



# QUIRÓN

Revista de estudiantes  
de Historia

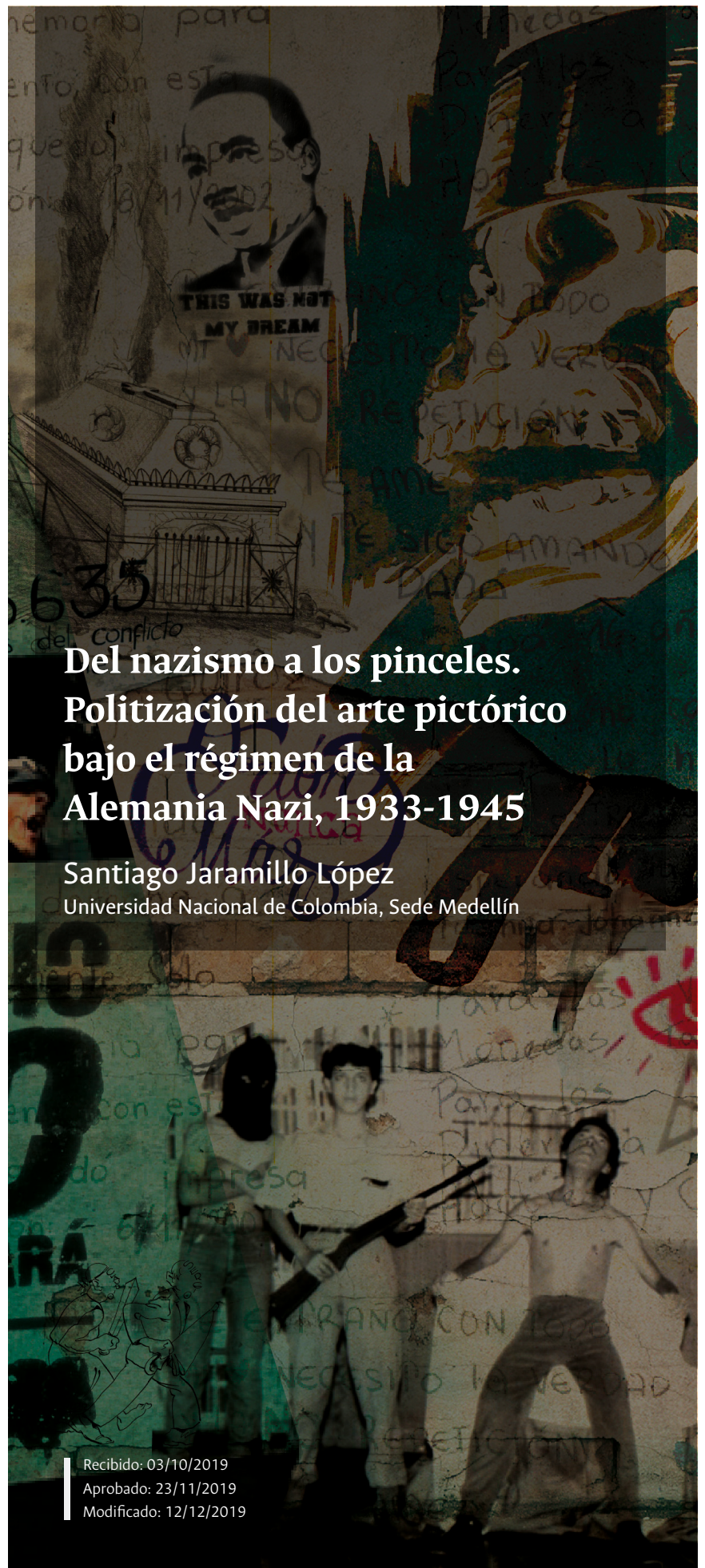
Vol. 6, N° 12

Enero - junio 2020

e-ISSN: 2422-0795

Dossier

Guerra y Paz en América Latina



## Del nazismo a los pinceles. Politización del arte pictórico bajo el régimen de la Alemania Nazi, 1933-1945

Santiago Jaramillo López

Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

Recibido: 03/10/2019

Aprobado: 23/11/2019

Modificado: 12/12/2019

# Del nazismo a los pinceles. Politización del arte pictórico bajo el régimen de la Alemania Nazi, 1933-1945\*

Santiago Jaramillo López\*\*

## Resumen

El presente texto analiza cómo durante la Alemania Nazi se llevó a cabo un ambicioso proyecto de tipificación del arte, especialmente para el caso de la pintura, en el marco de lo que fue la Gran Exhibición de Arte Alemán y la Exposición de Arte Degenerado. En ambos eventos el arte pictórico tuvo la característica de poder representar visiones de la sociedad que servían como instrumentos discursivos, no solo para una identidad política, sino también para una identidad nacional que buscaba establecerse en diversas esferas de la sociedad desde sus fibras más sensibles. De esta manera, se reflexionará sobre cómo el arte pictórico, en medio de sus libertades, puede ser politizado y portador de un mensaje en específico.

**Palabras clave:** pintura, nazismo, identidad, discurso, contraimagen.

## From the Nazism to the Paintings. Politic Influence in Art during the Nazi Germany, 1933-1945

## Abstract

This article analyses how during the time of Nazi Germany the time of nazi germany an ambitious project was developed to categorize artistic productions, especially the paintings, in the amidst of the Great Exhibition of German Art and the Exhibition of Degenerated Art. In both events, paintings had the characteristic of being able to represent visions of the German society that served as discursive instruments not only for a political identity, but also for a national identity that sought to establish itself deep in various spheres of society. In this way, we will think over on how paintings, in the midst of its freedoms, can be politicized and bearer of a specific message.

**Keywords:** paintings, Nazism, identity, discourse, anti-image.

---

\* Recibido: 03/10/2019. Aprobado: 23/11/2019. Modificado: 12/12/2019

\*\* Estudiante de pregrado en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Correo: sjaramillo@unal.edu.co

## Introducción

La pintura, sea figurativa o no, cuenta con la capacidad de representar aquello presente ante los ojos del pintor o artista; en ese orden de ideas, una pintura puede servir en un medio para representar ideas, posturas, miradas, etcétera. Asimismo, en la construcción de un discurso político se comparten parámetros similares, pues existe un orden en las ideas expresadas que van dirigidas a un público receptor. Entonces, al tomar el caso de la Alemania Nazi y su polémica producción artística en el campo de la pintura que buscaba evocar nuevos valores para una nueva sociedad, resulta válido preguntarnos ¿de qué manera algunas de las pinturas expuestas en eventos como la Gran Exhibición de Arte Alemán o la Exposición de Arte Degenerado se pueden catalogar como pinturas de arte nazi o no, debido a su discurso político?

Guillermo Villamizar explica esto al argumentar que el arte no es solo la producción de la mirada de un artista sobre una realidad, sino que también es la trayectoria de su discurso artístico en el cual está influenciado. Por esta razón, su entorno le exige ciertas pautas para que una obra pueda desarrollarse dentro de contextos políticos, sociales o económicos<sup>1</sup>. En otras palabras, el artista ya no es un productor sino una realidad producida por estructuras y mecanismos superiores a él, como en el caso de estudio, el Nazismo. No obstante, estos discursos políticos que se sobreponen a la pintura también encuentran sus contrapartes desde el arte, tal como lo fue por ejemplo el caso de la obra de John Heartfield, quien usó sus fotomontajes para producir una crítica mordaz a la producción audiovisual del nazismo.

Entonces la pintura, como producción artística, puede ponerse al servicio de un ideal político con un amplio espectro de versatilidad, pues en su carácter representativo, puede convertirse en un mecanismo capaz de permear los campos de las fibras humanas más sensibles con el mayor grado de delicadeza posible y por medio de un simple gesto enaltecer hasta el espíritu más fragmentado. Basta con ver cómo los cuadros de Adolf Ziegler o de Adolf Wissel, dos grandes expositores de la Gran Exhibición de Arte Alemán, buscaban enaltecer ese ideal de una Alemania estática en sus valores costumbristas, con escenas que recuerdan a la cosecha, los dioses paganos y festivales en villas, que permitían a sus espectadores encontrarse a sí mismos con todo aquello que sutilmente se les decía que habían perdido. Por otra parte, algunos pintores de la Exposición de Arte Degenerado, como Otto Dix o Ernst Ludwig Kirchner inmersos en las corrientes del arte moderno y la exploración de nuevos cuerpos luego de las secuelas de la primera guerra mundial, fueron tildados de degradadores de los valores que buscaba redimir el nazismo a través de la pintura para llevar su mensaje de permanencia a la sociedad alemana.

Cuando el artista pierde su carácter autónomo, su aura se ve “contaminada” de un ideal político que debe satisfacer y que podríamos considerar como algo puramente *kitsch*, pues es una mercancía al servicio de una corriente ideológica que busca llevar un discurso determinado<sup>2</sup>. Lo *kitsch*,

1. Gustavo Villamizar, “Informe Daros: Arte y dinero”, *Esfera Pública*, 11 de mayo de 2013, <http://esferapublica.org/nfblog/informe-daros-arte-y-dinero/>

2. De acuerdo con Theodor Adorno, podemos entender así al *kitsch* como algo absolutamente cursi, lo bello menos su contraparte fea, solo con el fin de provocar una vacía emoción. Para ahondar más en este término véase: Theodor Adorno, “On Popular Music”, *Studies in Philosophy and Social Science*, n.º 9 (1941), 17.

sin importar si es arte bajo, las normas estéticas de las academias de bellas artes o no, tiene como propósito presentar una muy selecta y quizá bien editada versión de una particularidad, es decir, volverlo algo predecible al momento de compartir una experiencia con el espectador que recibe su mensaje. Por esta razón es que tanto la Gran Exhibición de Arte Alemán y la Exposición de Arte Degenerado logran exaltar emociones en la población, porque todo lo que se exhibe en los salones de ambos eventos está pensado premeditadamente para evocar una sensación en la población, ya sea de unidad, permanencia, rechazo o indiferencia.

Se expondrá entonces cómo la politización de las artes, en este caso la pintura, puede crear espacios imaginarios que se articulan a las visiones de un ideal político con objetivos específicos. En este caso, entender cómo se da la politización del arte, en primera instancia permitirá explorar las pinturas de la Gran Exhibición del Arte Alemán y la Exposición de Arte Degenerado como elementos cohesionadores de aquel discurso que los nazis buscaban llevar a la sociedad alemana.

### La politización del arte

El surgimiento del nazismo en Alemania estuvo fomentado por diferentes factores como la inestabilidad política, el descontento económico que atravesaba el país, la pérdida de la confianza en las instituciones estatales, etcétera. Estos factores se convirtieron en puntos trascendentales que, según Eugene Davidson, permitieron el surgimiento del nazismo como un discurso político cuyo fin sería la construcción de un nuevo proyecto de nación que reivindicara los valores y legados de sus antepasados<sup>3</sup>. Esa nostalgia es la que le permitiría al nazismo acercarse al arte, y por consiguiente a la pintura, para dar pie a una serie de representaciones sobre lo que sería una comunidad orgánica que se vería identificada como alemanes y marcaría una diferencia entre ellos y los demás grupos de individuos que no encajaban en las representaciones de su identidad.

El auge del arte nacional socialista entre los años 1933 y 1942 estaba fuertemente enfocado en generar una sensación de unidad que sirviera como referente de la sociedad que el nazismo estaba buscando establecer en Alemania. Esa sensación de unidad se explicaba por un retorno a los valores clásicos de “sangre y suelo”, pero también por un fuerte respeto por las instituciones estatales y una pertenencia a la nación tan fuerte que puede llegar a ser ubicada en la rama de lo *kitsch*. Es aquí donde el discurso político del nazismo permeó a la pintura hasta lo más profundo de sus fibras, y la llevó a un estado donde se podría comparar incluso con la publicidad, pues la utilizaría como un vehículo para llevar ese mensaje a la población por medio de cargas simbólicas. La política se había convertido en el mecenas del arte, en este caso, de la pintura, pues dictaminaba qué podía haber en ella y qué no.

Los Nazis entendieron que el arte podía ser utilizado dentro de su discurso fascista para marcar una ausencia que permitiera evocar la grandeza de su pasado germánico como algo que podía recuperarse por medio de la llegada al poder del *Führer*. Por este motivo, su estética se desarrolló en el retorno y la

---

3. Eugene Davidson, *The Making of Adolf Hitler. The Birth and Rise of Nazism* (Missouri: University of Missouri Press, 1997), 364-368.

recuperación de ese pasado, para lo cual se hizo necesario trabajar de la mano con la arquitectura en edificaciones de corte neoclásico y que siguieran la línea presente en los diseños de arquitectos como Leo von Klenze, Carl Gotthard Langhans o Karl Friedrich Schinkel; surgiendo así la necesidad de diferenciar al *völk* heredero de este pasado del resto de individuos habitaban Alemania<sup>4</sup>.

Podemos considerar entonces que, con su llegada al poder, el nazismo se adueñó del arte y la cultura, otorgándoles un perfil y un uso determinado cuyo objetivo fue el desarrollo de producciones artísticas que permitían estructurar la idea que concebían de la nación alemana. Aquí se hizo una fuerte alusión a los valores de “sangre y suelo” previamente mencionados, pues estos articulaban una serie de consignas como el mito ario, la juventud, el militarismo, poder, triunfo eterno y obediencia; resaltando por medio de obras monumentales con bastas dimensiones, referentes a los cánones clásicos y que denotaban seguridad por parte del régimen de Adolf Hitler al pueblo y que establecía una relación con el realismo heroico.

Uno de los mayores ejemplos para esto fue la *Große Deutsche Kunstausstellung* (Gran Exhibición de Arte Alemán) de Múnich en 1937, un gran evento que buscaba implementar el mensaje sobre lo que significaba encajarse al pasado glorioso que unificaba al pueblo bajo el discurso fascista del Tercer Reich. Para su desarrollo se llevó a cabo la construcción de lo que sería conocido como la *Haus der Deutschen Kunst*<sup>5</sup> la Gran Casa del Arte Alemán, un edificio basado en las reglas del neoclasicismo que permitiría convertir a la Gran Exhibición de Arte Alemán en toda una experiencia enmarcada en un solo objetivo: enaltecer todo aquello que para el nazismo era considerado como arte alemán.

La arquitectura de la estructura que la albergó se apegó a estas reglas, pues poseía un corte neoclásico por su columnata, una imponente fachada horizontal que brinda una mayor dimensión al edificio a lo ancho y no necesariamente a lo alto, y su belleza ideal con un diseño limitado por líneas puras que brindan simetría en sus trazos. Luis Marlet explica que la imitación en el estilo de las obras de la Antigua Grecia y Roma fueron cruciales para diseñar espacios similares a teatros, anfiteatros o circos, pues el discurso fascista empleado bajo la arquitectura nazi tenía que dar a entender que ellos no eran inferiores a ese pasado glorioso y que, al ser herederos de estas culturas, debían desarrollar una arquitectura acorde a la fama que alcanzó la romana, la griega o incluso, la propia arquitectura teutona<sup>6</sup>. Estos detalles en la estructura se vuelven primordiales para comprender cómo desde el arte un espacio comienza a ser politizado, pues el fascismo, según lo explica Enzo Traverso, se presentó como una alternativa de civilización que traía consigo la utopía de un “Hombre Nuevo” que debía reemplazar las democracias decadentes del siglo XX y regenerar las naciones del Viejo Mundo<sup>7</sup>.

4. N. del A. Volk: pueblo. Hace alusión al pueblo germano propiamente.

5. N. del A. Haus der Deutschen Kunst: Casa del Arte Alemán.

6. Luis Marlet, *El arte en el Tercer Reich* (Barcelona: Ediciones Nueva República, 2008).

7. Enzo Traverso, “Espectros del fascismo. Pensar las derechas radicales en el siglo XXI”, *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º 50 (2016): 4-20.

Con estas ideas, se hace más fácil entender por qué la pintura en el arte nacional socialista estaba cortada transversalmente por el ideal de pasado glorioso al que buscaban hacer alusión con el fin de justificar la ideología Nazi. Esto permitió que todo lo que era ideológicamente problemático y no encajase con las creencias extremistas del régimen, fuera excluido y eliminado hasta quedar poco más que una serie de estilos académicos desde producciones con influencias neoclásicas y las vanguardias aceptadas que exaltasen los valores de sangre y suelo. De acuerdo con Werner Haftmann, este discurso fascista se convierte en totalitario y muta al arte como un espacio sin lugar al cambio y una necesidad de uniformidad presente en la mayoría de dictaduras:

El fenómeno de unidad estilística presente en todas las dictaduras. Así como éstas, para fundar su propia potencia proceden a la movilización de las masas y a destruir el libre espíritu individual, del mismo modo el arte totalitario como norma vinculante adopta el tipo medio de la mentalidad de la gran masa y elimina lo particular. El contenido y su importancia propagandística son los elementos prioritarios, adecuado a los hábitos visuales de la masa... En su más íntima esencia el principio totalitario tiende a la aniquilación de la fe en el valor personal y en la función del espíritu aislado.<sup>8</sup>

Asimismo, Eric Michaud afirma que la figura del *Führer* encarnaba esa metáfora griega del gobernante-escultor de hombres y realidades políticas, capaz de proveer un futuro a su nación<sup>9</sup>. Es por este motivo que el arte y en especial la pintura estaba en favor de complacer a Adolf Hitler y sus agregados políticos, pues al ser la portadora del mensaje del nazismo, logró conquistar espacios del imaginario de una comunidad orgánica que buscaban para los miembros del *Volk*. Esto les permitiera anhelar un futuro de fraternidad racial fuertemente alimentado por la identidad de nación que estaban construyendo y delimitando en los parámetros artísticos y estéticos aprobados por los Nazis.

### La pintura en la gran exhibición de arte alemán

La Gran Exhibición de Arte Alemán mostró la pintura con las características de la tradición clásica, cuya comprensión no era tan compleja como la de las obras modernas, resaltando los valores del campo y el costumbrismo en un tiempo estático. Max Doramus explica que estas producciones mostraban situaciones algo bucólicas, pues eran estudios del cuerpo humano con escenas de un realismo nacional socialista, que mostraban al nuevo hombre construido en un pasado entre folclórico y legendario, y una nueva mujer, que se caracterizaba por ese sacrificio heroico de sí misma que traía el mensaje de *Küche, Kirche, Kinder*<sup>10</sup>.

8. Werner Haftmann, *Malerei im 20 Jahrhundert (Pintura Alemana del Siglo XX)*, (München: Prestel Verlag, 1992).

9. Eric Michaud, *La Estética Nazi*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009).

10. N del A. *Küche, Kirche, Kinder: Cocina, Iglesia, Niños*. Max Doramus, *The Complete Hitler. A Digital Desktop Reference to His Speeches & Proclamations, 1932-1945* (Mundelein: Bolchazy-Carducci Publishers, 1990), 532.

Analizaremos en primer lugar el caso de algunas pinturas que jugaban con esos discursos fascistas que se encaminaban a forjar ese imaginario de nación que los Nazis aspiraban para el *Völk*. Eric Michaud argumenta que el eje central de la estética Nazi es meramente una redescipción pagana en la que fusionaron elementos de diversas mitologías como la griega y la nórdica bajo un esquema cristiano, es decir, su discurso fascista ubicaba al *Führer* como un mesías alemán<sup>11</sup>.

Aquello tuvo como consecuencia que los más altos rangos de la jerarquía Nazi desarrollaran un respeto casi romántico hacía la importancia del arte o en ocasiones, como es el caso de Hermann Göring, quien lideró el saqueo a museos y residencias privadas para satisfacer el respeto romántico por el arte clásico alimentado por el imaginario de nación. Asimismo, una gran cantidad de académicos se pusieron al servicio de la adulteración de imágenes, del adoctrinamiento de artistas y de una reescritura de la historia del arte europeo en exclusivos términos “germanizantes”. También se dispuso de tres tipos de prohibiciones para aquellos que no parecían seguir las disposiciones del momento instauradas por el Nazismo, pues en algunos casos a varios académicos se les prohibía enseñar, exhibir o crear obras. Esto permitió que el nazismo se convirtiera en una cultura eminentemente visual, como afirma Michaud, y que centrara su confianza en el desarrollo de las artes plásticas y no en otras corrientes como la fotografía o la escritura<sup>12</sup>.

Para los Nazis, el arte debía despojarse de toda retórica de subjetividad, pues el arte por el arte, era una degeneración del cuerpo, los colores clásicos y los valores patrios, dentro de los cuales se inscribía el imaginario de nación aria. Por ello surgió la importancia de combatir estos movimientos tempranos de los primeros modernistas y contemporáneos artistas alemanes que se convertían en productores de aquel arte degenerado. Existieron incluso pintores como Emil Nolde, cuyas obras hacían parte del arte degenerado pero que era simpatizante del partido Nacional Socialista.

Es claro que el nazismo no fue ajeno al *kitsch* telúrico y provincial que, con actos como ferias de arte, desfiles y demás, generaban en la población una euforia o catarsis donde se volvía imposible trazar una línea entre lo que es verdadera ficción estética, o sea el arte, y lo que es meramente basura sentimental, es decir *kitsch*. Esa misma basura sentimental es lo que permite encontrar ciertas paradojas en la pintura alemana del Tercer Reich. Si bien el arte alemán glorificaba el pasado ario y evocaba los valores ya mencionados de “sangre y suelo”, sus representaciones surgían de la apreciación por el pasado agrario y los paisajes rurales, que contribuían a idealizar la vida en el campo.

Estos artistas dedicados a la representación de escenas campesinas validados por los nazis, fueron encasillados como pintores de costumbres. El costumbrismo también servía para conocer las actividades cotidianas de los habitantes de un lugar y reforzar más la idea de identidad. Esto resulta algo completamente paradójico, pues Alemania estaba en un apogeo industrial con el surgimiento de compañías como Volkswagen y la instalación de fábricas que promovieron gran parte del desarrollo industrial que vivía el país. Algunos ejemplos de ello son artistas como Adolf Wissel que marcaban en

---

11. Michaud, *Estética Nazi*.

12. Michaud, *Estética Nazi*.

sus producciones románticas la vida rural, o como Adolf Ziegler, quienes se apegaban a cánones propiamente clásicos en sus obras y con influencia de parámetros del arte renacentista del siglo XV, por lo que eran considerados grandes pintores de la herencia grecorromana a la que los Nazis aludían.

Este tipo de pinturas brindaban una sensación de eternidad, de algo que prevalecería con el paso del tiempo y que precisamente como lo hizo el arte antiguo griego y romano, el arte alemán sería eterno. Para los Nazis, el arte alemán debía ser estático y sin lugar a los cambios degenerativos que poseía el arte contemporáneo, pues algo que no cumpliera estos parámetros no podría dar lugar a la eternidad que buscaban. La pintura nacional socialista aludía más a los valores y nostalgia de la vida de la gente en el campo, en medio de un tiempo de cambio para Alemania. Sin embargo, aún era difícil para los nazis más influyentes comprender los criterios de selección para el arte sancionado por el estado. Los elementos de un clasicismo principalmente decorativo, hacía de sus producciones algo correcto y estéril al no transgredir las barreras del arte alemán más allá de los parámetros discursivos del nazismo que debían contener.

### **La pintura en la exposición de arte degenerado**

A la par que la Gran Exhibición de Arte Alemán tomaba lugar en Múnich, la *Entartete Kunst* o la Exposición de Arte Degenerado también se realizó para enseñar a los alemanes que todas aquellas expresiones déspotas y modernas, no eran parte de su glorioso pasado ario-germánico. El espacio en el que se exhibieron las obras fue dividido en salones bajo categorías como: arte blasfemo, obras de judíos o comunistas, arte que criticaba a los soldados alemanes o arte que ofendía el honor de las mujeres alemanas.

Esta Exposición de Arte Degenerado exhibió obras pertenecientes a las corrientes del expresionismo, el cubismo, el dadaísmo, el futurismo, el nuevo objetivismo y algo de arte abstracto, donde cada una de ellas se convertiría en futuro en piezas de resistencia que se oponían al mensaje del nazismo que estaba inmerso en las pinturas. Para el nazismo, la idea del arte por el arte era inconcebible dentro de su imaginario de nación y constantemente la acusaba de judía y homosexual. Es precisamente este, el arte que surge en torno a ese cambio industrial que vivía Alemania y que no temía mostrar el cuerpo de manera humana y con imperfecciones, saliéndose de la férrea línea que dibujaban los patrones estéticos clásicos y arriesgándose a lo extrasensorial al plasmar cuerpos en esculturas completamente salidos de este canon.

Las pinturas de la Exposición de Arte Degenerado se pueden entender como una contraimagen de la pintura nacional socialista, pues bajo esta categoría tal como lo explica Doris Salcedo, se entienden como una barrera propuesta desde el arte que se mueve en el terreno de lo subjetivo para marcar una línea que le permita a la pintura recuperar su carácter de desarrollo independiente<sup>13</sup>. Las pinturas de la Exposición de Arte Degenerado son contraimágenes indirectas y no necesariamente deben narrar una historia predispuesta como lo hacía el arte nacional socialista.

---

13. Entrevista a Doris Salcedo, "Doris Salcedo: el buen arte es político", *Razón Pública*. <https://goo.gl/3M483z>



Las pinturas de la Exposición de Arte Degenerado son la cara real de todo aquello que el arte nacionalsocialista no lograba ser, pues sus representaciones permitían una humanización de los acontecimientos históricos como la primera guerra mundial y los heridos que esta le dejó a la sociedad alemana. De esta manera, las producciones artísticas de renombre provenientes de Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rotluff, Paul Klee o Ernst Barlach, exhibían una deformación del cuerpo que salía de los parámetros necesarios para encajar en el discurso fascista, pues eran la proyección más humana de episodios como la industrialización que vivió Alemania o la desolación y miseria luego de la Primera Guerra Mundial. Así, la pintura cumple su función subjetiva humanizando un acontecimiento y despojándolo de mensajes de grandeza o rencor sin tener la necesidad de narrar nuevamente lo sucedido.

En el *Angelus Novus* de Klee, las proporciones corporales eran completamente abstractas y redefinidas nuevamente bajo las tempranas concepciones del arte contemporáneo. Aquello, irrumpía en el discurso fascista del cuerpo que implementaban los Nazis en las obras de arte de artistas como Ziegler o Wissel, pues no seguían el ideal cultural alemán que el arte tenía que reflejar para el Reich. Esto sucedía también con otras pinturas como *Kriegskrüppel* de Otto Dix, que muestra una procesión de veteranos de guerra caricaturescos pero mórbidos, avanzando dolorosamente con la ayuda de sillas de ruedas, prótesis, muletas, fumando alegremente, aunque el rostro de un soldado está medio consumido y revelando una sonrisa forzada con los dientes apretados. Algo que se oponía férreamente a aquellos valores de “Sangre y suelo” y a la exaltación de la cultura militar en el discurso fascista.

Este tipo de producciones artísticas de la *Entartete Kunst*, son una materialización de todo lo que el discurso fascista de los Nazis buscaba eliminar de la cultura alemana, pues es precisamente por esa cualidad de ser un arte cambiante que no era estático, que no prevalecería ante el arte alemán que ya contenía el discurso del pasado de grandeza y que evocaba a un imaginario de nación que estaban construyendo.

El discurso del nazismo se hizo presente en el arte para diferenciar todo aquello que no fue parte del ideal de nación que buscaba; erradicando desde las producciones artísticas, hasta el mismo artista<sup>14</sup>. La escena del arte alemán estaba dividida entonces en dos líneas estéticas que buscaban señalar ese pasado de grandeza en contra de lo depravado del arte moderno, se moldeaba y difundía un discurso del nazismo para el pueblo alemán, quienes ahora se sentirían identificados bajo estas producciones artísticas y las asimilarían dentro de su identidad de nación en pro de construir esa idea de lo que era el *völk*. Sin embargo, por muy figurativa que sea una obra de arte debemos tener en cuenta que no siempre será asimilada de la misma manera, por ello para que sea asimilada de manera “correcta”, debe de ir acompañada de un discurso que la permita entender “como debe ser”. Esto pudo lograrlo el Nazismo gracias a que su visión comprendía al pueblo como un cuerpo orgánico que hacía referencia a la nación, es decir, que comprendía la identidad nacional sin lugar a la pluralidad y por encima de lo individual dentro de su proyecto.

---

14. Como el caso de Otto Freudlich, quien fue enviado al campo de concentración de Majdanek (Polonia), donde fue asesinado el día que llegó.

Esa idea influenciada del discurso del fascismo que transmitían los Nazis, resultaba ser una catarsis, donde se vuelve difícil trazar una línea entre lo que es verdadera ficción estética o sea el arte, y lo que es meramente alguna producción sobrecargada para producir un sentimiento, es decir algo *kitsch*. Esta forma de apreciación o repudio hacía lo que es, ha hecho que se le considere en múltiples ocasiones como arte inferior o barato, el cual puede permearse en todas las esferas de la sociedad acabando así en el consumismo desmedido de este. Es entonces cuando el fascismo despoja al arte de su carácter libre y autónomo para usarlo como una herramienta que logre sustentar su discurso segregatorio, creando mecanismos para concebir los cuerpos y las libertades humanas de una sola manera posible, pues las demás, se convertirán en inadecuadas o prohibidas por no hacer parte de ese discurso que llevan.

## Conclusión

Tenemos la tendencia a considerar que el nazismo, al igual que todos los movimientos fascistas, fue un episodio del pasado, un delirio de la modernidad en el siglo XX, pero no puede negarse que su huella no ha sido borrada a cabalidad de la cultura y en general de la manera en que se entiende al arte. El fascismo en la actualidad no se presenta con las ideas de un pasado glorioso al que se deba recurrir para plasmar en muchas obras la idea de una nación, pero sí se opone férreamente a los parámetros del multiculturalismo y la globalización; debido a que es el multiculturalismo el que genera la contraimagen de muchos movimientos post-fascistas.

En palabras de Guillermo Villamizar, “Hubo un tiempo en que veía las obras de arte como islas que susurraban baladas atrevidas, mordaces y maliciosas para escapar de la purga asfixiante en que se convierte la realidad”<sup>15</sup>. Donde aprendíamos que los hombres, como artistas, eran casi héroes capaces de crear esas contraimágenes necesarias para humanizar nuestra realidad. Sin embargo, el discurso del fascismo en el arte es capaz de contagiar a los hombres para ponerlos a su servicio y plasmar ese “delirio de nación” al que nos quiere hacer pertenecer por medio de una nostálgica apreciación al pasado, pero una resistencia hacía lo moderno por no vernos reflejados en ello, por no sentirnos parte del cambio constante que demanda la actualidad y le exige al arte ser versátil y no estático. Sin embargo, debemos tener en cuenta que esta resistencia al cambio no solo es una cuestión propia del nazismo, sino que también está presente en las academias de arte del siglo XX que se oponían al trabajo experimental de algunos artistas. Esta barrera que se plantea frente al cambio, al arte moderno, si va soportada por un movimiento fascista puede concluir en actos agresivos como el cierre de la Escuela Bauhaus por parte del Nazismo. La Bauhaus más que una escuela, era todo un conjunto de académicos que incursionaron en una nueva corriente estética que pudiera ser un laboratorio de la modernidad en las artes.

---

15. Villamizar, “Informe Daros: Arte y dinero”.

El fascismo en el arte pudo haber generado un discurso ya inexistente, pero su comportamiento lleva constantemente a refugiarse en todo aquello que recuerde a la identidad, tal y como lo hizo el pueblo alemán con las dos grandes exhibiciones de arte. Así por medio del temor al multiculturalismo en la actualidad, se ha creado el escenario del post-fascismo. Hay que tener en cuenta que las producciones artísticas contemporáneas, logran trascender esa barrera de la esfera de las imágenes y llegan a la del vídeo, donde todos pueden ser partícipes del proceso y lograr esa resistencia al fascismo que es necesaria para no encasillarse en él.

Lo ideal sería que el factor del gusto sea el que prime al momento de hacer este juicio sobre una obra, antes que un discurso interpuesto por alguna corriente, pues en caso de haberlo se plantearía una única lectura oficial de una obra determinada, y las demás lecturas u obras que no puedan ser entendidas sin ese discurso no podrán justificar su existencia en él. Es por ello que Michel Foucault, en su introducción al “Anti-Edipo” propone que aceptemos nuestras ideas y pensamientos, sin necesidad de tomar partido y defender fundamentalismos absurdos en la era de la multiculturalidad; para lograr salir del fascismo, e incluso hasta del post-fascismo<sup>16</sup>.

Asimismo, también se invita a ser crítico tal como lo hace Valeriano Bozal en su obra, que explica entonces la necesidad de la ironía para articular una crítica certera y no hacer posible que se cumplan utopías de las masas vistas por el fascismo en el arte durante el siglo XX<sup>17</sup>. En la historia del arte hay una especie de silencio acordado respecto al estudio de las representaciones en el arte nacionalsocialista, pues todavía se percibe como un tabú. El enfoque convencional de la historia del arte de la era nazi es binario, con una amplia gama de contraimágenes donde la mayoría de las cuales eran modernistas, mientras que en la otra orilla estaban los artistas apoyados por los nazis que reproducían tendencias costumbristas y tradicionales de estética. La historia se ha empeñado en demostrar que los totalitarismos tienden a encaminarse en proyectos utópicos de masas para articular una idea de nación, pero es la ironía provista de aquella crítica que se encargará de demostrar que estos discursos contaminadores y hegemónicos de las corrientes artísticas no llevarán la utopía soñada, sino que será, a fin de cuentas, un reflejo de todo aquello que no logró ser.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor. “On Popular Music”. *Studies in Philosophy and Social Science*, n.º9 (1941): 17-48.
- Bozal, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Madrid: Antonio Machado Editores, 1999.
- Davidson, Eugene. *The Making of Adolf Hitler. The Birth and Rise of Nazism*. Missouri: University of Missouri Press, 1997.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985.
- Doramus, Max. *The Complete Hitler. A Digital Desktop Reference to His Speeches & Proclamations, 1932-1945*. Mundelein: Bolchazy-Carducci Publishers, 1990.

---

16. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia* (Barcelona: Paidós Ibérica. 1985).

17. Valeriano Bozal, *Necesidad de la ironía* (Madrid: Antonio Machado Editores, 1999).

- Entrevista a Doris Salcedo, “Doris Salcedo: el buen arte es político”. *Razón Pública*. [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=320&v=q880q3p9iOQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=320&v=q880q3p9iOQ)
- Haftmann, Werner. *Malerei im 20 Jahrhundert (Pintura Alemana del Siglo XX)*. Mánchen: Prestel Verlag, 1992.
- Marlet, Luis. *El arte en el Tercer Reich*. Barcelona: Ediciones Nueva República, 2008.
- Michaud, Eric. *La Estética Nazi*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Traverso, Enzo. “Espectros del fascismo. Pensar las derechas radicales en el siglo XXI”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º 50 (2016): 4-20.
- Villamizar, Gustavo. “Informe Daros: Arte y dinero”. *Esfera Pública*, 11 de mayo de 2013, <http://esferapublica.org/nfblog/informe-daros-arte-y-dinero/>