla. La tierra es, al mismo tiempo, víctima y lugar de cobijo de los soldados ante el ataque enemigo, y su metamorfosis ante el impacto de la batalla retuvo la atención del artista¹⁸.

Sus primeros bocetos eran precisos y académicamente realistas, aunque luego este estilo lo ejecutó en escasas ocasiones, reservándolo únicamente para escenas estáticas, de reposo en las trincheras, descriptivas del ambiente que allí reinaba. *Soldados durmiendo en Pont Faverger* (1915) [Fig 3] es una escena cotidiana en sus refugios subterráneos que, sin embargo, no da la impresión de situarse en un contexto de intensa suciedad, incertidumbre y cansancio. Con un trazo relajado, atento a los detalles y a la correcta anatomía y pliegues de la vestimenta, no parece ser el estilo más efectivo para la representación de la guerra.

A medida que se acostumbra al día a día de la batalla y presencia los asaltos, bombardeos y rápidas movilizaciones, acude sobre todo al cubo-futurismo, realizando composiciones reducidas a signos o trazos oscuros que configuran contornos deshumanizados. Suele tratarse de seres mecánicos, por veces difíciles de diferenciar del terreno o de las armas, como en el caso *Señales de luz* (1917) [Fig 4], que muestra, con los recursos mínimos, un grupo de figuras de las que se ignora si son cuerpos sin vida clavados en las vallas metálicas o supervivientes aterrados por las explosiones luminosas.

¹⁵ Llorente 2012: 68

¹⁶ Dagen 1996: 217

¹⁷ Lorenz 2006: 14

¹⁸ Karcher 1988: 34

M. Tatar (1994) vislumbra aquí una estetización de la violencia marcial, apreciando un efecto ornamental en las explosiones¹⁹. Sin recurrir al color, tenemos *Combate mano a mano* (1917) [Fig 5], una pirámide de soldados que luchan como bestias, con manos que asemejan ser garras²⁰. Han perdido su sentido común, su humanidad, siendo reducidos a seres sin escrúpulos que transmiten un sentimiento de exacerbación.

La acción y destrucción se plasman mediante fragmentación y dispersión de formas, siendo los dibujos ellos mismos una suerte de destrucción. El cuerpo, eje fundamental de la obra de Dix, deja de ser aquel ente estructurado que se suponía como centro del mundo y se convierte en una idea quebrada por la guerra²¹. El cuerpo roto o deformado metaforiza el estado de incertidumbre, así como la patria sometida a la violencia.

Hacia el final de los cuatro fatídicos años, se servirá de una simplificación tendente a la abstracción cubista, a partir de masas negras, para mostrar el rostro de una guerra que en ese momento, continuaba sin tener fecha final²². Como en *El horror de la ciudad* (1918) [Fig 6], donde la sensación de inestabilidad y desequilibrio generan desagrado. La ciudad y los civiles son colocados en un torbellino de humo que recuerda a un incendio caótico del que no pueden defenderse o huir. Se refleja en las obras protagonizadas por seres sin rostro el desgaste psicológico y físico sufrido por los combatientes y sus familias debido al esfuerzo y la duda de si sobrevivirán una jornada más o si sus seres queridos lo harán. Se suprime la individualidad y se asolan las civilizaciones y paisajes.

1. 1. 3. La búsqueda del yo en medio de nadie

Este apartado toma por nombre “La búsqueda del yo en medio de nadie” debido a que se centrará en los autorretratos ejecutados por Dix durante su estancia en el frente, período en el que pudo sufrir crisis existenciales o de identidad, mientras veía caer a compañeros a su alrededor. Como bien indica Georg Simmel, filósofo y crítico de arte, el hecho de privilegiar los rostros es un medio utilizado por los artistas particularmente para mostrar la vida interior de un individuo²³. Dix corroboró de la misma manera durante toda su trayectoria la importancia otorgada al rostro como reflejo interno de la persona. Tanto en los años previos, como durante los mismos y en los posteriores al conflicto, realizó una ingente cantidad de retratos y autorretratos testigos de todas sus etapas vitales. Entre

¹⁹ Tatar 1994: 28

²⁰ McGreevy 1981: 46

²¹ Valencia 2018: 9

²² Schubert 2010: 42

²³ Dumas 2015: 8

1914 y 1918, sus autorretratos han sido interpretados por historiadores como Schubert como la manera que tuvo de extrapolar y plasmar cómo afrontaba las vivencias a las que fue sometido²⁴. Quiso mostrar hasta qué punto la guerra transforma al individuo poniéndose en escena a sí mismo.

En otoño de 1914 se representa en *Autorretrato en soldado* [Fig 7] en un violento expresionismo. Posicionado en tres cuartos, con el cráneo afeitado, muestra un rostro furioso, el cuello tenso y los ojos brillantes de rabia gracias al contraste con la sombra que invade gran parte de su expresión. Adquiere rasgos animales, que corresponden con los trazos agresivos y los colores que desbordan de los contornos. Se trata de la “bestialización” que la guerra ha implantado en los soldados. Estos son, al mismo tiempo, verdugos y víctimas²⁵.

De la misma manera que el precedente, en *Autorretrato en Marte* (1915) [Fig 8] Dix se presenta como verdugo, como dios de la guerra, en un estilo cubo-futurista que oculta su rostro bajo un sinfín de formas fragmentadas, trazos angulosos y colores vivos que crean un dinamismo inquietante, síntesis de la idea de la guerra. En una especie de parodia de retrato renacentista según McGreevy (1981)²⁶, una ciudad en ruinas forma un torbellino de explosión cromática a su alrededor. Por otro lado, Dix se representa ese mismo año como víctima de una guerra ante la que no tiene escapatoria en *Autorretrato en punto de mira* (1915) [Fig 9]. Haciendo uso de un dibujo tan sencillo que se relaciona con el estilo *naïf* del Douanier Rousseau, se presenta de frente, siendo de fácil alcance para el enemigo²⁷. La mirada cómica y el símbolo del objetivo en su cabeza, cuya circunferencia hace eco a las de los botones de su traje, lo hacen un blanco estático y asegurado. Además, se asemeja a un retrato oval de los usados para las lápidas funerarias. Incluso se ha leído en él un mensaje crítico hacia Alemania y su lucha²⁸.

Comprobamos así las diferentes percepciones de Dix durante los años de guerra, que irían evolucionando según los acontecimientos. Uno de los miedos que tenían los soldados en aquellos años eran las posibles secuelas tras el trauma, que podrían relacionarse con una debilidad interna, impropia a lo masculino y lo aceptado en la

²⁴ Schubert 2010: 38

²⁵ Dumas 2015: 9

²⁶ McGreevy 1981: 45

²⁷ Schubert 2010: 38

²⁸ Dagen 1996: 214

sociedad²⁹. Dix deja ver esta idea de la locura en el retrato de 1917 *Hombre salvaje* [Fig 10], en el que busca expresar la locura engendrada por el miedo de la guerra con los ojos abiertos de par en par de un rostro perturbador que se funde en un remolino de color.

Una gran parte de los autorretratos de 1917 y 1918 no han llegado hasta nosotros, pero uno de los más contrastantes con los ejemplos anteriores sería *Autorretrato con visera* (1917) [Fig 11]. En este se muestra sereno, con los ojos ocultos bajo la visera, probablemente distanciándose de la matanza que lo rodea³⁰. Alcanza un equilibrio entre forma y contenido mediante una simplicidad y abstracción que permiten el reconocimiento de su fisionomía y de su estado de ánimo.

Por ende, vemos que, paralelamente a la destrucción de los rostros que lo rodean, Dix procura y encuentra su identidad en los autorretratos en diversos estilos y técnicas durante todo el período bélico³¹.

1. 2. Recuerdos de posguerra, reconstrucción de lo vivido

Una vez la contienda ha finalizado, la derrota, la vergüenza y las consecuencias económicas y morales pesan sobre la sociedad alemana. Esta, entre los años veinte y principios de los treinta, luchará por asimilar lo ocurrido en un ambiente de gran inestabilidad política, socioeconómica y vital. El sentimiento generalizado entre los veteranos era el de haber vivido una etapa horrible, pero decisiva en su vida, que nunca debía ser olvidada³².

En este momento, Dix se encargó de plasmar una visión plástica del conflicto, creando lo que ha sido visto como una estética de la guerra, de lo terrible y de la miseria³³. Sus obras de posguerra complementan los dibujos realizados entre 1914 y 1918 con la dimensión adicional de la retrospectiva, la distancia temporal y la reflexión sobre lo vivido. Como indica Eva Karcher en su monografía (1988), Dix admite haber pintado la guerra para execrarla; entendiendo “execrar” por observar de manera “actuante”, sin ignorar las emociones o miedos, sino intentando superarlos visualizándolos en detalle³⁴.

²⁹ Fox 2006: 252

³⁰ Schubert 2010: 44

³¹ Ibid: 38

³² Mackenzie 2019: 16

³³ Báez 2000: 238

³⁴ Karcher 1998: 20

A lo largo de los años veinte retoma el tema de manera obsesiva sobre diferentes soportes y con diferentes intenciones que, realmente, podemos especular, pero no cerciorar.

1. 2. 1. El horror desde dentro

Este primer apartado de posguerra recibe el nombre de “El horror desde dentro” debido a que se centrará en su obra realizada entre 1920 y 1923, *La Trinchera* [Fig 12]. Esta se compone de dos lienzos cosidos que suman 227 por 250 centímetros. El artista se sirve de este gran formato, que no suele utilizar, para aumentar el efecto de choque visual³⁵. La perspectiva del espectador se sitúa bajo tierra, en el interior de la trinchera; rodeado de vísceras, vigas, armas y partes de cadáveres desmembrados. El conjunto produce un olor casi perceptible a muerte³⁶, o, como apuntó McGreevy “un hedor a sangre y horror”³⁷. Dentro del caos de restos orgánicos, destaca en la parte superior izquierda el cuerpo inerte de lo que fue un soldado, a pesar de no relacionarse, en ningún aspecto como un uniforme o casco característico, con un bando determinado.

En lo que a la técnica se refiere, retoma el minucioso método de los grandes maestros alemanes, como Baldung, Durero, Grünewald o Lucas Cranach. Es la máxima representación del estilo verista que Dix ejecuta hasta la fecha: un lienzo áspero de gruesas capas de pintura que denota la transición hacia la –también tomada de los maestros alemanes– técnica de veladuras³⁸. Aun tratándose de un dibujo cuidado y limpio, gobierna lo apocalíptico³⁹. Como dijo Dagen respecto al lienzo: “así se crean las características de la pintura insoportable: exige de un realismo metódico, recurre a referencias del arte anciano, y muestra rechazo y repulsión universales”⁴⁰.

Para tal resultado, se apoya en la observación de cadáveres y vísceras en el departamento de patología del hospital de Dresde, así como en fotografías de guerra y sus propios recuerdos. Para algunos autores, el artista lleva el arte figurativo más allá de los límites de lo socialmente aceptable con el fin de narrar la cruda realidad de la guerra a aquellos que no habían estado allí⁴². Sin embargo, algunos historiadores como Fox coinciden en que la obra se queda limitada, aun pudiendo conmocionar, no alcanzando

³⁵ Barton 1976: 105

³⁶ Apel 1997: 373

³⁷ McGreevy 1981: 103

³⁸ Ulrike 2012: 13

³⁹ Barroso 2005: 252

⁴⁰ Dagen 1996: 221

⁴² Mackenzie 2019: 2

plenamente la descripción de la experiencia bélica⁴³. Por su parte, Wolfradt piensa que la intención del artista puede perderse en detrimento de la interpretación del espectador y sus emociones al respecto, siendo la primera de menor relevancia⁴⁴.

Con esto en mente, debemos tener en cuenta que sólo la exposición de una obra como esta requirió de un gran esfuerzo por parte del marchante de Dix, Karl Nierendorf. Fue adquirida por el Museo Wallraf Richartz, cuyo director escribió a Dix diciéndole que su cuadro “causará sensación”. Para ello, fue expuesto tras un telón gris, permitiendo a los espectadores más sensibles la elección de confrontarse a *La Trinchera* o seguir su recorrido.

Fue recibida de forma pluralista: entre los críticos más virulentos estaba Meier-Graefe, quien afirmó que Dix era nauseabundo y que la obra se trataba de una burla hacia la nación⁴⁶. Asimismo, la comparó con la *Lección de anatomía* (1632) de Rembrandt [Fig 13], debido a la inquietante y desagradable visión del vientre abierto. Los veteranos encontrarían en *La Trinchera* un claro recuerdo de su experiencia, a veces interpretado como “drástica propaganda antibélica”⁴⁷, que iba en contra de la idea, extendida en aquellos momentos, de continuar la guerra. Por su lado, el crítico Ernst Kallai diría de ella que era una “unidad retorcida y contradictoria entre la admiración y el horror”⁴⁸.

A raíz de la gran polémica generada en la sociedad alemana por la simple visión de esta imagen, se realizó un llamamiento a la censura de la obra, que finalmente fue devuelta a Nierendorf en enero de 1925. Tras esto vagó por alguna exposición, adquiriendo fama nacional, hasta que las colecciones estatales de Dresde la adquirieron en el 1928 y fue almacenada directamente sin dar explicaciones. Dix, visto como “morboso e inmoral”, pasó de ser conocido públicamente como el que pintaba prostitutas antiestéticas –tema que nos ocupará más adelante–, a ser el pacifista radical que representaba el horror de manera frontal⁴⁹. Nierendorf vendería esta imagen del artista pacifista para poder incluirlo en otras exposiciones.

⁴³ Fox 2006: 261

⁴⁴ Sargent 2012: 43

⁴⁶ “Esta trinchera no sólo es mala, sino que su composición es infame, con su alevosa penetración en el detalle [...] los sesos, la sangre, las vísceras pueden pintarse de forma que a uno se le haga la boca agua [...] La segunda Anatomía de Rembrandt, con el vientre abierto, es una golosina comparada con esto. Este Dix es –perdonen la palabra– nauseabundo. Los sesos, la sangre, las vísceras, no las pinta, las borda, provocando una excitación animal”. Piqueras 2017: 170

⁴⁷ Crockett 1992: 74

⁴⁸ Merz 1999: 196

⁴⁹ Crockett 1992: 77

La turbulencia generada es relevante en tanto que muestra la inestabilidad existente a nivel político y social en la época, reaccionarios ante cualquier acontecimiento que excediese lo instaurado por el imaginario público⁵⁰. De esta manera, como le escribió orgulloso Nierendorf a Dix en una carta de agosto del 1924, “Ahora es usted un hombre famoso y conocido en toda Alemania”⁵¹. El crítico Paul Schmidt elogió el cuadro como “la representación de la muerte más horrible jamás pintada (con la excepción de la Crucifixión de Grünewald)”, de manera que lo que Dix pretendía, equipararse a los maestros alemanes, lo había logrado.

Dix no se manifestó sobre la intención de sus obras de guerra hasta décadas más tarde y de forma escasa. El único consenso entre contemporáneos e investigadores es que plasmó los aspectos terribles de la guerra, no los heroicos que, en esa época, las autoridades querían hacer primar sobre los otros⁵². Es imposible saber si Dix reflejó su propia opinión sobre la guerra en el lienzo o si simplemente produjo una obra que le ayudaría momentáneamente a deshacerse de sus recurrentes pesadillas dentro de las trincheras. Según el arte-terapeuta R. M. Simon, los efectos post traumáticos pueden aliviarse mediante la creación de arte o escritura referidos a dichas experiencias⁵³.

Con todo, para Merz (1999), Dix buscaba causar sensacionalismo, tener una acogida impactante entre el público⁵⁴. Esto lo probaría la consciente elección del formato, la composición y el verismo utilizados. Podría no guardar intenciones morales o políticas, simplemente comerciales, sin embargo, está claro que no trabajaba aislado intelectual, cultural o moralmente⁵⁵. Participó en todo momento del discurso político y, según este evolucionaba, él fue consciente de la imagen que producía. Llegó a afirmar que no era pacifista con posterioridad, pero tampoco parece probable que sus obras estuvieran ausentes de reflexión moral.

Por otro lado, respecto a la idea de mensaje pacifista, es importante saber que en el imaginario público alemán se forjó la idea peyorativa de que el pacifismo estaba vinculado a la homosexualidad, contrarios ambos a la nación⁵⁶. Por ende, la expresión de Dix debió ser vista como una forma “débil” de pacifismo, de manera que no lo llevaron

⁵⁰ Murray 2014: 61

⁵¹ Crockett 1992: 77

⁵² Merz 1999: 189

⁵³ Sargent 2012: 12

⁵⁴ Merz 1999: 193

⁵⁵ Mackenzie 2019: 18

⁵⁶ Ibid: 22

a tribunales –como en otras ocasiones–. Sería visto como una reflexión individual sobre el sufrimiento de la guerra, no como un ataque a la valentía, virilidad y lucha de los soldados de la nación.

Sin embargo, dicha virilidad es otro de los temas que salieron a relucir con esta obra. La comprensión de la identidad del soldado en la posguerra fue fundamental para interpretar el significado de la propia guerra⁵⁷. Durante los años veinte y treinta, el soldado fue visto como la representación de una patria que destacaba por su reafirmada masculinidad y su coraje, robusto y determinado. En *La Trinchera*, la virilidad y la nación misma están encarnadas en el cuerpo masculino devastado por los efectos de la guerra industrializada, empalado en un lateral. Como si de un mártir se tratara, la muerte grotesca y anónima son antitéticas al digno entierro que debería serle proporcionado⁵⁸. Esto fue más allá ante la sugerencia de una semántica oculta, ya vista por sus contemporáneos como Meier, quien se refirió a una “alegoría embarazosa”, destacando la proximidad y semejanza entre la bayoneta que sobresale erecta y el lugar donde se encontraría el miembro viril del soldado⁵⁹. Sería interpretado como la castración del símbolo fálico del soldado, pérdida tanto de la masculinidad como de la humanidad durante la guerra, dotando a estas de futilidad entre la armada alemana⁶⁰.

Por lo tanto, podemos extraer la conclusión de que Dix produce una obra representativa de lo ignominioso de la guerra, la matanza inútil, el caos; pero cuya intencionalidad se desconoce⁶¹. Con *Trinchera*, logró darse a conocer ampliamente, como diría Alfred H. Barr en 1931, se trataba de “quizás la obra más famosa de posguerra”, “Obra maestra de horror indescriptible”⁶².

1. 2. 2. Anatomía de una guerra mundial

Proseguiremos con el breve análisis de la serie de grabados que realizó entre finales de 1923 y 1924, a la que llamó *La Guerra*; su siguiente obra maestra que aborda la temática bélica. Esta se compone de cinco carpetas de diez planchas cada una y se trata de un compendio de escenas cotidianas durante el conflicto. *La Guerra* crea una estructura narrativa coherente a través de diversas vivencias, lugares y recuerdos; y apela

⁵⁷ Apel 1997: 374

⁵⁸ Ibid: 375

⁵⁹ Merz 1999: 192

⁶⁰ Apel 1997: 373

⁶¹ Derouet 2003: 23

⁶² Crockett 1992: 72

a los espectadores trazando una continuidad visual entre el mundo de guerra y el actual⁶³. La serie, comparada con el célebre diario de guerra de Ernst Jünger, pretende revelar objetivamente la naturaleza de la guerra y sus consecuencias⁶⁴. Como dijo Schubert, muestra “el verdadero rostro de la misma y no su apariencia”⁶⁵.

1. 2. 2. 1. Resultado de la unión de las fuentes y la técnica

Para realizar las planchas, además de a sus recuerdos, recurre a visitas a morgues, su viaje a las catacumbas de Palermo, fotografías como las de Hugo Erfurth o Ernst Friedrich, sus dibujos de época de guerra, o los croquis de *La Trinchera*⁶⁶. Esto las dota de un realismo tal, que en ocasiones tienden a la observación clínica además de artística, como es el caso de *Trasplante* [Fig 14], plancha en la que se hace una reflexión sobre las precarias operaciones que se llevaron a cabo durante la posguerra para ocultar la huella que la contienda dejó en los cuerpos de los soldados.

Para lograr dicha sensación de realismo se apoya en la técnica del grabado, la cual explora a principios de los años veinte. Económico, reproducible y eficaz; además de ideal para la propaganda y difusión, para Dix el grabado permite soluciones más penetrantes y directas con medios más sencillos⁶⁷. Utiliza la técnica de aguafuerte para las líneas más toscas y profundas de los personajes y objetos. De manera conjunta, usa la aguainta, sumamente pictórica en su resultado y más adecuada para rellenar amplios espacios en un negro intenso –aunque Dix la aplica también en cuerpos, creado una fusión entre cuerpos y paisajes–⁶⁸. El grabado transmite el grado de destrucción de la guerra, mutila la plancha y se convierte en una analogía por su corrosión violenta de la materia⁶⁹. Adicionalmente, enriquece su mensaje abarcando una mayor selección de escenas con el formato del porfolio.

Sumando las fuentes primarias y las cualidades técnicas, la puesta en escena de los cadáveres, que no habían aparecido antes en su obra de forma tan frontal y completa, resulta impactante en cualquier período histórico. Así como en pintura muestra lo sublime y siniestro de la guerra, esta es su ocasión de reducirse a aquello que queda en la

⁶³ Hernández 2015: 206

⁶⁴ Berry 2011: 8

⁶⁵ Schubert 1999: 79

⁶⁶ Dagen 1996: 223

⁶⁷ Gispert 2019: 3

⁶⁸ Valencia 2018: 64

⁶⁹ Karcher 1988: 42

penumbra, que no se suele mostrar⁷⁰. I. Goldberg (2019) empleará el término “circo macabro” para la definir la serie, –guiño a la plancha de la *Danza Macabra* [Fig 15]– haciendo referencia a la disposición de los cuerpos y las ruinas en simbiosis que forma una estética del exceso: exceso de cuerpos dislocados, horrores y desagrado⁷¹.

1. 2. 2. 2. Tratamiento de las víctimas

Dix alcanza un sentido universal en estas planchas, sin limitarse a la Gran Guerra. Retrata una guerra que ya no entiende de bandos, donde la muerte es ineludible⁷². Se produce un cambio en la manera de visualizar la contienda, centrándose en la parte horrible de la misma y prescindiendo de la “noble empresa de caballeros” que eran expuestos a caballo en representaciones de guerras precedentes. Lo espectacular es sustituido por paisajes oscuros y rostros que sólo expresan sufrimiento o miedo.

El mayor cambio se percibe en el tratamiento de la muerte. En *Cráneo* [Fig 16] vemos una calavera que ya no es pulcra como las utilizadas en la tradición de las vanidades, sino que ejemplifica la muerte sucia y corrupta⁷³. Son muertes fuera del momento de la batalla, cuyos cuerpos terminan abandonados, semisumergidos en el lodo. *Hombre muerto (St. Clément)* [Fig 17] prueba que el detallismo con el que se presenta al cadáver impide la glorificación del mismo, tratándose de una muerte indecorosa⁷⁴.

Se les despoja tanto de vida como de humanidad, mostrando en detalle los rostros –como decíamos, reflejo del interior del ser humano– masacrados, con expresiones rotas como la que manifiesta *Hombre herido (otoño de 1916, Bapaume)* [Fig 18]⁷⁵. Por otro lado, la deshumanización se muestra en las acciones normalizadas en la cotidianidad de la batalla, como en *Sección de ametralladoras* [Fig 19], donde los soldados descienden por una pila de cuerpos de los que pudieron haber sido sus compañeros.

La percepción del cuerpo del soldado tornó a la de un cuerpo público, dedicado a la patria. La presión de no poder desertar generó en ellos cierto desapego por la existencia individual⁷⁶, convirtiéndose en un ser únicamente perteneciente a la nación. Finalmente, el cuerpo se convierte en material histórico y Valencia (2018) se refiere a las

⁷⁰ Valencia 2018: 44

⁷¹ Goldberg 2019: 16

⁷² Piqueras 2017: 172

⁷³ Dagen 1996: 223

⁷⁴ Hernández 2015: 189

⁷⁵ Schubert 2010: 39

⁷⁶ Valencia 2018: 50

“monstruosidades” que Dix representaba teniendo en cuenta la procedencia latina de *monstrum*: mostrar. Por ello, apunta que el artista dio a ver a sus contemporáneos lo que muchos quisieron ocultar: el cuerpo en ruinas, resultado de su contexto⁷⁷. En *Hecho pedazos* [Fig 20], plancha que difiere de las demás en el estilo tendiente al expresionismo abstracto, vemos al cuerpo sumergido en una explosión que tanto podría ser el estallido de una bomba como la destrucción del soldado, que termina formando parte de las ruinas. Lo único reconocible es el rostro, que parece emitir un grito sordo⁷⁸. McGreevy, en imágenes como estas, percibe “un extraño silencio que reina entre el eco de los gritos de los soldados heridos”⁷⁹.

Llorente Hernández (2012) investiga sobre un punto interesante respecto al tema de la muerte en el ámbito de la ética, preguntándose si aquella obra de arte que aborda la muerte no termina por “estetizarla” y quitarle parte del valor trágico que conlleva⁸⁰. Sin embargo, con Dix vemos que, con la especial incertidumbre contextual que presta el grabado, logra dotar de veracidad e intensidad al horror de lo que cuenta, así como de la universalidad que hace que sea comparado con los *Desastres de la Guerra* (1810-1815) de Goya. Ambas series han sido comparadas en numerosas ocasiones, o incluso estudiadas conjuntamente por autores como J. I. López Hernández (2015) por recordar de manera tan efectiva la miseria y el dolor que una guerra genera.

1. 2. 2. 3. Un nuevo tipo de guerra

En la *Guerra* de Dix destaca una nueva dimensión que Goya no vivió: la guerra moderna, vivida además en primera persona. Ver los grabados es ver a través de los ojos del artista, ver la guerra misma, no una imagen de esta⁸¹. Este nos comparte su impresión ante las escenas ambientadas en el frente occidental, –Francia y Bélgica– donde actuó la muerte masiva e impersonal a través de una tecnología bélica moderna. Estos grabados se llegan a considerar más cercanos a las depravaciones del Brueghel o Grünewald que al propio Goya y la batalla entre franceses y españoles⁸².

⁷⁷ Valencia 2018: 57

⁷⁸ Ibid: 80

⁷⁹ McGreevy 1981: 51

⁸⁰ Llorente 2012: 202

⁸¹ Valencia 2018: 83

⁸² McGreevy 1981: 106

En este caso no hay héroes, lo que produce una acrecentada visión nihilista sobre el vacío en el ser humano⁸³. Tras casi diez millones de soldados caídos, el cuerpo se vuelve un eje fundamental en el ámbito artístico, así como una reflexión a nivel social. La futilidad del ser humano se refleja en composiciones de vanguardia como estas, en las que la fragilidad y la crudeza son protagonistas. Aún para nosotros resulta una serie difícil de observar a nivel emocional y estético, relacionada con la pudrición y la brutalidad; más todavía para los contemporáneos que vivieron, ellos o sus familias, la guerra de primera mano⁸⁴. Verían el cuerpo destruido del soldado como la destrucción de un elemento patrimonial más, generando un quiebre a nivel emocional⁸⁵.

Se añade la dificultad para asimilar el caos, teniendo en cuenta que las tecnologías bélicas fueron novedosas en ambos bandos. En primer lugar, destaca el uso del gas mostaza, del que se protegían utilizando máscaras que Dix representa en muchas de sus obras como *Ataque con gas* [Fig 21], dando un aspecto aún menos humano y más mecanizado al soldado. Estas máscaras a menudo no funcionaban, por lo que el gas era peligroso para el enemigo y para el propio emisor⁸⁶. En dicha plancha se percibe un ambiente cargado, el gas está presente y, con él, el personaje de la derecha ha sido comparado con la presencia de una parca, mientras los cuerpos se van desintegrando.

Además, tras participar en el ejército por tierra, Dix decidió solicitar su adhesión como combatiente aéreo, logrando otra perspectiva de los acontecimientos. *Bombardeo sobre Lens* [Fig 22] muestra ese nuevo punto de vista, así como el diferente tratamiento de las víctimas civiles, testigos de una guerra que fue más allá del campo de batalla. *Casa destruida por bombardeo aéreo* [Fig 23], plancha muy similar a una de las composiciones goyescas [Fig 24], elige un punto de vista inaudito del sufrimiento de aquellos que no partieron al frente, pero lo padecieron⁸⁷.

1. 2. 2. 4. Coprotagonismo del paisaje

Dix llega a considerar estas imágenes como “naturalezas muertas”, refiriéndose tanto a los seres humanos, como al terreno y las ciudades que los rodean. En *Langemarck (Febrero 1918)* [Fig 25], los escombros arquitectónicos y los elementos naturales

⁸³ Valencia 2018: 31

⁸⁴ Berry 2011: 16

⁸⁵ Valencia 2018: 19

⁸⁶ Berry 2011: 18

⁸⁷ Hernández 2015: 196

destrozados se entremezclan, dejando ver la huella del ser humano sobre ellos. Concretamente en Langemarck, pueblo belga, se dice que fue usado por primera vez en la guerra el gas mostaza de manos de los alemanes⁸⁸.

En estas naturalezas artificiales se crea una simbiosis con los cadáveres de los soldados. Se aprecia en *Visto en la escarpa de Cléry-sur-Somme* [Fig 26], –siendo la Somme el escenario de una de las batallas más sangrientas en julio del 1916– donde aparecen dos cuerpos heridos y mutilados, pero reconocibles, entre los escombros de lo que parece ser una trinchera. De la cabeza de uno de ellos crecen plantas, indicio del tiempo que pueden llevar abandonados a su suerte, comenzando a integrarse en el entorno.

En *Tarde en la llanura de Wijtschaete (Noviembre 1917)* [Fig 27] Dix lleva más lejos la idea de fusión, donde los contornos de los cuerpos que cubren el paisaje se disipan a lo lejos confundándose con la tierra. La deformación del escenario, sea natural o una ciudad, da mayor peso al sinsentido de la violencia. A veces parece tratarse de otra realidad o planeta, como en el caso de *Campo de cráteres cerca de Dontrien* [Fig 28].

Por otro lado, la tierra es vista como participante activo de la contienda, lugar donde los hombres perecen o se protegen. Una novedad de la Guerra del Catorce es que el único horror no es la batalla, sino la forma de vida bajo el suelo, rodeado de ratas y cuerpos de compañeros⁸⁹. Asimismo, es el lugar del que se espera que nazca un futuro diferente. *Cráter de proyectil con flores* [Fig 29] ejemplifica la idea de esperanza de regeneración al colocar flores emergiendo de un suelo infértil de piedra, horadado por un proyectil⁹⁰. K. Berry (2011) lo ve como un desarrollo de la idea de Nietzsche sobre la necesidad de destrucción y crecimiento tras la devastación⁹¹.

1. 2. 2. 5. Los veteranos y el trauma

En esta serie se muestra además la percepción del soldado en la posguerra. Es necesario tener en cuenta dos factores principales en esta época: el trauma y el heroísmo⁹². El trauma por el que pasaron los soldados produciría estrés y consecuencias como pesadillas, insomnio, recurrencia de imágenes o recuerdos de los acontecimientos e incluso depresión entre los síntomas más conocidos. Las instituciones médicas alemanas,

⁸⁸ Valencia 2018: 65

⁸⁹ Ibid: 53

⁹⁰ Tatar 1994: 32

⁹¹ Berry 2011: 9

⁹² Fox 2006: 251

que trabajaban aliadas con el Ministerio de Guerra, tratarían a doscientos mil pacientes con neurosis en 1922. Siendo considerada como vergüenza y metáfora de Alemania, pretendían ocultar dichos síntomas aludiendo a que se trataba de una “histeria masculina”. Esta se producía en hombres de constitución débil, por lo que era una afección denigrante socialmente⁹³. La posibilidad de poseerla era causa de ansiedad durante la propia contienda. El diagnóstico de la “histeria” no inhabilitaba, por lo que las autoridades aumentaban la cantidad de personas aptas para volver a luchar, al mismo tiempo que reducían el número de pensiones a pagar.

En lo que al heroísmo respecta, se crearon mitos victimistas sobre una guerra en la que los alemanes se movilizaron en defensa propia, lucharon con valor y fueron injustamente culpabilizados⁹⁴. En *La guerra* Dix niega dicha mitificación de la experiencia y expone los efectos de la guerra industrializada sobre el cuerpo, desenmascarando la falsa idea del trauma como señal de debilidad⁹⁵. Todo esto en contraste con las imágenes que circulaban esos años del modelo tradicional de masculinidad alemana glorificada.

Al contrario, los soldados, vulnerables ante la maquinaria bélica, temían por su vida. *Transporte de raciones cerca de Pilkem* [Fig 30] ilustra la dificultad de algo tan básico como la alimentación durante el conflicto. El sol, protagonista de la plancha, habitualmente interpretado como fuente de vida, se aprecia aquí como el mayor de los peligros para los soldados; si la luz los alcanza se convierten en blanco fácil para el enemigo. Por ello deben sujetar las provisiones con la boca, como si de animales se tratara, para desplazarla hasta otro punto amigo. De la misma manera, *Hora de comer en la trinchera* [Fig 31] muestra las condiciones en las que los soldados se alimentan, al frío y rodeados de cadáveres.

Dix incluso incluye una escena que trata frontalmente la locura en *Encuentro nocturno con un lunático* [Fig 32], donde un rostro hecho sombra mira al espectador en primer plano, rodeado de destrucción. Este habría sido soldado, pero ya no posee el uniforme o las armas. No es apto para la contienda, sino que sufre los síntomas del trauma. Los veteranos podrían verse reflejados en este ser⁹⁶.

⁹³ Fox 2006: 252

⁹⁴ Ibid: 254

⁹⁵ Murray 2014: 56

⁹⁶ Fox 2006: 256

El único autorretrato como soldado que realiza en esta serie se encuentra en el apéndice: *Así es cómo era yo en soldado* [Fig 33]: un sencillo dibujo abocetado donde se representa con una incipiente barba, uniforme desgastado y casco abollado, salido de la batalla⁹⁷. Diversas interpretaciones se han generado respecto a esta obra. Para Paul Fox (2006) se trata de una autoproclamación de preparación física y moral en el momento en el que se dudaba del estatus de los veteranos; mientras que para McGreevy es una simple forma de indicar el aspecto autobiográfico del ciclo⁹⁸. Por otro lado, Schubert lo lee como una caricatura, debido al cigarrillo en los labios y los aires sarcásticos que él interpreta. Según este, Dix pretendía ilustrar la ambivalencia entre detestar la guerra aun estando listo para ella, algo nada heroico⁹⁹. Finalmente, D. Apel (1997) alude a una descripción de la mecanización controlada del combatiente y su fría brutalidad en el sentido de un humano robótico¹⁰⁰.

La idea de esta y las demás planchas descritas no se basa meramente en un conjunto de instantáneas de guerra, sino en la respuesta emocional que estas producían en dos tipos de público: los veteranos y los que no habían vivido la guerra en el frente¹⁰¹.

1. 2. 2. 6. El papel de la prostitución en el período bélico

Dix plasma los temas principales de la guerra: la destrucción y el caos; pero también incluye ideas secundarias como el papel de la prostitución en la vida de los soldados. Tras cierto tiempo en el frente estos obtenían permisos para salir de las trincheras unos días; escasos momentos en los que los burdeles eran lugares habitualmente frecuentados. *Soldado en Bruselas* [Fig 34] presenta una pequeña muestra de la cantidad de prostitutas que llenaban las calles vendiendo su cuerpo a los soldados embrutecidos. Esta plancha revela su carácter de mercancía, situándolas frente a escaparates¹⁰².

Las prostitutas fueron vistas como las corruptoras de los soldados, “puros” moral y físicamente. En consecuencia, estas serían culpables de la degeneración de la ciudad alemana de posguerra¹⁰³. *Visita a Madame Germaine's en Mhicourt* [Fig 35] caricaturiza la iconografía de la pareja desigual colocando a la mujer voluptuosa, hinchada por los

⁹⁷ Fox 2006: 253

⁹⁸ Ibid: 254

⁹⁹ Schubert 2010: 46

¹⁰⁰ Apel 1997: 373

¹⁰¹ Fox 2006: 253

¹⁰² McGreevy 1981: 115

¹⁰³ Apel 1997: 366

beneficios de su comercio, como capaz de imponerse al hombre –en inferioridad física– y desviarlo de sus valores y encomiendas¹⁰⁴.

Otra imagen a destacar que se centra en la relación entre el soldado y una mujer es *Soldado y monja* [Fig 36]. Esta desafía las nociones respetables del varón alemán, presentándolo en la acción de violar a una inocente. Describiendo al hombre como descontrolado y violento, Dix demuestra que hay un problema en la cuestión de la violencia que la guerra genera en los soldados. Esto sería impactante en un momento en el que el asesinato sexual –que trataremos más adelante– era un tema ampliamente representado en el arte alemán debido al gran número de casos. Además, el corpulento violador hace referencia a la imagen idolatrada del alemán devastador fuera del contexto que muestra la propaganda de la época. Dix accedió a eliminar *Soldado y monja* de la carpeta por petición de Nierendorf, quien sabía que suscitaría reprobación hacia el ciclo.

1. 2. 2. 7. Difícil asimilación

En 1924, punto álgido del debate sobre la memoria y el mito de la Primera Guerra Mundial –décimo aniversario del inicio de la contienda–, Nierendorf logró que los grabados de Dix fueran colgados en una exposición de índole pacifista¹⁰⁵. Conjuntamente, se hallaba una serie de xilografías de Kathe Kollwitz que trataba el dolor por la pérdida de los seres queridos en combate; y una cruda serie fotográfica de Ernst Friedrich llamada *Guerra contra la guerra*. La serie de Dix sería comparada con ambas, considerando que los horrores que presentaba eran más difíciles de asimilar para el público y más abiertos a debate que los de Kollwitz¹⁰⁶. Asimismo, fue comentada la brutalidad de sus escenas que, aun tratándose de una técnica menos directa que la fotografía, lograba sobrecoger a los espectadores más que la serie de Friedrich¹⁰⁷.

Para su promoción se realizaron folletos con veinticuatro de los grabados, vendidos a menos de 2 marcos alemanes, accesibles a toda clase de público. A pesar del agresivo marketing de Nierendorf, de los setenta ejemplares realizados, sólo uno fue vendido. La maestría técnica y violencia expresiva fueron admitidas por la crítica, pero finalmente la serie fue descolgada tras su aparición en dos ocasiones, difícil de digerir para el público.

¹⁰⁴ Apel 1997: 369

¹⁰⁵ Ibid: 366

¹⁰⁶ Ercivan 2013: 33

¹⁰⁷ Berry 2011: 13

1. 2. 3. Contexto “sacralizador”. Entre pasado y modernidad

A pesar de la difícil asimilación del público que acabamos de comentar, Dix no abandona el tema bélico. Coincidiendo con el año en el que *La Trinchera* fue ocultada en los almacenes del museo de Dresde, nuestro artista comienza un proyecto que no culminaría hasta el 1932: el tríptico con predela de *La Guerra* [Fig 37]. Este realiza una síntesis visual de fragmentos de realidad simulados y citas histórico-artísticas, aunando sus referencias en una obra magistral sobre la contienda¹⁰⁸.

Décadas más tarde, en una entrevista, dejaría claro el cometido de la obra¹⁰⁹. Esta es una clara respuesta al contexto sociopolítico de finales de los años veinte. Una avalancha de poesía, novelas y publicidad sobre la guerra mundial emergió en ese momento. De manos de los nacionalistas –más tarde nacionalsocialistas–, se promovió la idea de “un milagroso renacimiento de la guerra”, que hoy sería considerado como una “benigna remilitarización de la opinión pública”¹¹⁰. Con el tríptico, Dix mandó un mensaje a sus contemporáneos, rodeados de publicidad engañosa que procuraba que olvidasen los terribles acontecimientos precedentes a la relativa recuperación socioeconómica. Devolvió al espectador al frente, rompiendo el tabú formado ante el sufrimiento que había generado la contienda; y finalmente logró que la sombra del trauma volviese a estar presente¹¹¹.

Antes de entrar en materia iconográfica es importante tener en cuenta la elección del formato de tríptico, conformado por cuatro tablas, y sus connotaciones. Tanto el formato como el soporte fueron inusuales en esa época, pero fueron habitualmente utilizados para el arte sacro y de forma recurrente en época medieval. Aunque algunos vieron en el uso del formato una parodia sobre el tema, en general se comprende como una analogía de la guerra y la pasión de Cristo¹¹². De esta manera, se equipara el sufrimiento del soldado martirizado al de Jesús y se sublima al mismo tiempo la muerte, otorgándole la idea de purificación. Se puede considerar como una especie de teología de

¹⁰⁸ Lorenz 2006: 15

¹⁰⁹ “El cuadro lo hice diez años después de la IGM. Durante aquellos años me había preparado a fondo para convertir en arte las experiencias de la guerra. En 1928 me sentía maduro para acometer el asunto, cuya resolución formal me había llevado largos años. En aquel tiempo muchos libros propagaban sin problemas en la República de Weimar un concepto de héroe cuya reducción al absurdo tuvo lugar en las trincheras de la IGM. La gente comenzaba a olvidar los sufrimientos que había acarreado la guerra. En esa situación surge el tríptico”. Otto Dix en 1964, extracto de Karcher 1988: 44

¹¹⁰ Merz 1999: 199

¹¹¹ Fox 2006: 267

¹¹² Merz 1999: 201

la guerra en la que la redención sirve de coartada para la violencia¹¹³. Así, el heroísmo de los soldados es percibido como su esperanza de salvación.

Igualmente, el tríptico aporta otras facilidades. Sirve para que una experiencia demasiado compleja para una sola imagen se plasme en más escenas y la narración tenga mayores posibilidades. Además, corresponde con la intención de Dix por sofisticar estéticamente su crítica social, vinculándola a la técnica y forma de la tradición alemana¹¹⁴. Por último, los paneles laterales del tríptico sirven para atenuar la cruda escena central y llevarla a una realidad más imaginable¹¹⁵.

Ya centrándonos en las imágenes, vemos una sucesión de escenas que parten del panel lateral izquierdo: la mañana, la salida de una tropa que se introduce en la niebla hacia la incertidumbre del combate. A continuación, en la escena central tenemos una imagen que recuerda compositiva y temáticamente a *La Trinchera*, visión de un paisaje apocalíptico. El panel derecho muestra un autorretrato de Dix como soldado que escapa de la contienda y arrastra a un camarada herido. Finalmente, en la predela o cuerpo inferior los soldados yacen estirados en lo que podría ser una tumba o fosa común a modo del *Cristo yacente* (1521) de Holbein¹¹⁶ [Fig 38].

La composición general y la narración hacen un guiño a lo que los soldados vieron como el proceso cíclico de la guerra. Esta no era vista como algo lineal, sino que se componía de una serie de sucesos que se reiteran sin parar: la salida, la batalla y la vuelta; si volvías. Asimismo, si nos fijamos en el conjunto, veremos que el contraste de las zonas iluminadas y los bordes externos de los tableros laterales crean sendos semicírculos; en la escena central la rama y el esqueleto los unen continuando la percepción de curva; y la tela sobre los cuerpos de la predela cierra la composición del ciclo. Aquellos historiadores que dieron gran peso a la simpatía de Dix hacia la filosofía de Nietzsche observan aquí lo que se denomina como “eterna recurrencia”¹¹⁷, concretamente una visión fatalista hacia ese ciclo natural y un deseo de detenerlo¹¹⁸.

Para lograr esta composición empleó varios años, difiriendo notoriamente sus bocetos iniciales y su estudio preparatorio a escala real del resultado final [Fig 39, 40 y

¹¹³ Dumas 2015: 7

¹¹⁴ Merz 1999: 201

¹¹⁵ Löffler 1960: 93

¹¹⁶ Barroso 2005: 171

¹¹⁷ Sargent 2012: 19

¹¹⁸ Derouet 2003: 35

41]. Además de cuidar los aspectos compositivos, trató de fundamentar su obra y el mensaje que esta transmitía sobre la pretensión de equipararse a los antiguos maestros alemanes. Esto es reflejo de un momento de crisis identitaria, en el que libros sobre el arte gótico se difundieron profusamente debido a la necesidad de encontrar referentes en el arte germánico. Matthias Grünewald y su *Retablo de Isenheim* (1512-1516) [Fig 42] fueron considerados el punto artístico más influyente. El éxtasis del sentimiento y la fuerza pictórica de este retablo fueron fuente de inspiración artística para esta generación¹¹⁹. Además, sirvió de apoyo espiritual a los soldados que percibieron el sufrimiento del Cristo en la cruz y se sintieron reflejados en él.

Dix tuvo un interés doble por esta obra, encontrando en ella la expresividad que buscaba transmitir, un sacrificio tratado sin idealización, el dolor reflejado en cada músculo del Cristo; así como por la técnica de las veladuras empleada por maestros como Grünewald¹²⁰. Dix adoptó esta técnica para *La Guerra* y muchas otras obras, logrando un potente efecto de verismo y detalle en cada una. Las citas a Grünewald son claras si nos fijamos en el fallecido boca abajo, cuyas piernas están pintadas a la manera del Cristo y en cuya mano presenta una yaga; el gesto del San Juan de Grünewald, que se repite en el esqueleto de Dix; o el hecho de retomar las tonalidades rojas de las vestimentas en todos los paneles de *La Guerra*.

Se toma este panel central como una reelaboración de *La Trinchera* para la que Dix procuró únicamente una reformulación estética más madura, sin tener en cuenta las críticas políticas o morales que la obra precedente había recibido¹²¹. Tuvo en cuenta para esto los comentarios de los críticos, como la comparativa con Grünewald, en la que se reafirmó¹²². Como ya hemos indicado, *La Trinchera* había sido criticada por ser más desagradable que la *Lección de anatomía* (1632) de Rembrandt, por lo que, en la parte inferior derecha de *La Guerra* representó a un soldado con una devastadora herida abdominal. De la misma manera, reaccionó respecto al símbolo fálico que aparecía visiblemente en *La Trinchera*, repitiéndolo con la espada del herido boca abajo de manera más disimulada¹²³.

¹¹⁹ Aude 2016: 3

¹²⁰ Ibid: 5

¹²¹ Merz 1999: 201

¹²² Crockett 1992: 79

¹²³ Merz 1999: 201

Desde el punto de vista sensorial, Dix logra que la frialdad del paisaje recuerde a los de Caspar D. Friedrich¹²⁴. La luz verdosa que ilumina el tablero derecho sitúa a los personajes en una atmósfera putrefacta y en la predela los hombres están amarillentos y enfermizos. El sentimiento que generó en sus contemporáneos fue de sobrecogimiento ante el tamaño de los motivos que los devolvían a ese sucio ambiente. La única virtud que se muestra es el vínculo creado entre los soldados, reflejado en la figura de Dix saliendo del holocausto con su compañero¹²⁵. Con todo, como afirma Löffler en su monografía (1960), “Dix visualizó la exhibición de *La Guerra* como un bunker dentro de una ciudad que permite al espectador permanecer en silencio durante un momento y exhortar y amonestar a los que se habían olvidado”¹²⁶.

Una única vez fue exhibido el tríptico en Berlín. Tras el triunfo nazi, este fue censurado, considerado “arte degenerado”. Visto como una alegoría que condena el sufrimiento provocado por los conflictos bélicos, ha sido comparado en la actualidad por Llorente con el *Guernica* (1937) de Picasso¹²⁷ [Fig 43]. Junto a este tríptico de Dix, doscientos sesenta de sus cuadros fueron confiscados, se le destituyó de su puesto de profesor en la Academia y se le prohibió exponer.

Sin embargo, en 1934, tras su expatriación al lado Constanza y su cambio temático hacia paisajes supuestamente amables, Dix retomó por última vez la temática bélica de manera muy diferente con *Flandes* [Fig 44]. Se trata de una única escena del frente tras la batalla en la que los fallecidos se entremezclan con el terreno en un conjunto de líneas ondulantes. Esta, inspirada formalmente de la obra literaria de *Le Feu* (1916) de Henri Barbusse, retoma el escenario del último capítulo, descrito pormenorizadamente por el francés. Sumado al uso de la técnica de óleo sobre lienzo, y no de finas veladuras de óleo sobre tabla, toma distancia de la tradición germánica y muestra una vocación más “internacional”¹²⁸.

Es una escena relativamente moderada en la que pesan el cansancio y la gravedad una vez la guerra termina¹²⁹. Dix se centra en esta ocasión más en la resurrección que en la propia muerte. Destaca en el centro de la composición, iluminado desde el extremo

¹²⁴ McGreevy 1981: 168

¹²⁵ Mackenzie 2019: 25

¹²⁶ Löffler 1960: 93

¹²⁷ Llorente 2012: 74

¹²⁸ Merz 1999: 214

¹²⁹ Karcher 1988: 48

superior por la claridad, un tocón del que germina una nueva rama. Este, rodeado de alambre de espino, resulta una referencia cristológica. Se trata de un mensaje de esperanza en un momento de intensa tensión política y social que conduciría a la Segunda Guerra Mundial. La ambigüedad respecto al mensaje fue necesaria y premeditada por el artista para evitar la posible censura del régimen. No obstante, sabemos que cuando se expuso en Zúrich, un crítico comentó que “el trauma de la guerra reaparece en Dix como recuerdo del pasado y premonición del día venidero”¹³⁰.

BLOQUE 2. REPRESENTACION DE LAS CONSECUENCIAS DE LA GRAN GUERRA EN LA SOCIEDAD ALEMANA DE ENTREGUERRAS

En este segundo bloque abordaremos, a partir de una selección de obras realizadas de 1919 en adelante, el rastro que la Primera Guerra Mundial dejó en la sociedad alemana. Una vez finalizada la guerra, los temas principales de Dix, además del retrato, fueron: la relación entre la sexualidad, la violencia y la muerte; los marginados sociales y la cínica sociedad; así como los horrores de la guerra ya vistos en el primer bloque.

Sirviéndose de los lisiados de guerra y las prostitutas, personificó la decadencia y muerte que lo rodeó aun después del conflicto. Mostró las ciudades alemanas sin tapujos, en todas sus facetas. Por otro lado, sus retratos fueron diagnósticos de las personalidades de la época, combinando el individuo dotado de personalidad propia con un representante de cierto tipo social¹³¹. Con todo, sea cual sea el tema, en el centro de su creación siempre se encuentra el ser humano, al que coloca en temáticas dualistas como *eros* y *thanatos*, lo bello y lo feo o la gran ciudad y la guerra.

Debemos considerar que, conjuntamente a los grandes óleos que realiza en estos años, muchos de los temas por los cuales es más conocido fueron ampliamente desarrollados en acuarela, dibujo y grabado; sirviéndole estas técnicas para ensayar y elaborar sus ideas, y siendo preferibles en lo que a las exigencias de mercado de los años veinte y los intereses personales del artista se refiere¹³². De esta manera, en un amplísimo conjunto de diversas manifestaciones artísticas, Dix permaneció al mismo tiempo víctima

¹³⁰ Merz 1999: 215

¹³¹ Neddermeyer 2019: 10

¹³² Barton 1976: 64

de una época y observador de la misma. En palabras de U. Lorenz (2012), “su obra es a la vez espejo y comentario”¹³³.

2. 1. La realidad social de posguerra: mutilados protagonistas de la miseria

1920 fue el año en el que entró en contacto con el grupo Dada de Berlín, político en tono y temática. El énfasis de estos en la representación del entorno social, además con una vena humorística, fue lo que unió brevemente a Dix con el grupo¹³⁴. Este humor lo conservó en sus obras de juventud, disipándose a lo largo de la década de los veinte en detrimento de una preocupación por la técnica, el mensaje y el verismo. En verano de 1920 realizó su única aparición como dadaísta en la Primera Feria Internacional Dadá de Berlín con una obra antimilitarista: *Mutilados de Guerra*, también llamado *Aptos para trabajar al 45%* (1920) [Fig 45]. Presenta a cuatro veteranos que conforman un catálogo de las diferentes mutilaciones, ayudados de bastones y prótesis. Estos se convierten en seres mecanizados como la guerra que provocó sus heridas. Dix trató lo horrible del tema de manera sarcástica, con figuras grotescas colocadas frente al escaparate de una zapatería, servicio de evidente poca necesidad para estos hombres. Asimismo, coloca el esquema de un rostro bien formado en el muro, en contraste con las caras deformadas de los protagonistas. El segundo título es una transparente alusión al hecho de que las autoridades pretendían que los hombres volvieran a trabajar pese a su condición. El estado alemán quería que volviesen a su vida normal, pero Dix afirma que no es posible volver a “la normalidad”. La obra fue subtitulada *Cuatro de estos no suman un hombre entero*, haciendo referencia a la crítica de la sociedad hacia los veteranos.

Y es que la sociedad burguesa de posguerra repudió al hombre mutilado que regresaba tras fracasar en la guerra. Estos engrosaron las listas del paro y fueron incluso degradados en la escala social¹³⁵. Era común ver a veteranos mutilados y heridos mendigando en las calles durante la República de Weimar, personificando el contraste entre el esfuerzo bélico alemán y la penosa realidad social de posguerra¹³⁶. Dix plasmó esta discordancia en *Calle de Praga* (1920) [Fig 46]. La calle de Praga fue una de las más lujosas en Dresde, lo que incrementa la miseria de los protagonistas de la obra. Nos situamos a ras del suelo para observar cómo los transeúntes ignoran a los mendigos faltos

¹³³ Lorenz 2012: 14

¹³⁴ McGreevy 1981: 56

¹³⁵ Valencia 2018: 23

¹³⁶ Barton 1976: 101

de piernas, hombres-tronco o constructos mecánicos. Löffler apuntó una similitud compositiva con *Los mendigos* (1568) de Brueghel en estas figuras¹³⁷. A su alrededor, manos y piernas pasan ajenos a ellos, siendo, irónicamente, los únicos representados de manera completa. Las manos envueltas en guantes recuerdan a prótesis, así como la bota alta de una mujer que se escapa del cuadro. Además, el efecto grotesco viene dado por la yuxtaposición del collage –único elemento formal que Dix adquiere de Dadá–, de las prótesis que se aprecian en los escaparates de fondo. Las prótesis de trabajo, mecanizadas para recuperar la funcionalidad, tienen un gran desarrollo desde 1915, momento en el que ingenieros y médicos comienzan a trabajar intensamente en ellas¹³⁸. Estas se confrontan en el escaparate contiguo con pelucas femeninas, única modificación que podían sufrir las mujeres. En conclusión, se trata de un mundo insensible de seres intercambiables, en el que todo se recicla o se rehace; espectáculo de inhumanidad al que se añade un panfleto antijudío pisoteado por el hombre sin tronco inferior.

El discurso es llevado más allá en *Jugadores de Skat* (1920) [Fig 47], donde reina la dualidad entre el aparente orden y el desorden. En una composición piramidal, tres hombres-máquina con horribles deformaciones y fallidos intentos por disimularlas juegan una partida de cartas. Es una clara representación de la violencia de la guerra y de la impotencia de los médicos al no saber cómo solventar los cuerpos masacrados¹³⁹. Finalmente crean monstruos con piernas del revés e implantes metálicos, que acaban confundiéndose con las patas de la mesa. En sus retratos Dix incidió en los rostros y las manos, pero en esta ocasión las miradas están vacías y las prótesis substituyen las extremidades¹⁴⁰. Tratándose de un espacio interior y de una acción cotidiana como la de jugar a las cartas, intentó recalcar lo recurrente de la imagen en la que se manifiesta la imposibilidad de reconstruir el cuerpo humano.

Otro aspecto a destacar es la hambruna generalizada debido a la crisis económica, que provocó que la población compartiera una tez gris amarillenta asociada a la falta de alimento. Esto es visible en el *Retrato de Alfred Gunther* (1919) [Fig 48], cuyo rostro grisáceo se pierde en la monocromía general del atuendo y fondo. Se trata de una de las obras de su llamado “periodo gris” (ca. 1919-1922)¹⁴¹. Esta situación se agravó debido a

¹³⁷ Löffler 1960: 37

¹³⁸ Wermester 2021 (material didáctico inédito sobre “Art allemand au XXe siècle”, materia cursada en la universidad Panthéon Sorbonne (Paris) en un año académico en el marco del programa Erasmus)

¹³⁹ Delaporte 2004: 2

¹⁴⁰ Ibid: 4

¹⁴¹ McGreevy 1981: 60

que el poco dinero que entraba en el país se canalizaba hacia el bolsillo de los altos mandos. La República de Weimar estaba corrompida desde dentro y la población no era ajena a esto. Así, Dix creó *Carnicería* (1920) [Fig 49], metáfora de la guerra, a modo de denuncia satírica del militarismo. El niño, que porta una gorra con la insignia del Kaiser, acude al negocio en el que los carniceros, tatuados con la marca del regimiento en el que sirvió el propio Dix, se disponen a comerciar con los cadáveres de los animales¹⁴².

La única imagen que se refiere abiertamente y de manera despectiva a los altos cargos es *Recuerdo del salón de espejos en Bruselas* (1920) [Fig 50]. Vemos a una prostituta sentada sobre las piernas de un general cuya tez es roja por la embriaguez y el erotismo. Se encuentran en una habitación reconocida como el *Cristal Palace* de Bruselas, establecimiento de placeres para oficiales durante la guerra¹⁴³. Dix jugó con la composición imitando formalmente el cubismo, despreciado por los artistas alemanes por tratar de representar el peso de lo vivido en un plano formal ficticio¹⁴⁴. Se sirve de la confusión de los reflejos y el desorden para lograr la pérdida de referencias y crear una sensación de incomodidad acrecentada por la clara visión de los genitales femeninos en el reflejo. En conjunto, es una obra que pretende molestar desde todos los puntos de vista, así como insultar a la dignidad de los oficiales corruptos dándolos a ver en tal situación.

2. 2. Fascinación por el cuerpo femenino y la prostituta. Rol de la mujer en la República de Weimar

Una vez visto el caso del soldado mutilado como centro de la obra de Dix, es necesario hacer un breve recorrido por el papel de la mujer en la misma. Su fascinación por el cuerpo femenino se manifiesta en todas las variantes posibles. El artista relaciona lo femenino con las formas primitivas del *eros* y el *thanatos*.

2. 2. 1. La mujer entre el *eros* y el *thanatos*

En lo que a *eros* se refiere, fuente de vida, la mujer es representada por Dix en numerosas obras de 1919 como metáfora de la Madre Tierra, volviendo la mirada hacia los orígenes del ser humano¹⁴⁵. La figura de *Mujer embarazada* (1919) [Fig 51] surge a partir de astros arremolinados en tonos azules y rojizos, en referencia a los colores de la tierra; en cuyo interior se entrevé una calavera, recordando que la muerte siempre acecha.

¹⁴² McGreevy 1981: 74

¹⁴³ Wermester 2011: 68

¹⁴⁴ Ibid: 70

¹⁴⁵ Löffler 1960: 31

La imagen es fecunda, fuente de bonanza e inspiración divina. Con el mismo sentido, la mujer sería representada más adelante como musa en varios autorretratos de mediados de la década, siendo la inspiración encarnada de la que el artista depende para crear¹⁴⁶.

Sin embargo, *eros* puede ser entendido como el amor, lo carnal, y así será descrito por Dix a través de las prostitutas, tema central de su producción de posguerra. Lo carnal y lo fúnebre se personifican en estas mujeres, vistas también de manera peligrosa, tentadora. Este tema no es nuevo en el arte alemán, ya representado antes de la guerra por los expresionistas como Kirchner; el cambio reside en la actitud de la representación¹⁴⁷. El enfoque de Dix es complejo y, a veces, contradictorio: mostrando una reflexión sociopolítica en la que las escenas de prostitutas simbolizan a la sociedad enferma y decadente; utilizándolas como símbolo de lo bello y lo feo del cuerpo; o normalizándolas en un momento en el que la prostitución estaba en auge en Alemania debido a la pobreza¹⁴⁸. El polimorfismo del cuerpo femenino de la prostituta le permitía captar la caída de los pechos o los detalles de muslos y genitales sin caer en lo licencioso: “La modelo tiene bello, olor, frío. A menudo víctima de las deformaciones de la edad... Dix respecta el lado animal del ser humano, lo desmenuza y examina”¹⁴⁹.

Una de las obras más polémicas al respecto fue *Muchacha ante el espejo* (1921) [Fig 52], por la que sería llevado a juicio, saliendo finalmente absuelto. En ella representa la promesa de lo bello, joven y provocador del cuerpo femenino de espaldas, encorsetado y con una abertura en la ropa que deja ver su trasero. Sin embargo, situada frente a un espejo, este devuelve el reflejo frustrado de una anciana cuyo cuerpo consumido resulta perturbador. Con esta escena trata un doble desafío: el tabú de la prostitución y el del cuerpo considerado feo y envejecido¹⁵⁰. No obstante, para Dix la interpretación común de lo bello y lo feo no tenían validez, sino que ambos eran inseparables.

Las prostitutas eran además consideradas fuente de patología, desecho de la sociedad, al igual que los mutilados de guerra. Se crea un paralelismo físico entre ambos debido a la “pérdida de virilidad” o “castración” que el soldado sufrió durante la guerra, leída como una forma de “feminización”¹⁵¹. Por su parte, la feminidad de la mujer se ve

¹⁴⁶ Lorenz 2006: 10

¹⁴⁷ Barton 1976: 66

¹⁴⁸ Ibid: 80

¹⁴⁹ Derouet 2003: 25

¹⁵⁰ Karcher 1988: 74

¹⁵¹ Tatar 1994: 37

reducida a la corruptibilidad o animalidad y ambas, virilidad y feminidad alteradas, fueron caricaturizadas por Dix en *Dos víctimas del capitalismo* (1923)¹⁵². En esta se presentan dos bustos, de los cuales el hombre muestra una gran herida en la cara semejante a unos genitales femeninos, mientras que la prostituta tiene llagas sifilíticas que parecen heridas de bala. La mujer se posiciona en superioridad sobre el veterano, pero ambos son tratados como la analogía de los cuerpos utilizados por la sociedad para servir a cambio de remuneración¹⁵³.

2. 2. 2. El asesinato sexual

A menudo, Dix asoció la sexualidad con la violencia y la muerte, por lo que el asesinato de orden sexual fue representado en repetidas ocasiones. Las leyes que penalizaban el asesinato se debilitaron tras la guerra y la República de Weimar autorizó a la Corte para legitimar ciertos crímenes¹⁵⁴. Este fue el panorama en el que los asesinatos a prostitutas, punto débil y alegoría de la sociedad desviada de lo moral y lo “correcto”, aumentaron notoriamente¹⁵⁵. *Asesinato sexual* (1922) [Fig 53] nos sitúa en un interior en el que una mujer yacente sobre una cama ha sido brutalmente asesinada. Los trazos agresivos y el intenso negro del grabado crean un aura de penumbra en la escena. Aun así, Dix mezcla el horror con lo grotesco colocando a dos perros apareándose a los pies de la cama, antítesis entre la vida o procreación y la muerte.

Otro caso de gran interés es la obra de igual título que la anterior, pero realizada dos años antes: *Asesinato sexual* (1920) [Fig 54], en la que Dix se autorretrata como asesino rodeado de partes descuartizadas de un cuerpo femenino. El embrutecimiento de los hombres tras la experiencia bélica pudo ser parte del motivo por el que se representa sonriendo en pleno crimen¹⁵⁶. Por otro lado, se ha visto en estas obras un reflejo de una crisis de la masculinidad, una compulsión por ejercer el control tras la humillación de la derrota¹⁵⁷. Se ataca siempre la zona del vientre o de los genitales, como se puede apreciar en la obra mencionada. Esto hace alusión a una inseguridad ante la figura femenina, la cual se ha emancipado y se diferencia por tener la capacidad de procreación¹⁵⁸.

¹⁵² Derouet 2003: 31

¹⁵³ Tatar 1994: 34

¹⁵⁴ Dumas 2015: 14

¹⁵⁵ Bianca 2020: 28

¹⁵⁶ Tatar 1994: 48

¹⁵⁷ Lorenz 2012: 11

¹⁵⁸ Tatar 1994: 53

2. 2. 3. La nueva mujer y la crisis de natalidad. Inseguridades masculinas

Este nuevo papel de la mujer se observa con claridad en el arte de la época. Hubo una distinción entre la mujer “tradicional”, dedicada a la maternidad y al cuidado del hogar; y la “nueva mujer”, que logró acceder al mercado laboral, independiente, considerada poco femenina y vista como peligrosa para la nación.

Con un gran descenso de la natalidad y un aumento de la mortandad derivados ambos de la situación bélica, el Estado alemán pretendió persuadir a las mujeres para incrementar la natalidad a modo de “año de servicio de la mujer” a la nación, equivalente femenino del servicio militar obligatorio¹⁵⁹. *Madre con niño* (1921) [Fig 55] muestra, a través de un tratamiento miserable, una maternidad infeliz, agobiante. La mujer de clase obrera, cuya condición social se refleja en sus atuendos y el desgastado muro de fondo, está cansada de la tarea de procreación y cuidado que la condiciona en tiempos de crisis.

Se consideró que la prostitución formaba parte del problema de natalidad, aumentando la percepción de la misma como decadencia nacional. De la misma manera que la prostituta, la *nueva mujer*, arrogante e independiente, supuestamente carente del deseo tener hijos, fue encasillada en una categoría excluida¹⁶⁰.

Como comentábamos, esta emancipación tuvo consecuencias tales que autores como Eggebecht afirmaron que los hombres desarrollaron muchas inquietudes e inseguridades ante la mujer¹⁶¹. Tenemos por lo tanto obras como *Autorretrato con Jan* (1930) [Fig 56], donde Dix se presenta señalando a su hijo como trofeo mientras mira orgulloso al espectador. Ambos, tendentes a la idealización, exhiben la capacidad creadora del artista y, al mismo tiempo, este arrebatada la capacidad de procreación femenina, afirmando que él también dio vida.

2. 3. Fisionomía de la sociedad. Nueva Objetividad

Tras la guerra Dix aspiró a inmortalizar los rostros de sus contemporáneos y fue a partir de mediados de la década cuando adquirió gran éxito como retratista. Sus obras han marcado la imagen que hoy conservamos de esta época, buscando las personalidades más representativas de su tiempo¹⁶². Para lograrlo decidió unirse al abandono generalizado a

¹⁵⁹ Apel 1997: 379

¹⁶⁰ Ibid: 370

¹⁶¹ Bianca 2020: 15

¹⁶² Michalski 2003: 53

nivel europeo de los estilos precedentes a la época de guerra, como el expresionismo. En Francia este acercamiento a la realidad y al sentido del equilibrio fue percibido peyorativamente, mientras que en Alemania fue visto como una evolución, romántica y agresiva, moderna e innovadora¹⁶³.

El movimiento en Alemania fue bautizado en 1925 como Nueva Objetividad en una exposición realizada por Gustav Hartlaub, director del museo de Mannheim. A este grupo de artistas lo unieron preocupaciones como el redescubrimiento del objeto o el deseo de claridad, precisión y realismo. Aunque Dix se dio a ver en el seno de esta corriente, nunca quiso ser encasillado en un solo estilo, por lo que no se identificó exclusivamente como “objetivista”.

Su propósito fue siempre la visión de la esencia de los retratados, logrado a partir de una percepción subjetiva: Dix no representa cosas o personas, sino “algo referido a una cosa o persona”¹⁶⁴. Su biógrafo Otto Conzelmann lo llamó “escultor de personas” por construir imágenes que, a partir del pausado proceso técnico de las veladuras, alcanzaban un acabado frío, distante y estático, casi sin aire¹⁶⁵. El requisito esencial para él fue realizar sus retratos basándose en la primera impresión que le daba una persona, luego trabajando sin el modelo delante.

En un inicio retrató sobre todo a las clases obreras, pero su atención acabó centrándose en las personalidades del mundo del arte y la cultura. El *Retrato del marchante de arte Alfred Flechteim* (1926) [Fig 57] muestra a un hombre con el que guarda relaciones complejas y al que representa con aires animales, centrándose en sus grandes manos y rostro afilado. Dix se servía de la exageración para acentuar los rasgos según él definatorios de cada persona. Por ello y por su elaborada técnica, era uno de los retratistas más anhelados de su tiempo, así como de los más temidos¹⁶⁶. Este retrato es una crítica tanto hacia el marchante codicioso como a la hegemonía comercial del cubismo. Dix afirma que él también podría hacer un Braque, imitándolo en el cuadro que Flechteim porta en la mano a modo de atributo definatorio de su profesión. Con todo, el

¹⁶³ Derouet 2003: 29

¹⁶⁴ Karcher 1988: 8

¹⁶⁵ "Quería tener formas escultóricas en mi pintura, tan sobrias y solemnes como las coloca Mantegna ante el espectador. Quería la forma cincelada, dominando el cuadro, casi sin aire en el espacio" Otto Dix en 1964. Extracto de McGreevy 1981: 157

¹⁶⁶ Derouet 2003: 35

detallismo en las obras que reproduce, en la anatomía del retratado y en el efecto de calcomanía que impregna en su atuendo son prueba de la preocupación verista de Dix.

Así, su obra se volvió más cuidada y sus cínicos retratos revelaron la corrupción oculta tras las máscaras de sus modelos¹⁶⁷. *Retrato de la bailarina Anita Berber* (1925) [Fig 58] es la personificación de dicha máscara, creada por el espeso maquillaje, que la cubre más que su ceñido vestido rojo. Se trata de una personalidad del cabaré, desinhibida y vivaz. Según Dix cada persona tenía un color específico y él era capaz de verlo¹⁶⁸. Por ende, la bailarina es envuelta en un halo escarlata que invade toda la composición. La penetrante escala cromática crea un aura de vicio y decadencia –*eros y thanatos*–, representación de la adicción que inquieta al espectador. Manos y rostro despiertan asociaciones con la enfermedad y decrepitud, pálidos en contraste con el rojo dominante¹⁶⁹; y la mirada, petrificada, tiende al vacío. El conjunto muestra la puesta en escena de la personalidad de la mujer fatal de la época, temida y deseada.

De la misma manera, representativa de la llamada *nueva mujer* con el pelo *à la garçonne* y ropa ancha que no marca su figura; símbolo intelectual y emancipado de su tiempo, el *Retrato de la periodista Sylvia von Harden* (1926) [Fig 59] destaca entre sus obras de estos años¹⁷⁰. Innovadora tanto en su apariencia como en su profesión de periodista, aparece “masculinizada” –primera impresión de Dix al verla– con rudos y exagerados rasgos, postura descuidada, monóculo, y fumando y bebiendo sola. Además, la colocación de las manos cubriendo su pecho y cadera rechaza los símbolos fisiológicos femeninos. Se atisban de nuevo rasgos animalizados en manos y rostro, como si de un animal independiente se tratase. Todo esto contrasta con el ambiente estiloso y kitsch del rosa y el mobiliario modernista¹⁷¹. Colocada en un plano que tiende a lo bidimensional y descentrada en la obra, la *nueva mujer* es caricaturizada como mujer que pretende comportarse como un hombre, fuera de lugar, aislada en un rincón. Además, no la representó con los atributos de su profesión como en otros casos, recalcando la idea de pretender aparentar, pero no ser¹⁷².

¹⁶⁷ McGreevy 1981: 142

¹⁶⁸ Löffler 1960: 74

¹⁶⁹ Karcher 1988: 109

¹⁷⁰ “¡Debo pintarlos! ¡Es absolutamente necesario! Usted representa toda una época” Otto Dix, 1926. Extracto Michalski 2003: 53

¹⁷¹ McGreevy 1981: 148

¹⁷² Wemester 2021

En definitiva, Dix no fue un acusador o moralizador, sino que intentó desvelar la realidad de lo que le rodeaba.

2. 4. La gran ciudad y la cultura de masas

Hasta 1924, Alemania fue vista como un país en desarrollo arrasado por una pobreza extrema y una violencia desmedida¹⁷³. Sin embargo, a partir de ese año las ayudas económicas estadounidenses comenzaron a llegar al país y la República de Weimar vivió un periodo de relajación, libertad moral y sexual tras la privación pasada. Entre la inflación, el hambre, el desempleo y la amoralidad sexual con el que convivieron; las clases medias acudieron al ocio y a la embriaguez para evadirse¹⁷⁴. Llegaron de América la cultura de masas, los espectáculos, el jazz y el baile, la preocupación por la moda, etc. y las ciudades alemanas fueron escenario de dos realidades muy diferentes: una metrópolis llena de estímulos, alcohol y sensualidad; y un recuerdo constante de la guerra y la pobreza, con mutilados y barricadas de las revueltas sociales¹⁷⁵.

2. 4. 1. Metrópolis

A finales de la década, Dix volvió a preocuparse por lo sociológico y creó el gran tríptico de *Metrópolis* (1927-1928) [Fig 60], testigo de dicha dualidad. Retomó el formato de tríptico para crear un gran retrato de costumbres y sintetizar en él sus observaciones sobre la sociedad berlinesa. En el centro, la buena sociedad disfruta de una velada nocturna en un salón, bailando al son de la orquesta de jazz, vestidos elegantemente con colores dorados y pálidos. Los cuerpos se convierten en ornamentos de lujo y placer visual, animados por la danza, pero distantes entre ellos. Dix fue sensible al carácter mentiroso de la sociedad burguesa de posguerra, para quienes la apariencia lo era todo¹⁷⁶.

En los paneles laterales se representa públicamente el cuerpo femenino como eje común, atracción de la vida de la urbe, cuya oferta de placeres parece ser ilimitada¹⁷⁷. En el ala izquierda vemos los desechos de la sociedad, los bajos fondos de la ciudad, donde prostitutas ajadas de arrabal se pavonean ante los mutilados de guerra. Estas han sido reducidas a la sexualización del cuerpo en su valor más ínfimo. Se han visto en esta escena

¹⁷³ Janin 2011: 86

¹⁷⁴ McGreevy 1981: 52

¹⁷⁵ Neddermeyer 2019: 10

¹⁷⁶ Michalski 2003: 54

¹⁷⁷ Karcher 1988: 161

los rasgos de Dix en el lisiado, ya no actor, sino observador de la miseria de la ciudad¹⁷⁸. En paralelo, en el ala derecha, por las luminosas vías de la ciudad, tenemos un desfile de meretrices de lujo que caen en cascada alineadas con la arquitectura barroca a su derecha. Con esta disposición, Dix hizo referencia a las *girls* norteamericanas, utilizadas en espectáculos como objetos decorativos vivientes¹⁷⁹. El cuerpo es aquí tratado de manera más refinada, como una oferta decorativa. La primera de ellas, ataviada de un abrigo de piel, forma la figura de una vulva, atributo de su profesión. A su lado, un tullido se camufla en la fachada rococó de tonos amarillos y rosas enfermizos, metáfora de la moralidad de la sociedad¹⁸⁰.

El conjunto muestra las dos realidades de una sociedad donde los placeres derivados del consumo son protagonistas, adquiriendo tensión la escena central por la comparativa con los paneles laterales¹⁸¹.

Complementariamente a la complejidad conceptual, debemos saber que Dix realizó un gran número de bocetos de cada objeto individualmente, así como un gran calco a escala real que, a partir de la técnica bicolor en blanco y negro para composición y luz, estudia profusamente el resultado formal. Estos preliminares aportan una gran cantidad de información sobre el proceso de creación, dejando ver en alguno un estilo expresionista utilizado para plasmar las ideas rápidamente¹⁸².

Estudios tempranos muestran una corpulenta mujer con los brazos abiertos sobre una bola terráquea [**Fig 61**], tópico iconográfico de la Fortuna, diosa romana de la suerte, el azar, el éxito y el destino; también llamada Némesis, con la connotación añadida de diosa de la venganza. Esta es la encargada de imponer los castigos a los humanos por sus injusticias y excesos, por lo tanto, una especie de *memento mori* en un ambiente de placer y desinhibición. Finalmente, realizada la obra para la exposición de la Unión de Artistas de Sajonia, decidió eliminar a la diosa de la composición y apostar por la voluntad de síntesis eliminando el plano alegórico¹⁸³.

La obra es una condensación de las sensaciones que aporta la gran ciudad, llena de estímulos para los sentidos. Karcher habla de la pérdida de referencia temporal y espacial

¹⁷⁸ Löffler 1960: 93

¹⁷⁹ Karcher 1988: 130

¹⁸⁰ McGreevy 1981: 161

¹⁸¹ Löffler 1960: 92

¹⁸² Derouet 2003: 50

¹⁸³ Ibid: 52

de los habitantes de las metrópolis durante el ocio nocturno¹⁸⁴. Asimismo, aborda el tema del placer momentáneo del consumo y el consiguiente vacío reflejado en la noche de ocio que acaba y las prostitutas que prestan un servicio momentáneo: la banalidad de los acontecimientos. El ser humano pierde la razón de ser, el cuerpo se vuelve mercancía y los ciudadanos muestran una careta de sí mismos. La sociedad general está corrompida y forma parte de un gran teatro que ignora la precariedad a su alrededor.

1. 4. 2. Puesta en escena

Ligado a esta falta de sensibilidad y a la incipiente cultura de masas fría e impersonal, Dix creó *A la belleza* (1922) [Fig 62]. En el año en el que se mudó a Dusseldorf y fue llevado a juicio en repetidas ocasiones, Dix se dispuso en el centro de un autorretrato escénico, mirando fijamente al espectador e introduciéndolo en el ambiente del salón. Se trata de un momento de cambios en su vida en el que buscó, como el resto de la sociedad, presentarse a sí mismo con una careta¹⁸⁵. Siendo de origen obrero alemán, se viste como un burgués estadounidense con su traje estilo americano. Además, porta un teléfono, símbolo de la comunicación y la tecnología que llega del otro lado del charco, que en el estudio preparatorio no aparecía, colocando su mano en la cintura.

En este ambiente de estética congelada celebró el culto a lo externo. Bajo el reinado del Kaiser Guillermo II se había prohibido el baile social, hasta que en la República de Weimar, influida por la americanización de las costumbres, este fue permitido¹⁸⁶. Dix se muestra como bailarín en el centro de la pista de baile –pasión que tuvo realmente–, acompañado de un batería que resulta ser un estereotipo exagerado de lo americano. Este, de intenso color negro, salvaje y con la bandera en un bolsillo, se entremezcla con la otra idea europea de nativo americano reflejada en el bombo. Esta representación va más allá en la medida en la que va contra la idea de los roles sociales de la época. Así como la *nueva mujer* intentó entrar en la política y el mundo laboral, considerándose esto contra natura, hombres como Dix se interesaron en la danza y la moda, ámbitos reservados a lo femenino¹⁸⁷.

Sumado a esto, le acompañan una pareja de bailarines, una mujer que parece robotizada, ornamental –de nuevo, una *girl*– y, en contraposición, un busto de la imagen

¹⁸⁴ Karcher 1988: 156

¹⁸⁵ Funkenstein 2005: 164

¹⁸⁶ Ibid: 166

¹⁸⁷ Ibid: 167

tradicional de la mujer maternal. Todos en el mismo espacio, son la muestra de las distinciones sociales que se disipaban en esa época¹⁸⁸, así como del cuestionamiento de Dix sobre las divisiones de género en la sociedad de Weimar y en la cultura de la danza en particular.

En definitiva, Dix expresó tanto sus inquietudes personales como aquellas que afectan a la población en general y las plasmó en obras de una enorme calidad técnica y gran contenido intrínseco. Con todo, legó a las generaciones futuras el testimonio de una época a pesar de no haberse servido de la palabra para ello. “Jamás he dado por escrito declaraciones mías, pues, como le mostraré la visión, mis cuadros constituyen declaraciones francas, como raramente encontrará usted en estos tiempos. ¡Quien tenga ojos para ver, que vea!”¹⁸⁹ (Otto Dix, 1947).

¹⁸⁸ Funkenstein 2005: 173

¹⁸⁹ Entrevista en el periódico *Tägliche Rundschau* 1947, extracto de Lorenz 2006: 180

CONCLUSIONES

Una vez realizada esta breve inmersión en la creación de Otto Dix, consideramos que hemos añadido un nuevo punto de vista a nuestros conocimientos sobre las consecuencias sociales de la Primera Guerra Mundial, a menudo estudiada desde el bando de la triple entente. Somos conscientes ahora de la influencia que la guerra ejerció en la creación y en los creadores alemanes.

Del primer bloque podemos extraer que el arte evoluciona en paralelo a las innovaciones tecnológicas, incluyendo las bélicas. Además, la representación de una guerra por parte de un artista no es fija, sino que se modifica a medida que su percepción cambia; así, vemos que la Gran Guerra fue observada como un acontecimiento tanto temeroso como fascinante. Nos parece pertinente destacar el influjo que el arte puede ejercer incluso en un momento de crisis o inestabilidad sociopolítica, y la polémica que se puede generar en torno a este. Por consiguiente, sería muy interesante saber hasta qué punto la población acudió a los museos o prestó atención a exposiciones y folletos. De la misma manera, sería de gran interés saber qué no fue representado por temor a la censura o qué se ha perdido a causa de esta.

El segundo bloque podría haberse extendido de muchas maneras, pues los aspectos sociales a tratar son numerosos. No obstante, los temas abordados ya dan pie a reflexión. Principalmente, este bloque pretende dar a ver que la guerra no se trata de un suceso aislado que comienza cuando se declara y finaliza con un armisticio, sino que la vuelta de los soldados a sus hogares puede ser igual de devastadora. La Primera Guerra mundial repercutió física y psicológicamente en los veteranos, pero también en ciertos aspectos del resto de la población, alterando los roles sociales y la forma de vida de muchas familias. Por otra parte, se demuestra que el arte puede impulsar la normalización de imágenes o escenas inauditas e incluso desagradables si este evita la censura, como podría ser el tratamiento sin idealización del cuerpo o los crímenes de orden sexual.

En resumidas cuentas, Dix, al igual que contemporáneos tales como August Sander en el campo fotográfico, fueron capaces de realizar retratos de la sociedad en todos los géneros que plasmaron, desde el propio retrato, pasando por la escena bélica o la de costumbres. Nos dejan sin embargo reflexiones tales como ¿Hasta qué punto las autoridades no veían en ciertas obras una crítica frontal? o ¿Puede que las interpretaciones

que biógrafos e historiadores han realizado difieran del mensaje que Dix pretendía compartir?

Una idea de ampliación del actual trabajo sería una comparativa con la representación que los franceses o ingleses realizaron de la Primera Guerra Mundial; o un estudio sobre las obras que fueron creadas por los artistas adheridos a los movimientos nacionales alemanes en contraste con las que hemos estudiado. El diálogo entre unas y otras podría ser realmente interesante. Confiamos poder tratar estas, entre otras cuestiones que este trabajo nos ha suscitado, en investigaciones futuras.

BIBLIOGRAFÍA:

- Apel, D. (1997). "Heroes" and "whores": the politics of gender in Weimar antiwar imagery. *The Art Bulletin*, 79 (3), 366-384. <https://www.jstor.org/stable/3046258>
- Báez Macías, E. (2000). Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra. *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, 22 (76), 237-215. <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2000.76.1896>
- Barroso Villar, J. (2005). *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Piedras Blancas (Asturias): Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Principado de Asturias y Ajimez Libros.
- Barton, B. S. (1976). *Otto Dix and "Die Neue Sachlichkeit" 1918-1925*. Berkeley: University of California.
- Berry, K. (2011). *Bearing Witness to War* [tesis doctoral]. University of Minnesota.
- Bianca Haimana, C. (2020). *Percepción de la mujer en el Expresionismo. Ecos de la Nueva Objetividad alemana* [trabajo de fin de grado]. Universidad de Valladolid.
- Briau, A. (2016). Otto Dix face à la "plus grande icône de l'art allemand", 1900-1924. Goerig-Hergott, F. (Dir.). *Otto Dix - Le Retable d'Issenheim* [catálogo de exposición]. Vanves: Hazan.
- Calvo Serraller, F. (1984). *La cultura de Entreguerras: Entre la desolación y el combate*, Colección Historia 16, vol. 15. Madrid: Historia 16.
- Crockett, D. (1992). The most famous painting of the "Golden Twenties"? Otto Dix and the trench affair. *Art Journal*, 51(1), 72-80. <https://www.jstor.org/stable/777257>
- Dagen, P. (1996). *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*. Paris : Fayard.
- Delaporte, S. (2004). "Les joueurs de Skat" d'Otto Dix: le corps, entre Guerre et Médecine [comunicación]. *2e journée Guerre et médecine*, 7 de febrero de 2004, París.
- Derouet, C. (Ed.). (2003). *Otto Dix: dessins d'une guerre à l'autre* [catálogo de exposición]. París: Gallimard.

- Dumas, F. (2015). *La violence de masse via les autoportraits d'Otto Dix en soldat (1914-1947)* [trabajo de fin de máster]. Académie de Toulouse.
- Ercivan Zencirci, D. (2013). Otto Dix Ve “Der Krieg” Gravür Serisi. *Sanat Dergisi*, 22, 31-40. <https://dergipark.org.tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33589>
- Fox, P. (2006). Confronting postwar shame in Weimar Germany: Trauma, heroism and the war art of Otto Dix. *Oxford Art Journal*, 29 (2), 247-267. <https://www.jstor.org/stable/3841015>
- Funkenstein, S. L. (2005). A Man's Place in a Woman's World: Otto Dix, Social Dancing, and Constructions of Masculinity in Weimar Germany. *Women in German Yearbook*, 21, 163-191. <https://www.jstor.org/stable/20688251>
- Gispert, M. (2019). Quand on grave, on devient le plus pur alchimiste : Otto Dix et l'estampe. *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, 136, 9-18.
- Goldberg, I. (2019), Théâtre de la Cruauté. *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, 136, 21-34.
- Hernández, J. I. L. (2015). La expresión artística del horror bélico, de Goya a Otto Dix. Estrategias artísticas, fundamentos estéticos, condicionantes éticos. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 15, 182-211. <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12635>
- Janin, K. (2011). *L'image de l'Allemagne dans le journal Le Matin entre mars 1932 et août 1934, une impossible compréhension de l'altérité?*. Grenoble: Université Pierre Mendès-France. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00610685>
- Karcher, E. (1988). *Otto Dix: 1891-1969*. Colonia: Taschen.
- Llorente Hernández, A. (2012) Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 24, 65-77.
- Löffler, F., & Dix, O. (1982). *Otto Dix, life and work*. New York: Holmes & Meier.
- Lorenz, U. (2006). *Otto Dix* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Juan March.
- Lorenz, U. (2012). *Otto Dix 1891-1969* [catálogo de exposición]. Berlín: Kunsthandel Jörg Maaß.

- Mackenzie, M. (2019). *Otto Dix and the First World War. Grotesque Humor, Camaraderie, and Remembrance*. Oxford: Peter Lang Verlag.
- McGreevy, L. F. (1981). *The Life and Works of Otto Dix: German Critical Realist*. Colección Art Faculty Books, volume 7. Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press.
- Merz, J. M. (1999). Otto Dix'Kriegsbilder. Motivationen-Intentionen-Rezeptionen. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26, 189-226.
- Michalski, S. (2003). *New objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar Germany 1919-1933*. Colonia: Taschen.
- Murray, A. (2014). A war of images: Otto Dix and the myth of the war experience. *Aigine Journal*, 5, 56-69.
- Neddermeyer, I. (2019). Je dois tout voir. *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, 136, 45-54.
- Piqueras Arona, G. (2017). *Muerte y Expresión artística. La vivencia de la muerte y su repercusión en el arte europeo del siglo XX* [tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90427>
- Sargent, L. C. (2012). *Visions of World War I: Through the Eyes of Käthe Kollwitz and Otto Dix* [Trabajo de Fin de Máster]. Dayton (Ohio): Wright State University.
- Schubert, D., Gabriel, N., & Dayan-Herzbrun, S. (1999). Otto Dix et la Première Guerre mondiale. *Tumultes*, 13, 67–79. <http://www.jstor.org/stable/24596623>
- Schubert, D. (2010). *La mort dans la tranchée: la mort du portrait? Les autoportraits de guerre d'Otto Dix, 1915-1918*, 33-55. Montréal : München. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/2128>
- Sinovas Gómez, S. (2019). *Objetivo: La guerra. El fotoperiodismo de guerra* [trabajo de fin de grado]. Universidad de Lleida. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/45155>
- Tatar, M. (1994). Fighting for Life: Figurations of War, Women, and the City in the Work of Otto Dix. *German Politics & Society*, 32, 28-57. <https://www.jstor.org/stable/23736326>

Valencia, D. (2018). *La primera guerra mundial por Otto Dix: el soldado de las trincheras y el cuerpo en ruinas* [trabajo de fin de grado]. Universidad de Medellín. <https://repositorio.itm.edu.co/handle/20.500.12622/1449>

Wermester, C. (2011). Les Souvenirs de la Galerie des Glaces à Bruxelles d’Otto Dix. *Food and History*, 9 (1), 65-84.

Wermester, C. (2021). Art allemand au XXe siècle. Material del año académico 2021-2022 (material inédito), sin publicar. Paris 1 Panthéon Sorbonne

ANEXO FOTOGRÁFICO:



[Fig 1]. Otto Dix, *El arma*, 1914
Óleo sobre cartón, 98.5 x 69.5 cm
Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf



[Fig 2]. Otto Dix, *Sol Poniente (Ypres)*, 1918
Gouache sobre papel, 39.2 x 41.3 cm
Städtische Galerie, Albstadt



[Fig 3]. Otto Dix, *Dos soldados durmiendo en Pont Faverges*, 1915
Lápiz sobre papel
Colección particular, Dresde



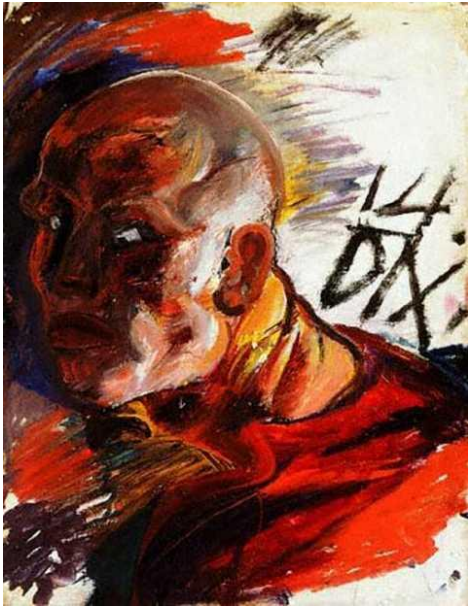
[Fig 4]. Otto Dix, *Señales luminosas*, 1917
Gouache sobre papel, 40.8 x 39.4
Städtische Galerie, Albstadt: Walther Groz
Collection



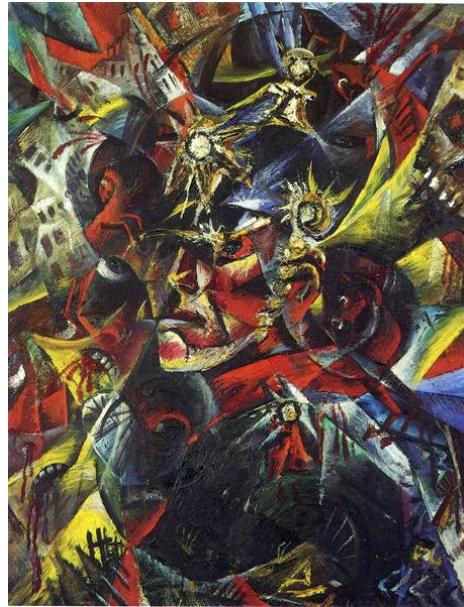
[Fig 5]. Otto Dix, *Combate mano a mano*, 1917
Lápiz y carboncillo sobre papel
Colección particular, Dresde



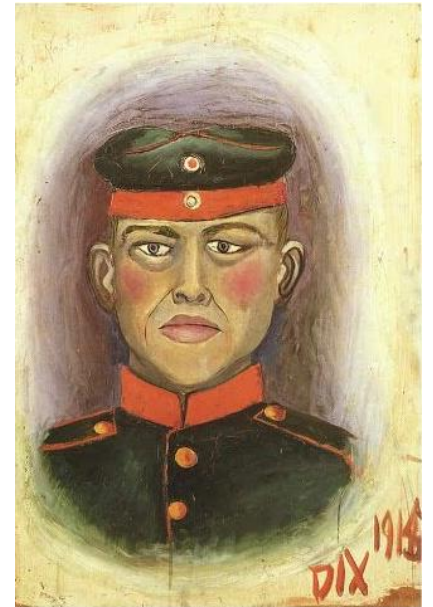
[Fig 6]. Otto Dix *El horror de la ciudad*, 1918
Tinta e carboncillo sobre papel
Colección particular



[Fig 7]. Otto Dix, *Autorretrato como soldado*, 1914
Óleo sobre papel, 68x 53,5 cm
Stuttgart, Galería Municipal



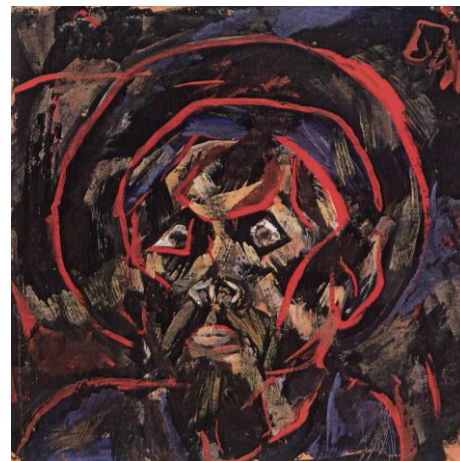
[Fig 8]. Otto Dix, *Autorretrato como Marte*, 1915
Óleo sobre lienzo, 81 x 66 cm
Stuttgart, Galería Municipal



[Fig 9]. Otto Dix, *Autorretrato como diana*, 1915
Óleo sobre papel, 69.5 x 49.4 cm
Otto-Dix-Stiftung



[Fig 10]. Otto Dix, *Autorretrato con gorra*, 1917
Carboncillo sobre papel, 43 x 34 cm.
Colección particular, Nueva York



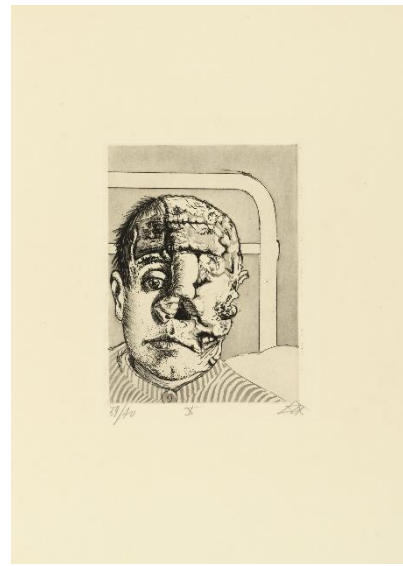
[Fig 11]. Otto Dix, *Hombre salvaje*, 1917
Gouache sobre papel, 28 x 28 cm. Colección particular



[Fig 12]. Otto Dix, *La Trinchera*, 1923
Óleo sobre lienzo, 227 x 250 cm
Paradero desconocido.



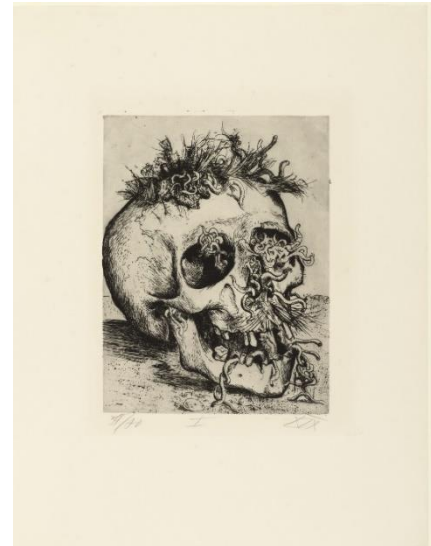
[Fig 13]. Rembrandt, *Lección de Anatomía*, 1632
Óleo sobre lienzo, 170 x 216 cm
Mauritshuis, La Haya



[Fig 14]. Otto Dix, *Trasplante (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte, aguatinata y punta seca. Plancha 19.9 x 14.7 cm; hoja 47 x 34.6 cm



[Fig 15]. Otto Dix, *Danza Macabra 1917 (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte, aguatinata y punta seca
Plancha 24.5 x 29.5 cm; hoja 34.8 x 46.6 cm



[Fig 16]. Otto Dix, *Cráneo (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte
Plancha 25.5 x 19.6 cm; hoja 46.4 x 34.8 cm



[Fig 17]. Otto Dix, *Hombre muerto (St. Clément) (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte, aguatinata y punta seca
Plancha 29.9 x 25.7 cm; hoja 47 x 34.5 cm



[Fig 18]. Otto Dix, *Hombre herido (Otoño 1916, Bapaume) (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte y aguatinata
Plancha 19.7 x 29 cm; hoja 35 x 47.4 cm



[Fig 19]. Otto Dix, *Sección de Ametralladoras avanzando (Somme, Noviembre 1916) (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte y aguatinta
Plancha 24.6 x 29.4 cm; hoja 35.2 x 47.2 cm



[Fig 20]. Otto Dix, *Hecho pedazos (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte, aguatinta y punta seca
Plancha 14.6 x 19.7 cm; hoja 35 x 46.8 cm



[Fig 21]. Otto Dix, *Ataque con Gas (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte, aguatinta y punta seca
Plancha 19.3 x 28.8 cm; hoja 34.8 x 47.3 cm.



[Fig 22]. Otto Dix, *Bombardeo sobre Lens, (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte y punta seca. Plancha 29.8 x 24.5 cm;
hoja 47.2 x 35 cm



[Fig 23]. Otto Dix, *Casa destruida por bombardeo aéreo (Tournai) (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte, aguatinta y punta seca
Plancha 29.8 x 24.6; hoja 47 x 35 cm



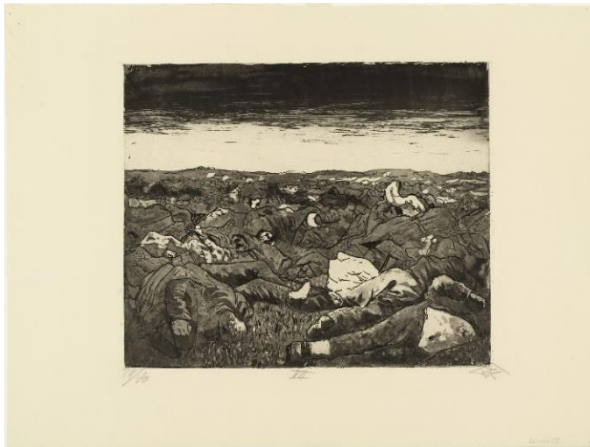
[Fig 24]. Francisco de Goya, *Estragos de la Guerra (Los Desastres de la Guerra)*, 1810-1815
Aguafuerte, buril, bruñidor y punta seca sobre papel avitelado
141 x 170 cm
Museo del Prado



[Fig 25]. Otto Dix, *En Langemarck (Febrero 1918) (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte y punta seca
Plancha 24.4 x 29.9 cm; hoja 35 x 47 cm



[Fig 26]. Otto Dix, *Visto en la escarpa de Cléry-sur-Somme (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte, aguainta y punta seca
Plancha 25.7 x 19.5 cm; hoja 47 x 34.7 cm



[Fig 27]. Otto Dix, *Tarde en la llanura de Wijtschaete (Noviembre 1917) (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte y aguainta
Plancha 24.5 x 29.6 cm; hoja 35.1 x 46.6 cm



[Fig 28]. Otto Dix, *Campo de cráteres cerca de Dontrien (La Guerra)*, 1924
Aguainta
Plancha 19.3 x 47.3 cm; hoja 34.9 x 47.3 cm



[Fig 29]. Otto Dix, *Cráter de proyectil con flores (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte y punta seca
Plancha 14.4 x 20 cm; hoja 34.6 x 47 cm



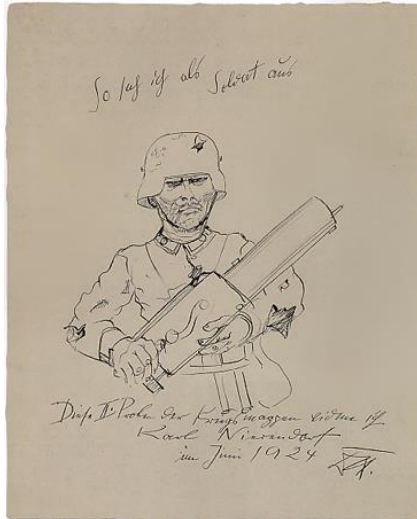
[Fig 30]. Otto Dix, *Transporte de raciones cerca de Pilkem (La Guerra)*, 1924
Aguafuerte y aguainta
Plancha 24.6 x 29.4 cm; hoja 35.2 x 46.9 cm



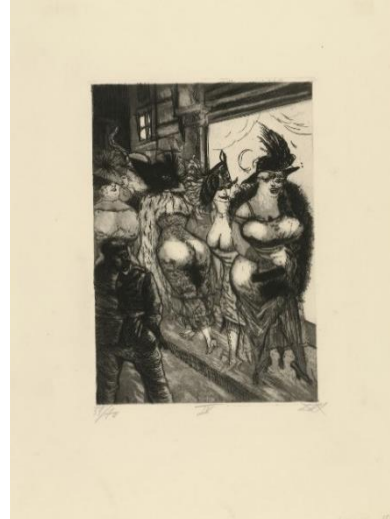
[Fig 31]. Otto Dix, *Hora de comer en la trinchera (La Guerra)*, 1924
 Aguafuerte y aguatinta
 Plancha 19.7 x 28.8 cm; hoja 35 x 47.3 cm



[Fig 32]. Otto Dix, *Encuentro nocturno con un lunático (La Guerra)*, 1924
 Aguafuerte, aguatinta y punta seca
 Plancha 25.7 x 19.4 cm; hoja 47.3 x 34.7 cm



[Fig 33]. Otto Dix, *Así es cómo era yo en soldado (Apéndice La Guerra)*, 1924
 Lápiz y tinta china sobre papel 43 x 34.3 cm



[Fig 34]. Otto Dix, *Soldado en Bruselas (La Guerra)*, 1924
 Aguafuerte, aguatinta y punta seca
 Plancha 28.6 x 19.8 cm; hoja 47.3 x 35 cm



[Fig 35]. Otto Dix, *Visita a Madame Germaine's en Méricourt (La Guerra)*, 1924
 Aguafuerte, aguatinta y punta seca
 Plancha 25.6 x 19.2 cm; hoja 47 x 35.3 cm



[Fig 36]. Otto Dix, *Soldado y monja Bruselas (La Guerra)*, 1924
 Aguafuerte, aguatinta y punta seca
 Plancha 19.5 x 13.5 cm; 48 x 36 cm
 Art Institute Chicago



[Fig 37]. Otto Dix, *La Guerra*, 1929-1932

Técnica mixta sobre tabla, 408 x 264 (paneles laterales: 204 x 102 cm cada uno; panel central: 204 x 204 cm; panel inferior: 60 x 204)

Galería de Nuevos Artistas, Dresde



[Fig 38]. Hans Holbein, *Cristo muerto*, 1521

Temple sobre tabla, 30.5 x 200 cm

Museo de Bellas Artes de Basilea



[Fig 39]. Otto Dix, *Boceto para el tríptico La Guerra*, 1929,

Lápiz sobre papel

Städtische Galerie, Albstadt



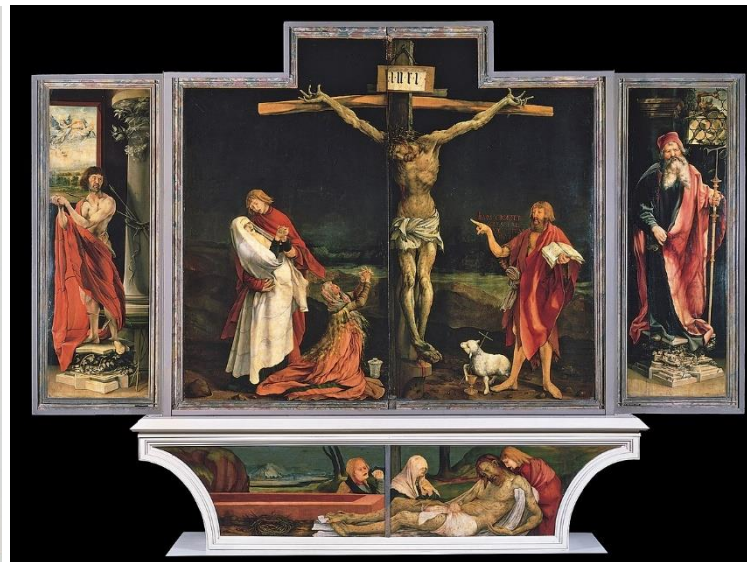
[Fig 40]. Otto Dix, *Cuatro cartones para el tríptico La Guerra*, 1930

Carboncillo y tiza blanca, escala 1:1

Hamburger Kunsthalle



[Fig 41]. Otto Dix, *Estudio de colores para el tríptico La Guerra*, 1929
 Acuarela y lápiz sobre cartón, 50.9 x 70.3 cm
 Staatlichen Kunstsammlungen, Dresde



[Fig 42]. Matthias Grünewald, *Retablo de Isenheim*, 1512-1516
 Temple y óleo sobre tabla, 269 x 307 cm
 Museo de Unterlinden, Colmar.



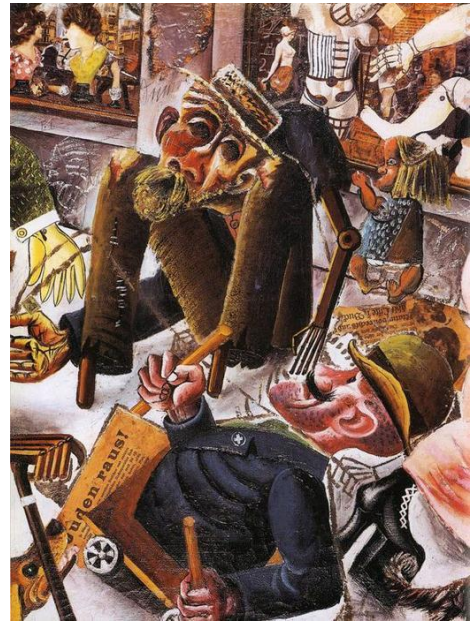
[Fig 43]. Pablo R. Picasso *Guernica*, 1937
 Óleo sobre lienzo, 349.3 x 776.6 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



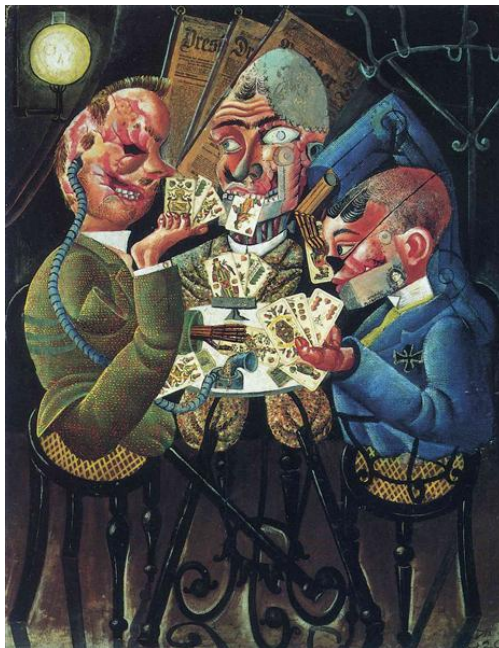
[Fig 44]. Otto Dix, *Flandes*, 1936
 Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 250 cm
 Alte Nationalgalerie Berlín.



[Fig 45]. Otto Dix, *Mutilados de Guerra/ Aptos para trabajar al 45%*, 1920
 Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm
 Antes en el Stadtmuseum, confiscado en 1937 y luego desaparecido, posiblemente destruido en 1942 en Berlín. Se conoce actualmente por una fotografía de la época y una punta seca realizada posteriormente por el propio artista.



[Fig 46]. Otto Dix, *Calle de Praga*, 1920
 Óleo y collage sobre lienzo, 101 x 81 cm
 Kunstmuseum Stuttgart



[Fig 47]. Otto Dix, *Jugadores de Skat*, 1920
 Óleo y collage sobre lienzo, 110 x 87 cm
 Alte Nationalgalerie Berlin



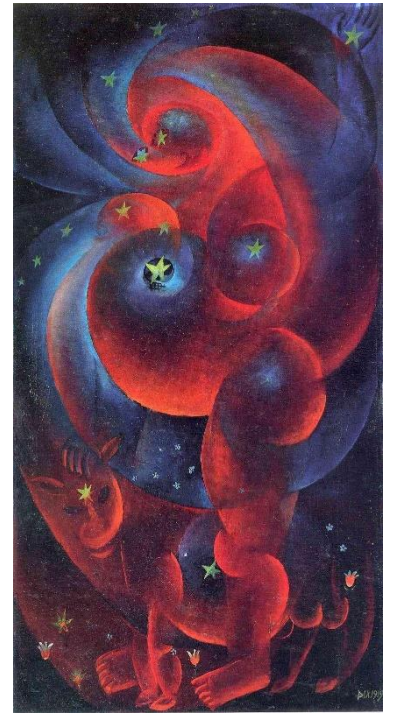
[Fig 48]. Otto Dix, *Retrato del poeta Alfred Günther*, 1919
 Óleo sobre papel, 76 x 54 cm
 Kunstmuseum Stuttgart



[Fig 49]. Otto Dix, *Carnicería*, 1920
Óleo sobre lienzo, 80.5 x 70 cm
Colección privada



[Fig 50]. Otto Dix, *Recuerdos del salón de espejos en Bruselas*, 1920
Óleo en fondo de plata sobre lienzo, 124 x 80.4 cm
Centre Georges Pompidou, París



[Fig 51]. Otto Dix, *Mujer Embarazada*, 1919
Óleo sobre lienzo, 135.2 x 72.29 cm
Art Institute Chicago



[Fig 52]. Otto Dix, *Muchacha ante el espejo*, 1921
Óleo sobre lienzo, medidas desconocidas
Destruído en la guerra



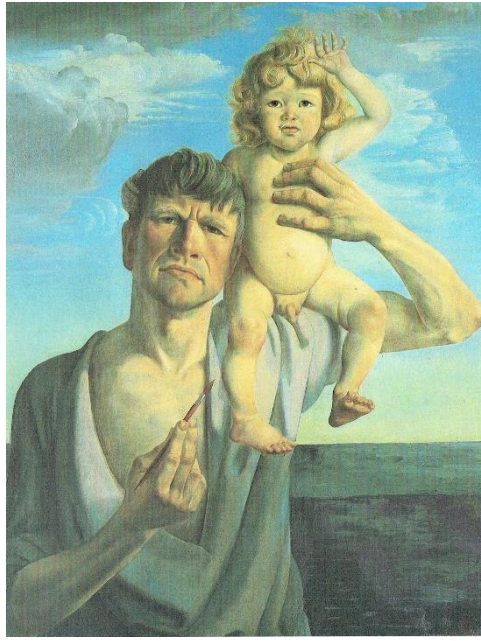
[Fig 53]. Otto Dix, *Asesinato sexual*, 1922
Aguafuerte, 27.5 x 34.6 cm
Stadtische Galerie, Albstadt: Walther Groz Collection



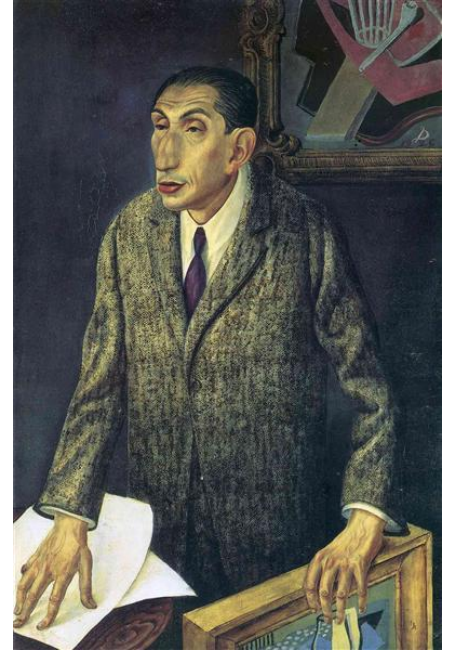
[Fig 54]. Otto Dix, *Asesinato sexual*, 1920
Óleo sobre lienzo, 170 x 120 cm
Paradero desconocido



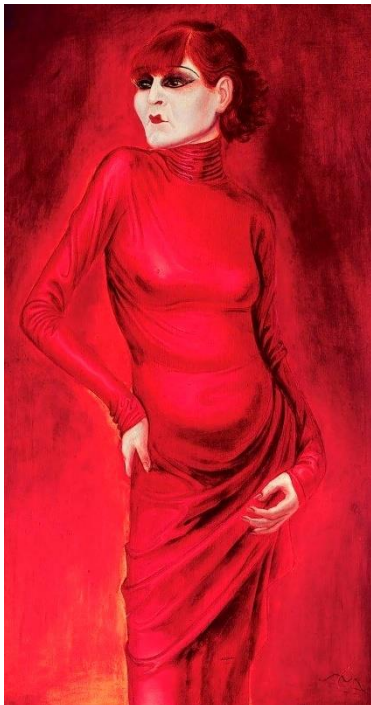
[Fig 55]. *Otto Dix, Madre con niño, 1921*
Óleo sobre lienzo, 120 x 81 cm
Galería de Nuevos Artistas Dresde



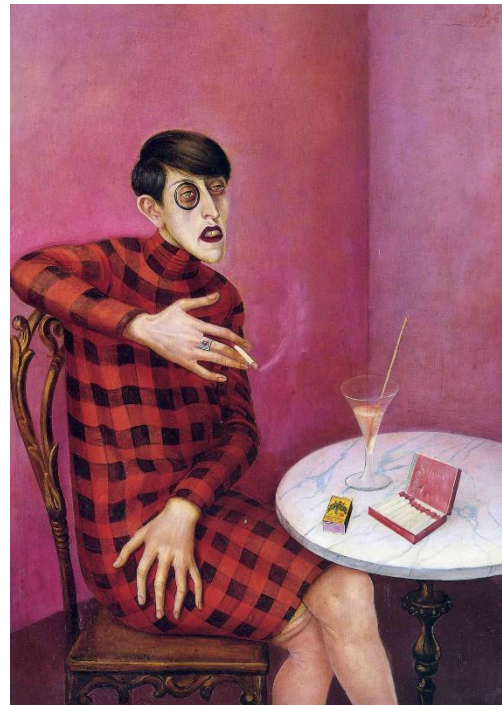
[Fig 56]. *Otto Dix, Autorretrato con Jan, 1930*
Técnica mixta sobre tabla, 118 x 88.7 cm
Colección privada



[Fig 57]. *Otto Dix, Retrato del marchante de arte Alfred Flechtheim, 1926*
Técnica mixta sobre tabla, 120 x 80 cm.
Alte Nationalgalerie Berlín.



[Fig 54]. *Otto Dix, Retrato de la bailarina Anita Berber, 1925*
Temple sobre tabla contrachapada, 120 x 65 cm
Stuttgart, Galería Municipal



[Fig 54]. *Otto Dix, Retrato de la periodista Sylvia von Harden, 1926*
Técnica mixta sobre tabla, 120 x 88 cm
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París

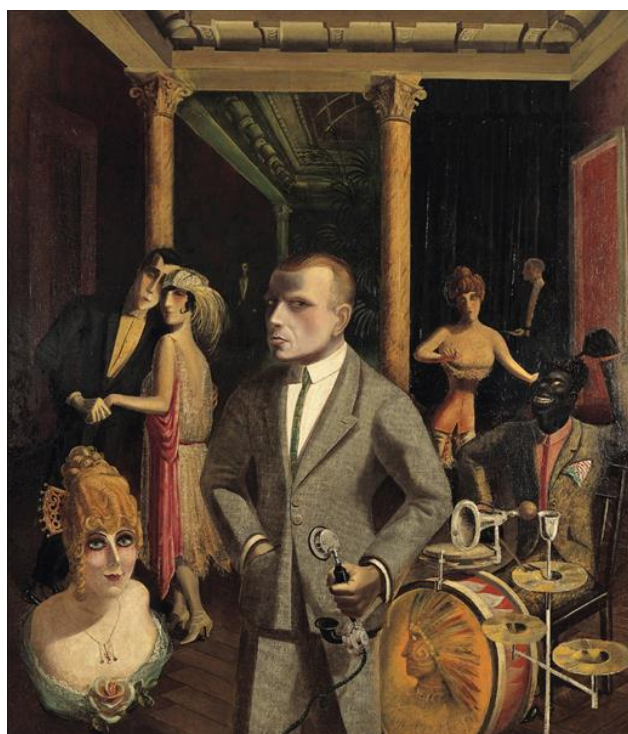


[Fig 55]. Otto Dix, *Metrópolis*, 1927/1928

Técnica mixta sobre tabla, 181 x 402 cm (Paneles laterales: 181 x 101 cada uno; panel central 181 x 200)
Stuttgart, Galería Municipal



[Fig 56]. Otto Dix, *Boceto Némesis para el tríptico de Metrópolis*, 1926
Lápiz sobre papel



[Fig 57]. Otto Dix, *A la belleza*, 1922
Óleo sobre lienzo, 140 x 122 cm
Von der Heydt Museum