

Firmado por Irune Fiz Fuertes
15 de septiembre de 2020

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
HISTORIA DEL ARTE
TRABAJO DE FIN DE GRADO
CURSO 2019 - 2020

“PERCEPCIÓN DE LA MUJER EN EL EXPRESIONISMO”
Ecos de la Nueva Objetividad alemana

Autora: Catalina Bianca Haimana
Tutora: Irune Fiz Fuertes

Imagen de portada: “Bildnis
der Journalistin Sylvia von
Harden” (1926) Otto Dix.
Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, Madrid,
(España).

ÍNDICE

1. PRESENTACIÓN3

2. EL EXPRESIONISMO: ORIGEN Y CARACTERÍSTICAS... ..5

- ◆ Origen del Expresionismo
- ◆ Influencias
- ◆ Contexto histórico y social en Alemania
- ◆ Características generales del Expresionismo

3. LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL EXPRESIONISMO12

- ◆ La situación de la mujer alemana en las primeras décadas del siglo XX
- ◆ Imagen de la mujer en el Expresionismo

4. LA NUEVA OBJETIVIDAD ALEMANA18

- ◆ Contexto histórico
- ◆ Características generales de la Nueva Objetividad
- ◆ La imagen de la mujer en la Nueva Objetividad
 - ◆ La imagen de la mujer en la Nueva Objetividad a través de la obra de Otto Dix
 - ◆ La imagen de la mujer en la Nueva Objetividad a través de otros artistas: Christian Schad, Max Beckmann y Karl Hubbuch
 - ◆ La imagen de la mujer en la Nueva Objetividad a través de las mujeres pintoras

5. CONCLUSIONES... ..34

1. PRESENTACIÓN.

Cuando llegó el momento de plantearme qué trabajo de fin de grado iba a realizar, me vino a la mente una pintura que vi hace años y que me llamó poderosamente la atención en su momento: el retrato de la periodista Sylvia von Harden. Pintado en 1926 por el artista Otto Dix, fue quizás el punto de partida de mi investigación.

La percepción que los artistas han tenido de las mujeres a lo largo de la historia del arte suscitó siempre mi interés. No obstante, fue el Expresionismo, el movimiento que me impulsó a indagar en cómo eran percibidas y retratadas las mujeres y en base a qué circunstancias. La ruptura de los estereotipos clásicos femeninos y la supresión de la belleza como elemento fundamental para concebir a una mujer fueron algunos de los factores más importantes que lideraron un proceso de liberación de la mujer de su imagen como musa sumisa a las órdenes del artista.

No obstante, después de la Primera Guerra Mundial, y tras las devastadoras consecuencias que traerá para la sociedad, la cultura y el arte, los artistas verán en la figura de la mujer un medio para poder expresar los cambios. Aquí entrarán en escena intelectuales, escritoras, periodistas, mujeres que, hasta ahora, a pesar de trabajar y ser independientes, no suscitaban casi interés por parte de los artistas. La figura más destacada será la de la prostituta. Utilizada hasta la saciedad por los artistas de la Nueva Objetividad, ésta constituirá muchos de los cambios que experimentará la sociedad alemana y encarnará el periodo tan inestable que vivía el país.

La dualidad Eros-Thanatos, que pasaré a explicar más adelante y que es muy interesante a analizar en las obras de arte para poder entender qué papel adquiere la mujer en la sociedad alemana de principios del siglo XX, tendrá gran importancia para los artistas que intentarán reflejar mediante este concepto una sociedad agotada envuelta en incertidumbre y degradación moral.

Algunas de las preguntas que surgieron al enfrentarme a este trabajo han sido: ¿por qué los artistas utilizan la imagen de la mujer para expresar los cambios que experimenta la sociedad? ¿Por qué se mercantiliza el cuerpo de la mujer y se emplea como base de la modernidad?

En cuanto a la forma de estructurar el trabajo, he optado por ofrecer una imagen general de lo que es el Expresionismo y cómo influyó el pensamiento alemán en el arte de la

época anterior a la gran contienda bélica. Para ello he intentado definir qué es el Expresionismo, cómo y dónde surge, para trasladarlo después al panorama artístico alemán.

Dentro del marco germánico he abordado las características generales y las influencias para poder entender las circunstancias en las que se iba a desarrollar la figura de la mujer, y cómo influirá esto en su representación en la pintura. Para comprender cómo evoluciona durante la Nueva Objetividad, he elaborado un contexto histórico general de la Alemania de entreguerras y después he elegido a algunos artistas como Otto Dix, Jeanne Mammen o Rudolf Schlichter entre otros, para estudiar y entender cómo evolucionará la imagen de la mujer después de la Primera Guerra Mundial.

Para la realización del trabajo he empleado distintos recursos bibliográficos. He acudido a la biblioteca universitaria de la UVa, pero también he utilizado bases de datos como CSIC, JSTOR y Dialnet. Para documentar el trabajo he utilizado páginas web de subastas de arte para las imágenes, así como artículos de revistas científicas facilitados por la biblioteca universitaria. No obstante, la bibliografía disponible es bastante escasa y dada la situación tan complicada que nos ha tocado vivir este año debido a la pandemia, el acceso a dichos recursos ha sido bastante complicado.

Mis objetivos al realizar este trabajo fueron comprender cómo ha evolucionado la imagen de la mujer a principios del siglo XX en el panorama artístico y social alemán, averiguar cómo abordaron los artistas su representación sobre el lienzo y cómo se han materializado los estereotipos femeninos en consonancia con las circunstancias históricas.

He elegido investigar la percepción de la mujer en el Expresionismo alemán de principios del siglo XX y su evolución a través de la Nueva Objetividad porque me parece interesante aprender cómo se relaciona la concepción que tenemos de la realidad con las imágenes producidas en esta época. La imagen, especialmente la imagen artística, ha sido siempre un poderoso elemento para tener en cuenta en el proceso de creación de cualquier identidad. La identidad femenina y los distintos arquetipos sobre la santa, madre, bruja o prostituta, siempre se han planteado desde la percepción masculina y casi siempre respondiendo a determinados intereses.

2. EL EXPRESIONISMO: ORIGEN Y CARACTERÍSTICAS.

2.1 ORIGEN DEL EXPRESIONISMO.

Más que un movimiento artístico, el Expresionismo nace como una nueva actitud de los artistas al enfrentarse a su creación. A pesar de ser considerado como una tendencia que se origina en Alemania y que se extiende a otras parcelas de la cultura como la música, el teatro, cine o literatura, es un término complejo de definir. El movimiento no es aglutinante ya que los artistas provendrán de orígenes muy distintos y tendrán grados de formación dispares. Esto provocará una constante revisión de la historia del arte que intentará homogeneizar y reforzar este concepto como algo puramente alemán. Para ello las obras se sometieron a un constante escrutinio en un intento de descubrir ciertos elementos en común entre las distintas agrupaciones de artistas¹.

Algunos autores como Raquel Barreto², afirmarán que el Expresionismo no es una escuela como tal, sino más bien una actitud estética que ya había aparecido hace tiempo en distintas culturas primitivas.

El concepto Expresionismo adquirirá más poder en 1910 en Berlín mediante una publicación de la revista *Der Sturm (La tempestad)*, y cobrará aún más relevancia cuando se aplique a un grupo de artistas franceses en un catálogo realizado para la vigésimo segunda exposición de primavera de la Secesión Berlinesa de abril de 1911³. La mayoría de los artistas que participaron en esta exposición, Braque, Friesz o Derain, estaban íntimamente relacionados con el círculo de Matisse.

El término “*Expressionisten*”⁴ se acuña en un intento de diferenciar a estos artistas de la tendencia impresionista que imperaba en esta exposición.

Cabe señalar que la Secesión Berlinesa se crea cuando sesenta y cinco artistas de la “*Asociación de Artistas de Berlín*” al ver el poco interés que la asociación tenía por el desarrollo moderno del arte, deciden marcharse y fundar esta otra como alternativa. Su cometido será llevar a cabo diversas exposiciones y contará con miembros muy destacados como Wassily Kandinsky, Max Beckmann o Emil Nolde. En 1932 con la llegada al poder del partido nazi, esta asociación se va a disolver.

En la primera década del siglo XX, llamada “*cultura expresionista*” será definida como algo que cultiva la bondad espiritual y nacional de la patria alemana, insistiendo en que

¹ TORRES, MÁG., “El expresionismo y las vanguardias en Alemania”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, (1992), p. 500.

² BARRETO, R., “El nacimiento del expresionismo alemán: Contexto socio- económico”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]*, (2005), p. 15.

³ BEHR, S., *Expresionismo*, Madrid, Encuentro, 2000, p. 7.

⁴ BEHR, S., *ob. cit.* p. 8.

el término era genuinamente alemán. A pesar de la polémica que generó en su tiempo la asimilación del concepto por parte del pueblo alemán como algo propio, este fue ganando coherencia a lo largo del tiempo convirtiéndose en un sinónimo de la producción de arte contemporáneo.

Al surgir en parte como una reacción al Impresionismo, el Expresionismo optará por deformar la realidad y mostrar al ser humano y la naturaleza de manera subjetiva, haciendo hincapié en la expresión de los sentimientos frente a la realidad. Las obras serán mucho más personales fruto de la búsqueda de la libertad individual.

En Alemania, el Expresionismo aparece ligado al concepto filosófico “*weltanschaulich*”⁵ relacionado con una nueva visión del mundo. Este concepto alude a un conjunto de valores e ideas de principios del siglo XX y está relacionado con problemas de carácter filosófico, sociológico y estético. En un intento de desmontar las bases del positivismo, este movimiento entierra sus raíces en esa base de crítica al mismo.

Más que estar adscrito a las artes únicamente, el Expresionismo pretende elaborar una protesta hacia prácticamente todos los presupuestos éticos, filosóficos, sociales o políticos que conformaban la sociedad alemana. La filosofía influyó mucho en la consolidación de esta estética ya que la interpretación de la realidad se volvió más atrevida, sus formas se liberaron y se distorsionaron de acuerdo con ese impulso interior que sintió el artista.

Este movimiento se verá bajo una óptica esencialmente vitalista, entendiéndose como una vivencia total del artista y la relación del arte con su vida. La revolución espiritual, la superación del positivismo y de la ciencia moderna, derivarán hacia un espiritualismo muy en consonancia con el esoterismo de la Teosofía que tanta influencia tuvo en artistas como Kandinsky. Pensadores como Nietzsche defendían la idea de que el artista tiene que dominar el mundo exterior para poder expresarlo de alguna manera en el arte. En esa expresión se ve un contraste entre el mundo real y el realismo psicológico del artista que se verá traducido mediante una estética angustiada. Desde su idea del superhombre hasta la creación por la destrucción, este tipo de concepciones filosóficas explicarán ciertos aspectos del arte expresionista. Nietzsche transmitirá la revalorización del arte y la ciencia a través del nihilismo, corriente que niega absolutamente la existencia y el valor de las cosas, superando así una época materialista

⁵ BEAUCHAMP, E., “Arte y Vida: Metamorfosis del expresionismo”, *Debats*, N° 22, (1987), p. 93.

y avanzando hacia una autorrealización expresada por el arte y lo dionisiaco como una fuerza instintiva y primaria de la creación⁶.

2.2 INFLUENCIAS.

Podemos buscar referentes del Expresionismo en el romanticismo alemán. No solo en lo formal sino también en lo ideológico. La naturaleza adquiere una importancia por encima de la civilización convirtiendo las ciudades en lugares de perdición. Esta relación también se ve en la exaltación del paisaje como expresión del alma humana, tomada de artistas como Friedrich. Así mismo, los artistas se ocuparán más de la naturaleza interna de sus sentimientos, dejando de lado la realidad inminente. Por ello, éstos plasmarán sus emociones a través de temas fantásticos incluso terroríficos, en muchas ocasiones vinculados con lo oscuro, macabro y la muerte etc⁷. La muerte es otro elemento en común con el romanticismo y será un tema muy recurrente debido al interés e incertidumbre del artista ante lo desconocido.

El llamado “arte primitivo”, procedente de África y Oceanía será un elemento clave en el desarrollo del Expresionismo. Los artistas pretenderán romper con la tradición y la pintura cobrará valor por sí misma. Estos comenzarán a buscar formas primitivas para ligar al hombre con la naturaleza. La pintura necesitaba expandirse y rebelarse contra el marco y la forma. Mediante este primitivismo, la desintegración de las formas comenzó a consolidarse. Este conocimiento se adquirirá gracias a las exposiciones etnológicas que serán cada vez más frecuentes en Alemania a partir de finales del siglo XIX, desarrollando así un gran interés por lo primitivo, no contaminado, lo ingenuo y lo virgen⁸.

Esta inclinación hacia el primitivismo viene unida al colonialismo y a su expansión a principios del siglo XX. Alemania, entre otros países colonizadores, se revelaba en este momento como una gran potencia europea. Motivada por los futuros beneficios económicos y políticos, decidió emprender el proceso de colonización estableciendo varios protectorados en África y Oceanía que más adelante le permitirán extraer una gran cantidad de patrimonio⁹. Los objetos que llegan de estas culturas no constituyen

⁶ TORRES, MÁG., *ob. cit.* p. 499.

⁷ BARRETO, R., *ob. cit.* p. 15.

⁸ TORRES, MÁG., *ob. cit.* p. 501.

⁹ FRIEDRICHSMEYER, S., LENNOX, S., ZANTOP, S., *The Imperialist Imagination: German Colonialism and Its Legacy*, Michigan, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, p. 10.

obras de arte como tal, sino que tendrán un carácter mágico, religioso, al haber sido usados en distintos cultos y rituales. Estos elementos transmitirán el vínculo del ser humano con la naturaleza misma y su espiritualidad. El expolio de estos objetos se traducirá en la apertura de numerosos museos etnográficos europeos, que servirán de fuente de inspiración para los artistas.

Estos descubrimientos les inspirarán para realizar un arte mucho más libre y original, en consonancia con la naturaleza que les rodea. Los encuadres y las perspectivas cambian, las figuras se sintetizan y el arte adquiere un mayor frescor e ingenuidad. Los rostros comienzan a desdibujarse y lo humano se transforma en algo repulsivo. El rostro humano deja atrás esa apariencia limpia y brillante para esconderse detrás de una máscara que será sinónimo de un hombre y una civilización en decadencia¹⁰. Esto influirá más adelante en la representación de las mujeres, especialmente en artistas como Kirchner.

El arte primitivo imitará la naturaleza de las cosas, y estas se materializarán no como son en realidad, sino como aparecen en un momento determinado, y es así como se representarán también en el arte expresionista¹¹.

Alemania no experimentará el Expresionismo de una manera uniforme, sino distintas formas de esta tendencia con cierta coherencia entre ellas, basadas en patrones europeos comunes. La influencia de Gauguin o Van Gogh servirá para construir estos modelos proporcionándoles ciertas características en común. El tratamiento que otorga Van Gogh a la luz, su brillo y el color además del tipo de pincelada, hacen que el artista sea definido por algunos pintores expresionistas como Max Pechstein como “un padre” para esta generación. Paul Gauguin por otro lado, aportará el uso experimental y muy audaz de los colores que, a su vez, anticipará la aparición de otras vanguardias como el fauvismo. Influirá en el Expresionismo a través de unos colores de marcado valor simbólico que encajan perfectamente en las escenas de carácter mágico y onírico. Su estancia en Tahití también hizo que su obra derivara hacia el primitivismo.

El Simbolismo es otra corriente que influye en el Expresionismo. Los artistas proclamarán la más absoluta superación de la realidad sensible mediante aspectos de las

¹⁰ SÁEZ MORENO, C., “El primitivismo en el arte”, *Arte, Individuo, Sociedad*, Nº 11, (1999), p. 194.

¹¹ SÁEZ MORENO, C., *ob. cit.* p. 188.

teorías artísticas simbolistas: el valor autónomo del color y de la línea, el carácter simbólico del color o la sinestesia. Uno de los artistas ligados al simbolismo que más influyó en el movimiento expresionista fue Edvard Munch que dedicó sus obras a expresar unos estados de ánimo especialmente perturbadores e incluso morbosos. En un intento de recrear subjetivamente la realidad que va mucho más allá de lo meramente fenoménico, rechazó el orden racional afirmando que él no pintaba lo que veía, sino lo que había visto¹². La liberación sexual, tema recurrente en su obra, es un elemento muy importante para tener en cuenta ya que se contempla desde muchos puntos de vista y se relaciona íntimamente con la liberación de los instintos, muy desarrollados en la temática expresionista.

En pinturas como “*Pubertad*” (fig.1) 1895, el artista alude brevemente a su problemática adolescencia. En el cuadro la técnica se trata de una manera muy innovadora encerrando elementos muy dolorosos y crudos de su existencia. Por ello, la forma, visualmente no puede ser agradable. Esta pintura muestra a una joven adolescente, en actitud casi cohibida a merced de una gran sombra amenazante que se postra sobre ella y envuelve el cuadro en un misterio tétrico. La forma que tiene la muchacha de cubrirse parte de los senos y el sexo entrecruzando los brazos, refuerza esa

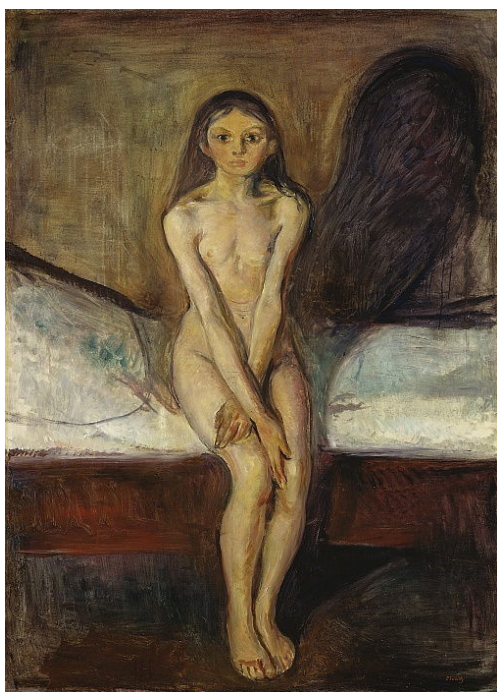


FIG.1. PUBERTAD-EDVARD MUNCH
(1895)

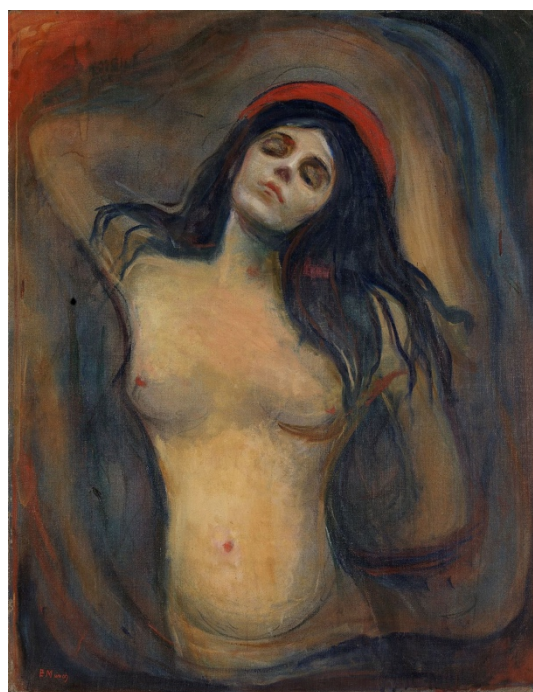


FIG.3. MADONNA-EDVARD MUNCH
(1894)

¹² CASALS, J., “Expresionismo (1905- 1920) La vigencia de un grito premonitorio”, *El viejo topo*, Nº 54, (1981), p. 46.

imagen de vulnerabilidad y cohibición. Para los artistas ligados al simbolismo, la representación de la mujer se tradujo en dos visiones contrapuestas, por un lado, la *femme fragile* que encontramos en cuadros como “*La niña enferma*” (fig.2) (1885), o “*Atardecer*” (1888) y por otro lado la llamada *femme fatale* que suponía una amenaza importante para los hombres tal y como podemos ver en obras como “*Vampira*” (1894) o “*Madonna*” (fig.3) (1894).

No obstante, en “*Pubertad*” consigue plasmar perfectamente las dos ideas. La niña pura, frágil está a punto de convertirse en mujer, un peligro y una amenaza que no hace más que corromper.

A punto de desaparecer, la inocencia se muestra ya esquiva ante la inminente llegada de la pubertad. Ese atisbo de pureza que aún se reservaba Munch para algunas de sus representaciones femeninas, evolucionará a través del Expresionismo hasta la Nueva Objetividad, donde la mujer cambiará por completo y será representada en su plena madurez emocional y física.

2.3 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL EN ALEMANIA.

La transición al siglo XX trajo consigo multitud de cambios culturales, económicos y políticos. Bajo el gobierno de Guillermo II, hasta su abdicación forzada al final de la Primera Guerra Mundial, la burguesía experimentó un auge considerable que repercutirá de manera directa en las transformaciones urbanísticas, técnicas, sociales y culturales. Ciertos sectores de la burguesía liberal alemana buscarán crear un nuevo modelo de modernidad a través de las creaciones artísticas que, a su vez, se traducirá en una renovada política de exposiciones traídas a Alemania en la primera década del siglo XX¹³. Los artistas, que concebían el arte como una vía de regeneración cultural, se prestaron a participar en estas exposiciones buscando ferozmente la novedad y rechazando las normas y la tradición. Estos factores causarán ciertas discordancias entre los deseos de la burguesía y la manera que tenían de concebir la pintura los artistas de principio de siglo.

El territorio alemán estaba dividido en veinticinco áreas separadas y los estados individuales conservaron un alto grado de poder local, algo que se reflejará en las

¹³ TORRES, MÁG., *ob. cit.* p. 494.

diferencias regionales y su repercusión en las artes. La visión que se tenía de la cultura variaba en función de los intereses de la monarquía o del nivel de autoridad establecido por cada una de ellas. En Baviera, por ejemplo, la autoridad de la monarquía era menos estricta que en Prusia, donde los Hohenzollern mostraron un interés muy especial por todo lo relacionado con la Academia o el Instituto Real de Bellas Artes¹⁴.

Ciudades como Düsseldorf o Frankfurt gozaban de una economía muy buena debido a la concentración de muchísimos negocios. No obstante, Berlín fue la ciudad que acaparó casi todas las riquezas y al mismo tiempo las miserias, convirtiéndose durante casi dos décadas, de 1910 a 1930, en una gran capital de la cultura occidental y de la vanguardia de las artes¹⁵.

En definitiva, Berlín fue campo de experimentación para los nuevos artistas que buscaban innovar, convirtiéndose en un centro de irradiación del arte europeo.

2.4 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL EXPRESIONISMO.

Este término hará referencia por norma casi general a los artistas que asuman el exceso emocional como parte de su obra, plasmándolo de forma espontánea y exagerada. En un intento de añadir un toque más enérgico al sinónimo de “*expresar*” se le otorgaron otros significados como “*exprimir*” o “*retorcer*”. Los artistas, al estar cansados de la falta de renovación de los cánones impuestos por la Academia y el progreso limitado en las innovaciones artísticas durante el Impresionismo, optarán por exteriorizar las emociones y los sentimientos más ocultos de una manera mucho más instintiva.

El Expresionismo aludirá a un arte basado en la exasperación de la expresión misma. Esta tendencia logrará plasmar a través de sus obras los elementos de los que habían huido los artistas impresionistas, el horror, miedo, la distorsión, etc. La exteriorización dejará de estar sujeta a los valores estéticos tradicionales eligiendo una técnica más intuitiva y completamente subjetiva.

La técnica cambia dando lugar a pinceladas mucho más sinuosas y gruesas que servirán para crear figuras poco definidas además de formas violentas y retorcidas. Las posturas son poco convencionales, forzadas, con unos gestos faciales exacerbados. La perspectiva perderá importancia, al igual que la luz, tan imprescindible para los impresionistas. El colorido será distinto al que veíamos anteriormente en el

¹⁴ BEHR, S., *ob. cit.* p. 11.

¹⁵ ROTERS, E., “Berlín o el destino de una ciudad”, *Debats*, Nº 22, (1987), p. 11.

Impresionismo pasando de las combinaciones armónicas a una discordancia cromática de resultado más estridente.

La temática cambiará radicalmente. Al rebelarse contra lo establecido, los artistas pasarán a representar la miseria, la soledad y la angustia. Intentarán depurar la realidad interpretándola de una manera casi cruel y desgarradora. La forma de representar la mujer también experimenta cambios, aludiendo al erotismo y a la prostitución, marcando puntos clave de su anatomía como el sexo o los ojos. La metrópoli se convierte en un lugar de opresión e incertidumbre, y así se nos muestra al plasmar la ciudad casi como un laberinto, con calles en zigzag que contribuyen a crear una cierta sensación de agobio. Los artistas mostrarán las entrañas de las ciudades, mediante formas alargadas, astilladas, casi hirientes.

La belleza quedará relegada a un segundo plano, enfocando más su trabajo a potenciar el impacto que produce a nivel emocional en el espectador. La manera que tendrán de moldear y deformar la realidad romperá definitivamente con el equilibrio que generaban las obras clásicas, invitando al espectador a hallar una nueva forma de interpretar y entender la realidad.

Para poder materializar todos estos conceptos, los artistas usarán su instinto creativo plasmando su mundo interior a través de elementos exteriores, y es ahí donde la deformación juega un papel fundamental. La búsqueda constante de la esencia de las cosas hará que dejen de lado lo material y las apariencias exteriores comenzando a dudar de la veracidad de estas. Estos temas les permitirán deformar la realidad y la forma externa para representar la ruptura de lo interior.

Todo ello se materializará en la obra de arte a través de colores estridentes y trazos violentos. Estos destruirán el espacio tridimensional que rodea a los artistas. Los estados de ánimo del autor se subrayarán mediante la expresividad de las imágenes, que, a pesar de ser realizadas mediante formas simples, planas y con poco volumen, se amontonan dando lugar a una libre interpretación de la realidad que les envuelve. Personas que parecen estar congeladas en el tiempo, sonrisas heladas y ojos muy acentuados que se pierden en lo desconocido, serán algunos de los elementos más recurridos en sus obras.

Los expresionistas vivieron el momento histórico en el que se encontraban como el “crepúsculo de la humanidad”¹⁶. Esta etapa se caracteriza por una inquietud y una inseguridad hacia el porvenir, de ahí que los temas más comunes en la pintura estén

¹⁶ CASALS, J., *ob. cit.* p. 49.

relacionados con el hombre que avanza en soledad hacia un horizonte amenazante repleto de incertidumbres. Las obras hablarán por sí solas, especialmente los autorretratos en los que los artistas introducirán signos de fatalidad, rostros endurecidos e inquietos etc. El conflicto individuo-sociedad se hallará en la forma de representar diferentes escenas y sus personajes. Los expresionistas no siguieron el camino de la investigación y forma, sino que optaron por indagar en la psicología y su expresividad. Este movimiento pertenece a una generación que convertirá el arte en un instrumento muy potente de difusión de mensajes, cuya pretensión será reformar radicalmente la vida. Abrumados por la duda de qué les deparará el nuevo siglo e influenciados por el auge de psicología de principios del siglo XX, estos artistas proclamarán este movimiento como un elemento clave en su liberación neurótica.

3. IMAGEN DE LA MUJER EN EL EXPRESIONISMO.

3.1 LA SITUACIÓN DE LA MUJER ALEMANA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX.

Al hablar anteriormente de la temática expresionista, he hecho una breve alusión al nuevo papel que adopta la mujer en esta corriente artística. Van a ser los cambios sociales y desde el punto de vista artístico, la herencia simbolista los elementos que ayudarán a renovar la imagen tradicional de la mujer. Para poder comprender cómo se refleja su imagen en las artes, me pareció interesante analizar cuál fue su situación social desde principios del siglo XX hasta mediados de la década de los años veinte.

Desde el punto de vista social, esta nueva imagen estará ligada a un periodo convulso marcado por la industrialización y el surgimiento de las grandes urbes. Estas transformaciones trajeron consigo otra serie de procesos que se desarrollaron a la par, como el cuestionamiento del rol tradicional de la mujer, su integración en la renovada esfera pública a través de su acceso a la educación superior o el derecho al voto. Surge por lo tanto un proceso de renovación del género femenino a través de la adquisición de mayores libertades.

No obstante, aunque todo parecía apuntar a una mayor presencia de la mujer en la vida pública como un ser que se ha formado ya para ello, que tiene derecho a votar y

capacidad para tomar sus propias decisiones sin estar sujeta a la presencia masculina, lo cierto es que en la práctica no siempre sucedió así.

En cuanto al mercado laboral, la participación de la mujer se registró casi siempre alrededor de un tercio de la masa trabajadora. Su intervención aumentó entre el periodo imperial y el final de la República de Weimar y esto se debe al rápido proceso de industrialización, pero también a las consecuencias que propició la primera Guerra Mundial¹⁷. El hecho de que los hombres tuvieran que acudir al frente, fuesen asesinados, heridos o apresados, hizo que la industria recurriese a las mujeres para realizar trabajos que anteriormente solo desempeñaban los varones.

La incorporación en el terreno laboral confiere a la mujer más seguridad en sí misma y una cierta independencia económica, invitándola a reflexionar sobre cuál ha sido su papel en la sociedad hasta ese momento. A pesar de ser vistos como avances para el sector femenino, la verdad es que su incorporación masiva al mercado laboral no hizo más que acentuar las esas diferencias entre ambos sexos, que tanto se empeñaban en destacar la iglesia y los sectores más conservadores. Los salarios eran muy inferiores a los masculinos, situación que se agravó aún más durante la República de Weimar, cuando se experimentaron graves problemas económicos.

Su objetivo será proclamarse como un ser libre a través de sus propios esfuerzos sin depender de la figura masculina ya sea como padre o marido.

Por ejemplo, la BDF- *Liga de asociaciones de Mujeres Alemanas*-, que registraba a finales de siglo más de un cuarto de millones de mujeres, abogó por la participación de la mujer en la educación primaria y terciaria, además de su derecho al voto a partir de la constitución de Weimar en 1919¹⁸.

Se han buscado multitud de definiciones para la nueva mujer intentando comprender su origen y esencia. Muchas mujeres, ya sean de la burguesía o de la clase obrera, ahora se cortan las trenzas, se depilan las piernas y son conscientes de su valía. Ya no dependen económicamente de ningún hombre, comenzando así un proceso de liberación sexual y económica¹⁹.

Esta renovación también se ha asociado a una brecha generacional entre las mujeres que ahora se alejarán de la identidad familiar y materna para abrazar el concepto de mujer

¹⁷ SCHIERENBECK, T., *Lectores, artistas y estereotipos: Una breve mirada a la Alemania de principios de siglo XX*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019, p. 71.

¹⁸ SCHIERENBECK, T., *ob. cit.* p. 74.

¹⁹ RICHARD, L., *Berlín, 1919-1933: gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1993, p. 128

moderna que aparece en los años 20. La nueva manera de divertirse y de vestirse de estas mujeres, desprenderá cierta inocencia, pero también erotismo.

*“El cuerpo femenino, esbelto, con el cabello corto y liso a lo garçon, era toda una negación de la maternidad. La mujer moderna se pintaba y fumaba cigarrillos, se dejaba ver en bares y restaurantes, a los que antes solo iban hombres o que, en todo caso, toleraban la presencia de mujeres únicamente si iba en compañía masculina.”*²⁰

Es bastante importante analizar también el papel que desempeña la iglesia durante esta etapa respecto a las mujeres. Para la iglesia luterana, la libertad sexual era una actitud egoísta que buscaba relaciones vacías de sentimientos. Especialmente durante la República de Weimar, la mujer se vio definida casi como un producto de la degeneración humana basada en la inmoralidad y la elevada cifra de divorcios y abortos. Ante los ojos de la iglesia, estas libertades no hicieron más que disgregar el concepto de familia, considerado el fundamento de la sociedad, y por consiguiente el de nación. La República parecía honrar más el papel del hombre en la sociedad que el de Dios, provocando la disolución de la moral cristiana y de los valores tradicionales.²¹

La liberación sexual de la mujer fue otro elemento que provocó una gran brecha en la sociedad. A principios del siglo XX en Europa se estaba produciendo una especie de revolución sexual cuyo objetivo era diferenciar el sexo de la reproducción uniéndolo al placer²². Para multitud de mujeres, la emancipación del cuerpo ya fuera en la cama o en la calle, suponía una manera de reafirmar la modernidad y mostrar el rechazo por la sociedad alemana tan conservadora y asfixiante anterior a 1918²³. Aprovechando la decadencia de la censura, una serie de médicos y militantes de izquierda, en base a sus conocimientos, comienzan a poner en tela de juicio la sexualidad reprimida imperante en aquella época, basada en una falta de educación sexual heredada del periodo imperial.

Una cuestión muy interesante para revisar dentro de la llamada revolución sexual es la doble moral en cuanto a los parámetros sexuales del hombre y la mujer.

²⁰ WIKANDER, U., *De criada a empleada: poder, sexo y división del trabajo (1789-1950)*, Madrid, Siglo XXI, 2006, p. 148.

²¹ WEITZ, E. D., *La Alemania de Weimar: presagio y tragedia*, Madrid, Turner, 2009, p. 67.

²² BAREA, M.C., “Una cuestión visceral: la iconografía de la mujer destripada en el surrealismo”, *Ars longa: cuadernos de arte*, N° 25, Universitat de València: Departament d’Història de l’Art, (2016), p. 307.

²³ WEITZ, E. D., *ob. cit.* p. 262.

La sexualidad de la mujer se construyó en base a la del hombre, como consecuencia de esta, sin tener ningún tipo de identidad propia. El hombre se definía como un ser cuya tendencia natural era el sexo y todo lo relacionado con ello, de ahí su capacidad para actuar libremente en este plano sin ser sometido a juicios morales. Sin embargo, la mujer fue un elemento de contención, un factor primordial para llevar a cabo el matrimonio monógamo y poder contener así el instinto del hombre²⁴.

Es aquí cuando la prostitución entra en escena como otra posible solución a ese instinto innato que, al parecer, tampoco podía ser contenido mediante el matrimonio, pese a los esfuerzos de la mujer. Las consecuencias de la emancipación sexual de la mujer llegaron a tal punto, que escritores como Eggbrecht llegaron a afirmar que los hombres han desarrollado muchas inquietudes e inseguridades frente a la mujer²⁵.

Estas inseguridades se vieron plasmadas y de la misma manera magnificadas a través de los medios de comunicación, cine, diarios e incluso a través del arte, que mostraron su creciente preocupación por la prostitución o las enfermedades venéreas. En la mayoría de los casos el rol de la mujer en el arte ha estado relacionado con el papel de musa u objeto de contemplación. Un objeto controlable que comenzó a replantearse su rol en la sociedad emergiendo como una amenaza importante a la estructura patriarcal predominante. A lo largo del siglo XIX, los artistas harán hincapié en una iconografía que se basa en la idea de que el hombre es el eje del proceso, de la creación, mientras que la mujer adopta la actitud amenazante convirtiéndose en un elemento embaucador y desafiante. Esta imagen cobrará gran fuerza en el Simbolismo y llegará hasta el Expresionismo.

3.2 IMAGEN DE LA MUJER EN EL EXPRESIONISMO.

Carl Jung, en su obra “*The Development of Personality, Civilisation in transition*” organiza los cuatro tipos de mujeres que pueden existir y las ejemplifica mediante las figuras de Helena de Troya, La Virgen, Sofía y Eva. Estos arquetipos derivarán en

²⁴ HERZOG, D., *Sexuality in Europe: A twentieth-century history*, Madrid, Cambridge University Press, 2011, p. 11.

²⁵ WEITZ, E. D., *ob. cit.* p. 91.

distintas imágenes: la vampiresa, la mujer niña, la diosa- madre, la mujer ideal o la arpía²⁶.

No obstante, los artistas Expresionistas y los de la Nueva Objetividad, dejarán atrás estos prototipos tan comunes hasta principios del siglo XX, adentrándose en la construcción de una imagen que ahora resultaba mucho más interesante: la mujer cosmopolita e independiente.

Si nos remontamos a los inicios del Expresionismo, ya hemos señalado cómo uno de sus artífices, Munch, ya exteriorizaba el poder de la mujer sobre el hombre, haciendo gala de cierta misoginia. La brecha entre los sexos se agudizaba a medida que la mujer iba emanando cada vez más sus fuerzas malignas capaces de devorar al hombre.

La mujer será la razón de la decadencia del hombre, el hombre como hacedor de todas las cosas y pilar fundamental de la sociedad alemana, contribuyendo también a la destrucción de esta.

Uno de los artistas que mejor representará la decadencia de la sociedad Guillermina a través de la figura femenina, será Ernst Ludwig Kirchner. Su etapa berlinesa y quizás una de las más interesantes de su producción artística, acogerá a la nueva mujer cosmopolita que más adelante se trasladará a la Nueva Objetividad para ser representada en todo su esplendor.

“*Cinco mujeres en la calle*” (fig.4) pintada en 1913 muestra que el tipo femenino que interesa ha cambiado sustancialmente, desde su estancia en Dresde en la primera década del siglo XX: de la niña a punto de dejar de serlo a la mujer dueña de su destino. El dibujo es duro y materializa unas figuras extremadamente agresivas que rozan lo esperpéntico. La imagen pretende realizar una crítica a la sociedad de su tiempo colocando a cinco mujeres en un primer plano a modo de columnas. Esto a su vez podría tener un significado simbólico. El artista no elige de manera arbitraria a una mujer como protagonista de su obra, sino que alude a ella como pilar fundamental de la sociedad,

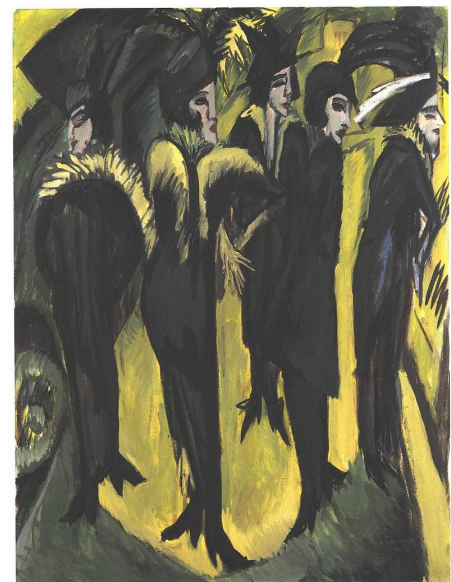


FIG.4. CINCO MUJERES EN LA CALLE-ERNST LUDWIG KIRCHNER (1913)

²⁶ GARCÍA- GARCÍA, F., “Revisiones de la imagen de la mujer en el arte contemporáneo”, *Investigación y género, avance en las distintas áreas de conocimiento: I Congreso Universitario Andaluz Investigación y Género, [libro de actas] (429-439)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, p. 432.

sociedad basada en los valores familiares, que se ve amenazada por su inminente emancipación. Kirchner no establece ningún contacto entre las figuras, todo lo contrario, sus rostros se muestran impasivos y marcados por unos rasgos faciales muy duros, influencia del primitivismo.

En 1915 pinta una obra muy interesante que denomina “*Autorretrato como soldado*” (fig.5). A pesar de representarse a sí mismo en un primerísimo plano como soldado, la figura que acapara el mayor protagonismo es la de la mujer. Desnuda, con rasgos femeninos muy marcados y quizás por ese contraste de color que supone su cuerpo desnudo ante el uniforme del soldado, se convierte en protagonista absoluta de la escena.

Envuelta en un halo de misterio y sin establecer ningún tipo de contacto visual con el soldado, aún ataviado con su uniforme, podríamos deducir que el encuentro se produce entre una prostituta y su cliente. El contenido sexual, con ese punto de sordidez es muy evidente en este cuadro. El artista se siente desgraciado por tener que marcharse a la guerra, de ahí que aparezca mutilado. La mujer aparece a modo de musa, rodeada de cuadros, pero ya no se representa de forma etérea, sino que adquiere una connotación negativa.

No obstante, el artista alternará entre varios tipos de prostitutas. Si en “*Autorretrato como soldado*” veíamos una escena bastante sórdida, “*Calle con buscona de rojo*” (fig.6), aludirá a una prostitución más refinada, si se pudiera denominar así. Pintada entre 1914 y 1925, esta obra muestra otra manera de integrar la prostitución en el mundo tan moderno de la metrópoli. La manera que tiene de ataviar a la protagonista, usando esos rojos tan intensos, un sombrero muy pomposo y el cabello extremadamente rubio, crea un contraste muy interesante con la otra mujer de verde que aparece representada detrás de los dos caballeros. El artista podría aludir a ella como una mujer casada, paseando tranquilamente con su marido, todo lo contrario, a la protagonista del cuadro, sola y colocada estratégicamente en un cruce de calles, delante de una esquina.



FIG.6. CALLE CON BUSCONA DE ROJO-ERNST LUDWIG KIRCHNER (1914-1924)

La protagonista parece acaparar la mirada de los transeúntes sin mayor dificultad ni asombro por parte de ellos, creando así una especie de concordancia entre la dinámica de la gran ciudad y la prostitución.

Me llama especialmente la atención la manera de representar a las prostitutas, envueltas casi siempre en un halo de negatividad y miseria, teniendo en cuenta los postulados explicados en puntos anteriores en los que se afirma que la prostitución es un elemento necesario para poder contener el “*impulso natural*” que los hombres poseen para todo aquello relacionado con el sexo. La mujer se convierte en un objeto repudiado por el hombre, precisamente por trabajar en un oficio creado a medida de las necesidades de éste. Georg Trakl, poeta expresionista, nos muestra muy bien a través de su obra, el mundo que querían reflejar los pintores en sus obras:

*En la basura silban, en idilio
coros de ratas. Las mujeres traen
en cestos las entrañas, y un repelente aire
de suciedad y sarna, acompaña
a las que salen de la oscuridad.*²⁷

Las mujeres aparecen representadas sin ningún ápice de afectividad ni sentimiento. Sus rostros son afilados y duros, sus cuerpos desnudos poseen un color mortecino y parecen figuras carentes de alma. En cuanto a los aspectos formales, el artista toma muchos elementos del primitivismo que he explicado anteriormente.

Kirchner ha simplificado mucho las formas, pero también las ha distorsionado, los rostros son tensos, serios, y los labios muy destacados, emanando una sensualidad triste y sombría. Sus semblantes muestran indiferencia, parecen haber asumido su condición. Este tipo de representación se trasladará a la Nueva Objetividad, cuando los artistas comiencen a retratar a mujeres de la alta sociedad berlinesa, con el mismo semblante de indiferencia y esa actitud casi cínica que las caracteriza.

²⁷ TRAKL, G., *Poemas 1906-1914*, Barcelona, Icaria, 1991, p. 108.

4. IMAGEN DE LA MUJER EN LA NUEVA OBJETIVIDAD ALEMANA.

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO.

Entre 1918, año en el que finaliza la Primera Guerra Mundial, y 1933, cuando se produce la llegada del partido Nazi al poder, Alemania experimenta un periodo muy convulso desde el punto de vista económico y social, pero extremadamente rico culturalmente. Será en este momento cuando surja el movimiento de la Nueva Objetividad.

Neue Sachlichkeit o Nueva Objetividad es una tendencia que surge en Alemania a partir de 1920 aproximadamente y hace referencia a la nueva actitud de los intelectuales y los republicanos ilustrados, que abordaron una postura más crítica en lo social abarcando numerosas manifestaciones artísticas. En la pintura, los artistas rechazarán el Expresionismo, intentando devolver un cierto realismo a la representación.

El término fue acuñado por G.F. Hartlaub, y se consagró en la exposición que se organizó en Mannheim en 1925 alcanzando una gran popularidad entre los artistas de la época²⁸.

La exposición recibirá el nombre de “*La Nueva Objetividad. La pintura alemana desde el expresionismo*”, y presentará por primera vez todo el realismo de los años 20. La muestra acogerá a artistas como Otto Dix, George Grosz o Karl Hubbuch.

Esta tendencia surge y evoluciona durante la República de Weimar y finaliza con la toma del poder por parte de Hitler. Los partidarios del nazismo rechazaban ferozmente cualquier elemento que reflejase la polución moral de los años veinte, de ahí que sus huellas tuvieran que ser borradas de inmediato. La polución moral hace referencia a todo aquello que representaba para los nazis la República de Weimar. Un periodo de baja moral y perversión, promovidos por la modernidad que transgredía los ideales nacionalistas.

Durante estos años, los artistas comienzan a alejarse del Expresionismo, dividiéndose en dos corrientes muy distintas. Unos optarán por un arte más racional ligado a la floreciente producción industrial, como sucedió en la Bauhaus, y otros por un arte

²⁸ FIZ MARCHÁN, S., “La “Nueva Objetividad” 1918-1933”, *Goya: Revista de arte*, Nº 105, (1971), p. 178.

íntimamente relacionado con la denuncia política, como es el caso de la Nueva Objetividad.

4.2 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA NUEVA OBJETIVIDAD.

A pesar de mostrar una clara oposición al Expresionismo, la Nueva Objetividad compartirá con este movimiento el gusto por el carácter grotesco de sus imágenes, la deformación de la realidad o la caricaturización de sus personajes. Esto es así porque la última fase del Expresionismo fue testigo de un pesimismo generalizado en la población alemana, que después se trasladará a la Nueva Objetividad donde será trabajado y materializado con más ímpetu aún por sus artistas. A pesar de intentar abordar las temáticas de manera distinta, ambas tendencias procurarán resaltar los aspectos negativos de la sociedad del momento.

A diferencia del Expresionismo, La Nueva Objetividad se negará a refugiarse en la metáfora o en la naturaleza, dejando de lado el mundo interior del artista, para preocuparse de los sucesos coetáneos. Los artistas de la Nueva Objetividad se esforzarán en representar lo cotidiano, aceptando la realidad de la sociedad industrial.

Lo que el artista observe en la realidad se traducirá de forma muy apasionada, aunque intencionadamente más objetiva que en el Expresionismo. Los artistas de la Nueva Objetividad tratarán de conjugar elementos de las vanguardias artísticas añadiendo la geometrización o la abstracción en sus composiciones.

Además, esta tendencia estará fuertemente ligada al Verismo que surge en Italia a mediados del siglo XIX. El objetivo principal de los veristas será mostrar todo aquello verdadero mediante la obra de arte. La naturaleza y la realidad se representarán sin un ápice de idealización. No obstante, en Alemania se materializará de una forma mucho más incisiva y polémica. Su principal objetivo será provocar a los espectadores y despertar sus conciencias. Según el artículo de Paul. F. Schmidr, *“Los veristas alemanes”*:

“...es la toma de posición muy alemana respecto al tema; es el acento puesto sobre un amor fanático a la verdad que no quiere problemas de forma sino enunciados

*directos...sobre el aspecto caótico de una época de infamia que ellos quieren vencer
con una objetivización de una brillante claridad”²⁹*

Los elementos formales del Expresionismo, como la distorsión espacial o los ambientes crispados, ya no se utilizarán para representar angustias y terrores personales. El arte se irá alejando cada vez más de lo individual para centrarse en el mundo caótico que envuelve la sociedad alemana. La manera que tienen los artistas de interpretar y plasmar la realidad ayuda a desenmascarar a aquellos colectivos que se aprovecharon y beneficiaron de la guerra, materializándolos de forma viciosa, fea y cruel. El estilo de los primeros artistas se basará en una simplificación constructivo-geométrica³⁰. No obstante, esta simplificación no les impedirá indagar en la psicología de los personajes y mostrarlos como elementos cosificados y alienados de la sociedad.

El artista dejará atrás esas pinceladas gruesas para centrarse en una técnica muy precisa mediante pinceles finos que le permitirá plasmar multitud de detalles. Estos elementos ayudarán a percibir con más facilidad los horrores de la sociedad de la posguerra.

En sus obras predominará el interés por lo cotidiano y lo banal, aunque también habrá artistas que opten por la denuncia político-social ante la situación que vivían los colectivos más oprimidos. Los personajes y los objetos se van a simplificar de manera contundente y todos tendrán la misma intensidad en el cuadro, tanto el primer plano como el segundo o tercero.

La Nueva Objetividad y las otras tendencias vanguardistas recibirán la etiqueta de “*arte degenerado*” cuando Hitler tome el poder. Como consecuencia, muchos artistas tendrán que exiliarse o serán despedidos de sus respectivos cargos.

4.3 IMAGEN DE LA MUJER EN LA NUEVA OBJETIVIDAD.

Para analizar la figura de la mujer dentro de la Nueva Objetividad he elegido artistas como Otto Dix, Max Beckmann y Karl Hubbuch entre otros, que creo que materializan bastante bien los cambios que va a experimentar.

²⁹ SCHNEEDE, UWE M., “Verismo y nueva objetividad”, *Debats*, N° 22, (1987), p.104.

³⁰ FIZ MARCHÁN, S., *ob. cit.* p. 180.

4.3.1 LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA NUEVA OBJETIVIDAD A TRAVÉS DE LA OBRA DE OTTO DIX.

A través de un arte extremadamente personal e inusual que reflejó perfectamente su época, Otto Dix se convertirá en un gran representante de la Nueva Objetividad. Su propósito será resaltar lo feo de la realidad de manera muy cruda y mordaz. Fue expresionista, dadaísta y realista, ya que siempre supo adaptarse a las tendencias que primaban en cada momento de su carrera.

El artista trata sus temas con gran dureza, llevando el realismo hasta el extremo y convirtiendo la naturaleza en algo irreconocible. Sus composiciones son rígidas otorgando especial atención a los rostros. Lejos de idealizar los hechos, el artista se recreará en escenas repletas de violencia urbana, militares, prostitutas y asesinos.

También realiza autorretratos escénicos, en los que actúa como testigo y establece una conexión con el panorama social que le rodea. El tríptico “*Metrópolis*” (fig.7), realizado en 1928, refleja muy bien el ambiente de la República de Weimar. Echando mano de un formato tradicional muy utilizado para obras religiosas, Otto Dix convierte este tríptico en el escenario de un club nocturno y sus diversiones, pero también de la prostitución, contraponiendo así algunas de las actividades “ociosas” más comunes de la época. La escena central muestra una noche cualquiera en un club berlinés, al que tenía acceso la alta sociedad, mientras que los laterales se reservan para la otra cara de la diversión nocturna: la prostitución, sus meretrices, pero también el componente bélico, mediante la introducción del soldado mutilado.



FIG.7. METRÓPOLIS-OTTO DIX (1928)

Uno de los elementos más recurrentes en la obra de Otto Dix es sin duda la imagen de la mujer. Denominado "escultor de personas" por su biógrafo, Otto Conzelmann, Dix forjó todas las personas que aparecen en sus obras a su imagen, a modo de autodescripción³¹. La caracterización individual y la penetración psicológica son algunos factores clave para entender cómo representa la imagen femenina y qué papel le otorga en sus pinturas.

Desde su invocación a las musas hasta la condición de prostitutas, numerosas mujeres han pasado por el lienzo de Otto Dix, conformando un desfile de caracteres y tipologías muy diversas. Otto emplea la imagen de mujeres fecundas, fuertes, de presencia pavorosa, a modo de musas. En "*Autorretrato con Musa*" (fig.8), de 1924, aparece una mujer, con un pecho descubierto alzando la mano delante del pintor. Ese gesto bien podría ser interpretado como una bendición o la anunciación, otorgándole cierto carácter religioso. En "*Autorretrato con caballete*" (fig.9), de 1926, Dix vuelve a recurrir a su musa, en este caso la mujer aparece detrás del pintor posando con fortaleza y determinación su mano sobre el hombro de éste, casualmente el brazo que utiliza para pintar.

El pintor también recurre a elementos mitológicos, equiparando la imagen de la mujer musa a la diosa del destino. Inclinada sobre su espalda, en una actitud provocativa y a la vez elegante, la mujer aparece sujeta sobre la esfera del mundo en su obra "*Pintor con musa*" (fig.10) de 1933.

Tras ser destituido como catedrático de la Academia de Bellas Artes y ser etiquetado como "artista degenerado" por el régimen nazi, Otto Dix perderá su inspiración y así lo refleja a través de una musa esquiva, cuyo semblante esboza una sonrisa burlona.

Mediante estos cuadros de musas, vemos cierta evolución en la forma que tiene el pintor de representar a la figura femenina. Comienza otorgándole una imagen fecunda, invocando la bonanza y aludiendo a la mujer como una fuente de inspiración divina, evocadora e inspiradora, pero continúa con un cierto distanciamiento. Ahora la mujer se va convirtiendo poco a poco en un elemento esquivo y distractor evolucionando hasta convertirse en un ser que más allá de ejercer su función como musa, inhibe el instinto creativo del pintor. Sus musas evolucionan y trascienden las representaciones como seres etéreos para convertirse en mujeres con personalidad propia que llegan a desafiar al propio artista.

³¹ LORENZ, U., *Otto Dix*, Madrid, Editorial de Arte y Ciencia S.A, 2006, p. 16.

Dix también recurrirá a la representación de la mujer como espejo de la degradación del cuerpo y de la sexualidad, convirtiéndola en pura mercancía. La deshumanización que experimenta su figura en la pintura de la Nueva Objetividad es un elemento clave para entender cómo el cuerpo adquiere la función metafórica que le había otorgado Nietzsche³². El filósofo, negará la dualidad cuerpo-alma, afirmando la primacía del cuerpo muy por encima de la conciencia y el espíritu. Éste proclamará el cuerpo como “*el gran dominador*” e intentará devolverle su condición de centro de gravedad del ser humano, transformándolo en la herramienta más eficaz de



FIG. 11. LOS AMANTES MUERTOS-MATTHIAS GRÜNEWALD (1470)

comprender al hombre y su devenir³³. Para poder recuperar al ser humano, tan alienado por los horrores de la guerra, pero también por la gran metrópoli, era necesaria la representación del cuerpo en diversas circunstancias, guerra, sexo, prostitución, etc.

Para ello, los artistas acudirán a la imagen de la mujer, reduciéndola a lo grotesco, lo crudo y amargo de la degradación moral de la época. La preocupación de Otto Dix por el cuerpo alude a esa necesidad del artista de percibir lo esencial mediante lo existencial.

Para intentar comprender un poco mejor algunas de las obras que he elegido a continuación, es importante definir y explicar el concepto Eros-Thanatos. Estos dos términos, que han despertado el interés del hombre desde siempre, significan vida/amor y muerte, y han dado lugar a numerosos debates y reflexiones. La vida y el amor unen mientras que la muerte separa, de ahí que esta unión de contrarios suscitase siempre el

³² PEÑALOSA PUIG. XAVIER., “Aproximación a una estética del cuerpo en la obra de Otto Dix”, *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*, N° 4, (1994), p 148

³³ VILLA VIÑUELA. P., “Cuerpo, conciencia y voluntad en Nietzsche”, *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, N° 5, (2016), pp. 164- 165.

interés de los artistas. Esta fascinación ya era muy común en el siglo XV y se vio muy bien reflejada en la iconografía del Renacimiento alemán. Lo carnal y lo fúnebre se unirán para mostrar las consecuencias del pecado que arruinarán la sociedad y el hombre³⁴. El temor a la muerte nos impulsa hacia el Eros, al deseo y a la carnalidad, que a su vez desembocará en pecado. Obras como “*Los amantes muertos*” (fig.11) pintado por Matthias Grünewald en 1470 muestran la dualidad Eros-Thanatos de una manera grotesca y desagradable. La degeneración moral es representada mediante la decrepitud del rostro y cuerpo femeninos (piel flácida, senos marchitos, piernas repletas de varices). La mujer podrá adquirir ambos papeles en la obra de arte, tanto el de Eros como el de Thanatos, será capaz de dar vida, pero también de quitarla.

Pinturas como “*Muchacha ante el espejo*” (fig.12) de 1921, “*Vieja pareja de amantes*” (fig.13) pintada en 1923, “*Pareja de amantes desigual*” (fig.14) de 1925 reflejan esta dualidad.

A pesar de que ambos cuerpos están decrepitos, Otto Dix sigue atribuyendo cierto elemento erótico a la figura femenina añadiendo atavíos juveniles a las mujeres o maquillajes bastante acentuados.

La dualidad juventud-vejez o belleza-fealdad, también aparece en obras como “*Vanitas (Juventud y Vejez)*” (fig.15) pintada en 1932. En un primer plano el pintor coloca el cuerpo desnudo de una mujer joven, fecunda, de pechos turgentes, piel blanca y cabello rubio voluminoso en una actitud sonriente. Detrás de ella el pintor esboza la demacración personificada, un cuerpo esquelético, desprovisto de cabello, piel flácida y senos caídos.

“*Mujer con visón y velo*” (fig.16), pintada en 1920, nos muestra una imagen de la mujer que roza lo grotesco. A pesar de intentar mostrarse sensual a través de elementos como el maquillaje que resalta sus pómulos ruborizados, un velo que le cubre parcialmente la cara otorgándole un halo de misterio y un camisón cuyo tirante cae sutilmente, dejando descubiertos su hombro izquierdo y parte del pecho; el pintor consigue provocar un sentimiento de rechazo en el espectador. Su cara prácticamente desfigurada, su cuerpo decrepito en contraposición con el desesperado intento por seguir pareciendo joven y

³⁴ FALERO MARTÍNEZ, L., “Eros y Thanatos en la literatura y la iconografía del Renacimiento: el caso de la muerte y la doncella”, *El erotismo en la modernidad*, Compañía Española de Reprografía y Servicios, (2012), p. 271.

bella, dan lugar a una imagen irónica e incluso patética de lo que ha sido un producto sexual, subrayando una vez más el aspecto cosificador de la prostitución.

La mujer prostituta está íntimamente relacionada con el concepto del deseo, siendo la prostitución un elemento “necesario” por decirlo de alguna manera, para satisfacer las necesidades de los soldados y hombres de aquella época. No obstante, Otto Dix la retrata como un objeto desagradable provocando una contradicción con la definición de deseo. La cosificación de la mujer se refleja también en la omisión total del factor “belleza”.

Aunque parezca algo contradictorio, la mujer prostituta, independientemente de su aspecto o condición social, seguirá siendo proveedora de placer ante la urgente necesidad sexual del hombre, y es así como se refleja en la pintura de la Nueva Objetividad. La prostituta es un objeto fabricado ante los horrores y el desasosiego de la guerra.

Otto Dix también optará por una fórmula más visceral y desagradable de representar a la prostituta: el crimen sexual. “*Crimen sádico*” (fig.17), pintada en 1922, de la que realizará varias versiones el mismo año, supone una representación completamente grotesca e impactante del asesinato de una prostituta. Su cuerpo desnudo yace sin vida encima de la cama, preso de una habitación destrozada. En



FIG.17. CRIMEN SÁDICO-OTTO DIX (1922)

todas las versiones llama la atención que el ataque que ha sufrido la mujer ha sido en la zona del vientre. La brutalidad con la que se muestra la escena podría estar relacionada con el Surrealismo. En el Surrealismo el vientre de la mujer escenificaba todos los miedos que los hombres habían desarrollado hacia ésta. El vientre era considerado una especie de monstruo capaz de castrar al varón debido a ese deseo insaciable de procrear, además de alojar todas las enfermedades venéreas habidas y por haber. De ahí que el ataque se produzca en la zona del vientre, como un símbolo del ataque a la faceta maternal, reproductora y fértil de la mujer³⁵. Antecedentes de este tipo de

³⁵ BAREA, M.C., *ob. cit.* p. 307.

representaciones también encontramos en el Expresionismo. “*El asesino*” (fig.18), 1914, realizado por Kirchner, nos muestra un grabado en el que el hombre aparece delante de su víctima, una mujer que presenta heridas en la zona de la yugular y el vientre, a juzgar por el reguero de sangre que le recorre el cuerpo.

El hecho de que los crímenes se produjesen contra prostitutas no es fortuito, y es que éstas eran el blanco fácil de la misoginia que imperaba en la época.

Mediante la representación de las prostitutas y los burdeles, el pintor no pretendía evocar la lascivia o el deseo, si no todo lo contrario. La mujer prostituta adquiere la categoría de alegoría de la sociedad alemana durante la República de Weimar. Su imagen se elabora como un medio de transporte de ideas por los artistas, para representar sus preocupaciones en relación con la sociedad moralmente corrupta en la que vivían.

La omisión de la belleza influirá poderosamente en la ruptura de los estereotipos femeninos clásicos a los que estábamos acostumbrados. El modelo de igualdad que se gesta en esta época está muy influenciado por la fusión de lo masculino y lo femenino. De ahí que la mayoría de las mujeres que veamos representadas en estas obras, lleven el pelo corto, poco maquillaje e incluso algunas se representen con ciertos rasgos andróginos.

Cuando se trata de retratos de distintas mujeres de la época, intelectuales, bailarinas, escritoras, Otto Dix no mostrará detalles que aludan a sus profesiones, sino que intentará ofrecer una imagen general del nuevo prototipo de mujer: sola y emancipada, ésta comienza a abrirse paso en los locales nocturnos de la capital alemana.

Me llama la atención que las formas de representar la imagen de la mujer estén adscritas únicamente al componente sexual o emancipatorio. Ella ahora será percibida de dos maneras, ambas con connotaciones negativas: liberada o prostituta.

El “*Retrato de la periodista Sylvia Von Harden*” (fig.19) pintado en 1926 fue la pintura que más llamó mi atención y me inspiró a realizar este trabajo. A primera vista, una mujer sola, sentada en la mesa de lo que podría ser una cafetería o un bar, mientras fuma un cigarrillo y deja sobre la mesa el resto de la caja con una copa al lado, puede parecer un retrato inofensivo, pero indagando un poco en la historia de este cuadro, se advierte mejor lo que pretendía de verdad Otto Dix al retratarla.

Sylvia fue una periodista alemana del periodo de entreguerras. Muy asidua en los locales de la noche berlinesa, su figura destacaba notablemente debido a

su peinado masculino que le confería ese toque andrógino, el monóculo bastante extravagante y ese halo de misterio e intelectualidad que emanaba su presencia. El retrato rompe con los estereotipos de belleza clásicos, mostrando una mujer segura de sí misma, con la media ligeramente caída, fumando tranquilamente, seguramente de noche, en un sitio que hasta ahora estaba reservado únicamente al público masculino, o a las mujeres acompañadas de un varón.

El pintor hace hincapié una vez más en la representación de las manos, un elemento que para él emana mucha sensualidad. Esta nueva mujer emancipada se convertirá en un estereotipo. Cortará su pelo, fumará y participará en tertulias intelectuales propias de los hombres.

Si nos retrotraemos al Impresionismo, por ejemplo, ya encontrábamos modelos de mujeres que podrían haber iniciado el proceso de emancipación, pero de forma muy tímida y con algunas diferencias bastante notables.

La figura de la mujer leyendo, bastante recurrente en las obras de Renoir, Manet o Mary Cassat, nos remite a un prototipo de mujer inserta en la cultura de la época, haciendo uso de su tiempo libre para su disfrute intelectual. Esta aparece leyendo novelas,



FIG.19. RETRATO DE LA PERIODISTA SYLVIA VON HARDEN- OTTO DIX (1926)

periódicos e interesándose por la sociedad y la cultura. Las diferencias en la forma de representar las mujeres es más que evidente. En cuanto a los aspectos formales, el Impresionismo no acude a la caricaturización como lo hacen algunos artistas de la Nueva Objetividad. Las obras rezuman armonía tanto compositiva como cromática en un intento de ofrecer una imagen distendida sin ninguna implicación psicológica de lo que era la mujer de la época.

También aparecían en ambientes ya ajenos a su hogar. De estar en un bar, normalmente son camareras o bailarinas, pero también pueden aparecer acompañando a sus respectivos maridos como se puede apreciar en obras como *“El Café- Concierto”* (fig.20) o *“En el Café”* (fig.21) de Edouard Manet. Estas mujeres son representadas de manera muy recatada y casi siempre en actitud contemplativa, sin involucrarse en la conversación o en el ambiente.

Anita Berber (fig.22), fue otro icono de la Alemania de entreguerras retratado por Otto Dix en 1925. Su atrevimiento no pasó desapercibido ante los ojos del pintor que decidió retratarla muy a su manera. Actriz, modelo y bailarina, su vida fue marcada por el consumo de drogas y alcohol algo que seguramente se vio reflejado en su apariencia física. A pesar de ser una mujer joven, que falleció con tan solo 29 años, en el retrato de Dix aparece muy demacrada. La elección del color rojo tampoco es fortuita. El rojo podría estar relacionado con la sangre, quizás por la mala condición de salud de la bailarina. El pintor elige este color tan intenso y consigue envolverla en un halo de decadencia, muerte y vicio, una vez más acudiendo a la dualidad Eros-Thanatos. Anita era mucho más que una mera bailarina. Etiquetada por sus detractores como una mujer vulgar y promiscua, cuyas actuaciones eran cuanto menos escandalosas, lo cierto es que ella también fue un icono de la liberación femenina en Alemania. Su cuestionable estilo de vida y la manera tan provocativa de bailar desnuda al son de la música de compositores como Strauss la convirtieron en un icono de la capital alemana, de su decadencia y libertinaje.

4.3.2 IMAGEN DE LA MUJER EN LA NUEVA OBJETIVIDAD A TRAVÉS DE OTROS ARTISTAS: CHRISTIAN SCHAD, MAX BECKMANN Y KARL HUBBUCH.

Christian Schad también retratará a un gran número de mujeres, pero sus retratos serán muy distintos a los de Otto Dix. Muy inspirado por el Renacimiento Italiano, ya que viajó a Italia una vez acabada la Primera Guerra Mundial, el pintor acudirá a grandes artistas renacentistas para retratar a las mujeres³⁶. Retratos como “*La Fornarina*” (fig.23), 1518-1519, el “*Retrato de Maddalena Doni*” (fig.24), de 1506 o la “*Dama del unicornio*” (fig.25) de Rafael, podrían haber servido de inspiración a la hora de realizar obras como “*Marcella*” (fig.26) de 1926, “*Maika*” (fig.27) de 1929 o “*Isabella*” (fig. 28), pintada en 1934. Los retratos son de tres cuartos y las mujeres aparecen ligeramente de perfil mirando directamente al espectador. Sus peinados son modernos, los semblantes serios y la intención del pintor ya no es captar el modelo de belleza atrayente y clásica que imperaba en el Renacimiento, sino simplemente dar testimonio de las mujeres de la época, pero sin ese carácter un tanto caricaturesco que podríamos apreciar en algunos retratos de Otto Dix.

La temática lésbica fue muy común durante la Nueva Objetividad, muchos artistas optaron por visibilizar este tipo de relaciones. Al representar las relaciones lésbicas, a diferencia de Otto Dix o George Grosz, Christian Schad no utilizará la caricatura para pintarlas³⁷. Más allá de masculinizarlas en exceso o intentar ofrecer una imagen ridícula como hacía George Grosz, Schad intentó mantenerse neutral.

En su obra “*Dos mujeres*” (fig.29), pintada en 1928, el artista alude al lesbianismo colocando a una mujer semidesnuda en primer plano, mostrando sus genitales mientras que ésta está a punto de masturbarse. Detrás de ella aparece la figura



FIG.29. DOS MUJERES-CHRISTIAN SCHAD (1928)

³⁶ RAINBIRD, S., “Otto Dix: Christian Schad. Paris and New York”, *The Burlington Magazine*, Vol 145, Nº 1202, (2003), p. 387.

³⁷ FRENDON, E., “De la Amistad romántica como pretexto a la visibilidad del mundo lésbico en la cultura visual contemporánea (1870-1940)”, *NORBA, Revista de Arte*, Vol. XXXII-XXXIII, (2012-2013), p. 162.

de otra mujer desnuda, tumbada, realizando la misma acción. Lejos de intentar ridiculizarlas, Schad representa con mucha naturalidad y de forma bastante explícita desde el punto de vista sexual, un tipo de relación ya muy normalizada en los años veinte.

Este tipo de representaciones en torno a la homosexualidad de la mujer entierran ya sus raíces en el siglo XVIII. Pintores como Louis Lagrenée acudirán a la alegoría para representar estas relaciones de forma menos explícita, tal y como se puede ver en su obra *“La unión de la pintura y escultura”* (fig.30) o sencillamente prescindirá de esos gestos de afecto de carácter sexual en pinturas como *“Las dos amigas”* (fig.31).

En el siglo XIX, Gustave Courbet lo hará de manera más evidente en su obra *“El sueño”* (fig.32) pintada en 1866. A pesar de otorgarle un título que no alude en absoluto a una relación entre dos personas, el lienzo muestra a dos mujeres, posiblemente exhaustas después de consumir su relación.

Max Beckmann huyó del Expresionismo, corriente que, según él, no entendía las leyes de la pintura ni del espacio, además de ser superficial y decorativa³⁸. A pesar de querer alejarse también de la Nueva Objetividad por la frialdad y rigidez de sus reglas, el pintor se acerca involuntariamente a ella, no tanto desde el punto de vista estilístico, pero sí a través de su temática y el afán por mostrar los cambios de la sociedad alemana a raíz de la Primera Guerra Mundial.

Es interesante destacar que Beckmann, para realizar su obra, acudió a una estética más tradicional, indagando en los problemas internos de la vida en vez de centrarse tanto en los cambios superficiales que experimentaba la sociedad de los años veinte. Su obra encarnó su fascinación por esa dualidad entre lo material y lo espiritual. En cuanto a la forma que tiene de representar la figura femenina, acudirá a modelos femeninos mitológicos, fuertes e invencibles. Aunque estos modelos no hayan tenido demasiado éxito en el arte moderno, *“Ulises y las sirenas”* (fig.33) es un cuadro interesante que muestra al héroe, Ulises, en una posición poco convencional, de espaldas al espectador, restándole así protagonismo y a la mujer a modo de sirena. Amenazadora, inclinada hacia el héroe y segura de sí misma, convierte al hombre en un mero peón a su merced,

³⁸ FISHER, J L., *“Max Beckmann prints from the Museum of Modern Art”*, Nueva York, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1992, p. 22.

acudiendo una vez más al modelo iconográfico de arpía para representar la figura de la mujer.

Beckmann materializará el nuevo concepto de mujer a través de representaciones en las que la ésta aparece como un ser autónomo, generadora de deseo sexual, compañera o amante, ahora buscará ya su libertad a través de su fuerza seductora pero también será el objeto que encarne los cambios que experimenta Alemania a principios de la década de los años veinte. Sus obras muestran mujeres seguras de sí mismas, independientes y vestidas a la moda.

Se podría establecer cierta relación entre el “*Retrato de la periodista Sylvia von Harden*” de Dix y “*Quappi con suéter rosa*” (fig34) de Beckmann. La imagen de la mujer en la obra de Beckmann aparece envuelta en un cierto aire de superioridad y el artista no se recrea tanto en los detalles, optando por una técnica más rápida. Su rostro goza de unas facciones más suaves y no es tan rígido si se compara con los retratos de Otto Dix que muestran una tensión muy palpable. Esa sordidez que veíamos en las mujeres de Dix, aquí desaparece dejando paso a una imagen más elegante y distendida.



FIG.35. HILDE II-KARL HUBBUCH (1929)

Este prototipo de mujer también podría relacionarse con el que aparece en los cuadros de Karl Hubbuch. “*Hilde II*” (fig.35) muestra la definición de mujer liberada de la época de entreguerras. La protagonista, Hilde Isai, una mujer con talento, energía e independencia abandonó a su esposo para poder perseguir su pasión, la fotografía. Aparece cruzada de piernas, con el pelo corto y gafas, es una mujer independiente ya cuyo único objetivo es perseguir su sueño de ser fotógrafa. La manera que tiene de cruzar sus largas piernas y la forma de colocar sus brazos le otorgan un cierto aire de sofisticación característico en las mujeres de Max Beckmann. Hilde aparece ensimismada, superando así el cliché de la mujer como musa, siempre perfecta para ser retratada por el pintor.

4.3.3 IMAGEN DE LA MUJER EN LA NUEVA OBJETIVIDAD A TRAVÉS DE LAS MUJERES ARTISTAS.

Durante la República de Weimar, las mujeres estuvieron muy implicadas en la cultura y la figura de la mujer pintora adquirirá gran importancia como parte de la renovación del rol femenino, debido a la manera que tendrá de autorretratarse o de representar los lugares que frecuentaban.

Jeanne Mammen, artista coetánea relacionada con la Nueva Objetividad, se encargará de ofrecer otra imagen de la mujer. Nace en Berlín en el seno de una familia acomodada, condición que le permitirá estudiar en París y Bruselas. Muy influenciada por el Simbolismo, el Art Nouveau y la literatura de escritores como Baudelaire o Flaubert, su obra la diferenciará mucho de contemporáneos como George Grosz u Otto Dix³⁹. Jeanne Mammen retratará numerosos tipos de mujer berlinesa: lesbiana, heterosexual o prostituta, todas ellas tendrán cabida en su obra.

Mammen nunca redujo la imagen de la mujer a un mero objeto erótico y siempre huyó del prototipo de *femme fatale* basado en el modelo de vampiresa o arpía. Ella se centró muchísimo más en desarrollar sobre el lienzo las relaciones y conflictos entre los hombres y mujeres. “*Mujer pelirroja*” (fig.36) pintada en 1927, muestra el prototipo de mujer tan recurrente en la obra de esta artista. En un primer plano Mammen nos presenta a la mujer, con un cabello precioso de color rojo intenso, que acapara todas las miradas masculinas. Así lo demuestra al representar un hombre detrás de la protagonista, en actitud casi fetichista, hipnotizado por el vibrante color de su cabello. Éste aparece postrando su mano sobre su melena de forma no tan sutil. La protagonista se muestra altiva y segura de sí misma, gesto que denota cierta superioridad frente al rostro tan expresivo del hombre.

Otra obra parecida a esta, quizás por la incomodidad que vuelve a producir la mirada masculina sobre la mujer, pero de forma aún más lasciva, es “*El tenor*” (fig.37) pintada en el mismo año. En este caso, los dos protagonistas aparecen con sus atavíos de gala situados en lo que podría ser un palco. El aspecto físico y la vestimenta de la protagonista responde a los nuevos cánones de modernidad: ojos ahumados, pelo corto y un físico muy esbelto. Ella aparece enfundada en un vestido muy escotado y un abrigo

³⁹ SYKORA, K., “Jeanne Mammen”, *Woman's Art Journal*, Vol 9, N°2, (1988), p. 28.

que deja caer por debajo de los hombros, dejándolos al descubierto, algo que llama la atención de la figura masculina que se esconde entre las sombras. El fondo se oscurece a medida que nos acercamos al hombre, un elemento que emerge de las tinieblas con una sonrisa libidinosa y la intención de establecer un primer contacto con ella.

La mayoría de sus obras exploran esa imposibilidad que hay por parte de los géneros de comunicarse de forma genuina entre sí. Y es que, en la Alemania de entreguerras, la alienación entre ambos sexos se hizo más que patente. Los hombres volvieron mutilados de la guerra mientras que las mujeres en sus hogares desarrollaron una nueva conciencia de sí mismas en relación con su vida profesional y familiar.

Por eso, la figura masculina aparece casi siempre en actitud observadora e incluso acechadora, mostrando ese lado lascivo del acecho, mientras que ella pasa de ser un objeto pasivo, a sentir directamente sobre ella las miradas, a enfadarse y a mostrarse descontenta con esa clase de actitudes. La mujer aparece como un objeto de deseo, algo que se intenta alcanzar y que en raras ocasiones se consigue según Mammen. Cuando consiguen acercarse ambos sexos, esto se produce a través de la antigua jerarquía de poder entre hombres y mujeres, y así lo refleja en su obra "*Die Perlenkette*" o "*El collar de perlas*". Aquí el hombre postra sus labios directamente sobre el cuello desnudo de la muchacha mientras le obsequia con un collar de perlas que coloca cuidadosamente alrededor de su cuello. Este tipo de representación no es tan común en su obra, ya que ella se centrará más en visibilizar a la mujer independiente que elige vivir sin la compañía de un hombre, pero aún así me parece interesante mencionarlo debido a la connotación negativa que trae.

Sus mujeres aparecen en ambientes muy distintos, pero todos ellos parecen tener elementos en común: la presencia del cabaré, las bailarinas y un ambiente que proporciona seguridad a la nueva mujer. Berlín, durante la década de los años veinte contaba con unos treinta clubes a los que solo podían acceder mujeres, contando con más de seiscientos miembros que participaban de manera muy activa en debates filosóficos y políticos sin dejar de lado la diversión y la atmósfera tan propicia para socializar entre ellas. Es importante destacar la nueva función del ocio después de la Primera Guerra Mundial⁴⁰. Ahora ya no será propio solamente de las clases altas si no

⁴⁰ SYKORA, K., *ob. cit.* p 29.

que se lucrará de todos los sectores de la sociedad. El trauma experimentado durante la Gran Guerra provocará inseguridad en la población que buscará nuevas formas de ocio y diversión para escapar de los problemas del día a día. Esta nueva atmósfera resultará muy propicia para la apertura de los clubes que he mencionado anteriormente, favoreciendo su desarrollo e invitando a la nueva mujer a asistir y a involucrarse.

Por ejemplo, Rudolf Schlichter en su acuarela “*El club de las mujeres*” (fig.38) pintada en 1925, representará el ambiente de uno de los clubes más notorios de la época. Toppkeller fue un punto de encuentro muy concurrido para las mujeres lesbianas de la época, local que acogió en varias ocasiones a artistas como Anita Berber⁴¹.

Jeanne también representa el nuevo prototipo de mujer mediante sus autorretratos, en los que aparece como una mujer sencilla pero sofisticada. La larga melena ya no tiene cabida aquí y la artista se retrata con el pelo corto, peinado que conservará hasta su muerte.

Sus obras también muestran la dualidad Eros-Thanatos que veíamos en Otto Dix. Presumida y joven, en frente del espejo, se enfrenta a su futuro, simbolizado por una mujer anciana. No obstante, aquí el concepto de vanitas adquiere una interpretación moderna y en la escena que aparece en la pintura “*Der neue hut*” o “*El nuevo sombrero*” (fig.39), la artista representará a una mujer de clase alta, adinerada, como símbolo de la belleza y la juventud y a su sirvienta que la ayuda a colocarse el abrigo como sinónimo de la vejez y la muerte.

La liberación viene también de la mano de la oportunidad que ahora tendrán las mujeres para expresar su sexualidad. Aunque no de manera tan directa y descarada a los ojos del público, los clubes nocturnos servían de lugares seguros para poder satisfacer los deseos y necesidades de la nueva mujer. A principios de la década de los años 30, a Mammen le encargan una serie de litografías bastante escandalosas para la época que más tarde serán destruidas por los nazis. Estas litografías contenían unas reinterpretaciones plásticas en las que Jeanne intentó materializar los distintos tipos afectivos de lo que se entendía en aquella época como amor lésbico. Las mujeres ya no necesitan la atención ni el afecto de los hombres y comienzan a indagar en su propia sexualidad y en sus gustos, algo que hasta ahora no era muy común.

⁴¹ SHERWIN, S., “Rudolf Schlichter’s Women’s Club: Decadence and satire”, *The Guardian*, (2019).

Jeanne Mammen representará a multitud de mujeres lesbianas y lo hará desde otro punto de vista muy distinto a sus contemporáneos, Grosz, Dix o Schad. Las representaciones anteriores al siglo XX mostraban casi siempre a estas mujeres en su intimidad. Schad seguirá recluyéndolas en su ámbito privado e íntimo, mientras que Grosz intentará ridiculizarlas. Sin embargo, Mammen las representará en todo su auge, fuera del dormitorio y dispuestas a ser partícipes de todo lo que la ciudad y la noche podía ofrecerles. “*Dos mujeres bailando*” (fig.40) pintada en 1928, nos muestra a dos mujeres muy elegantes y modernas bailando entre la multitud sin despertar asombros por parte de los asistentes. “*El baile de máscaras*” (fig.41) por otro lado, representa esa dualidad entre masculinidad-feminidad. En un primer plano aparece posando muy segura de sí misma y vestida con un conjunto hasta ahora propio de los varones, una mujer que sostiene un cigarrillo entre la comisura de los labios, detrás de ella en actitud despreocupada y divertida, su compañera posando suavemente su mano sobre el hombro de la protagonista.

Aludiendo una vez más a esa fusión de lo masculino y femenino, Jeanne Mammen también comienza a explorar más a fondo el colectivo homosexual de Berlín. La artista pintará “*Transvestite Hall*” (fig.42) en 1931 en la que representa a una joven mujer vestida de hombre, posando muy segura de sí misma encima de una silla y acaparando las miradas de todos los asistentes del local. Este tipo de manifestaciones no eran tan raras en la época ya que la nueva dinámica de los clubes nocturnos acogía el hecho de subvertir las convenciones de género, y permitía a las artistas expresarse con libertad en el escenario.

Dörte Clara Wolff, también conocida como Dodo, optó por representar a partir de 1927 la figura femenina de la alta sociedad berlinesa (fig.43), envuelta en estos ambientes nocturnos de ocio. Más allá de parecer entretenida, la mujer muestra un cierto desinterés por el ambiente que la rodea y se muestra pasiva y ensimismada en la mayoría de las obras (fig.44). Ataviadas siempre con atuendos y tocados muy modernos, las mujeres son conscientes de su posición, se muestran seguras de sí mismas y sus rostros esbozan un cierto aire de superioridad. Si aparecen acompañadas de un hombre, la interacción entre ambos es nula y esto se refleja en sus semblantes, carentes de cualquier tipo de emoción, reforzando así la idea de la imposibilidad de comunicación entre ambos sexos que había cultivado anteriormente Jeanne Mammen.

Los autorretratos de estas artistas jugarán un papel muy importante en la renovación de la imagen femenina. Estas obras se consideran como una especie de auto reconocimiento por parte de las pintoras, que ya son conscientes de los cambios y forman parte de la revolución femenina.

Lotte Larsestein decide retratarse en 1928, mientras pinta en compañía de su gato (fig.45). La manera de representarse a sí misma no es fortuita, ella lleva el pelo muy corto, una camisa blanca muy ancha que disimula su anatomía femenina y una postura que en los autorretratos clásicos se reservaba a los hombres, Durero, Joaquín Sorolla, etc. Lotte mira directamente al espectador intentando establecer un contacto directo y reafirmando su estatus como pintora.

Por otro lado, Kate Diehn-Bitt, cuya carrera como pintora comienza a eclosionar en 1933 a partir de la llegada de los nazis al poder, se convertirá en una figura de transición hacia un arte más conservador y alejado de lo que los nazis tachaban de “arte degenerado”. Sin dejar de lado elementos modernos como su aspecto andrógino, la artista incidirá en la representación de un tipo de retrato femenino más enfocado hacia su faceta doméstica, ejemplo para las nuevas generaciones (fig.46).

5. CONCLUSIONES

A pesar de los esfuerzos de algunos artistas de la Nueva Objetividad por intentar realizar unas obras que excluyan ese exceso emocional que veíamos en el Expresionismo, lo cierto es que sus obras consiguen despertar el interés del espectador mediante la exteriorización de sus sentimientos. Las heridas abiertas y los sentimientos encontrados por la situación que vivía Alemania después de la Primera Guerra Mundial harán que pintores de la Nueva Objetividad recurran una vez más al Expresionismo, aunque no sea de forma intencionada, para poder expresar el pesimismo que asola el país.

La sordidez que envolvía en muchas ocasiones las mujeres del Expresionismo, representándolas rodeadas de ese halo de negatividad, se trasladará también a la Nueva Objetividad, cuyo discurso acerca de la mujer seguirá plagado de connotaciones perjudiciales para su imagen.

En un intento de equipararse al hombre para poder conquistar así su independencia, la mujer moderna echará mano de la masculinización. Su silueta será recortada, su figura andrógina y ese aspecto físico adscrito a los cánones de belleza clásicos se esfumará, dando lugar a un nuevo canon impuesto por la modernidad. Este nuevo tipo de mujer gozaba de una buena formación cultural, se había emancipado en el terreno laboral pero también en el terreno sexual, irrumpiendo en la sociedad alemana tan convulsa de los años veinte convirtiéndose ya en sujetos que buscan y observan más allá de ser objetos de la mirada masculina.

Los pintores representarán a la nueva mujer en base a una cierta misoginia que imperaba en los años veinte y que no concebía que una mujer se emancipase, de ahí la sordidez en la representación y el intento por parte de algunos artistas de ridiculizarlas o caricaturizarlas. Por otro lado, las mujeres artistas, a pesar de mantener esa sordidez en algunas de sus obras, inciden más bien en la actitud que los hombres tienen hacia ellas, dando lugar a unas escenas que se centrarán más en visibilizar la dinámica tan desagradable que se genera entre ambos sexos. Dado que el rol tan específico que había tenido la mujer hasta ahora en la sociedad y la familia parece desmoronarse tras la Primera Guerra Mundial, estas artistas se involucrarán mucho a la hora de intentar reformar la concepción que se tuvo de la feminidad hasta ese momento, algo que entró en contradicción directa con la forma que tenían los hombres de representarlas sobre el lienzo.

Aunque quedaba mucho camino aún por recorrer para llegar a su liberación total, los cambios propiciados por un acontecimiento tan sangriento y desgarrador como fue la Primera Guerra Mundial supusieron el embrión de toda una revolución feminista posterior.

BIBLIOGRAFÍA

- BAREA, M.C. Una cuestión visceral: la iconografía de la mujer destripada en el surrealismo. *Ars longa: cuadernos de arte*. Nº 25, Universitat de València: Departament d'Història de l'Art, 2016, pp. 301-316.
- BARRETO, R. El nacimiento del expresionismo alemán: Contexto socio- económico. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresado]*. Buenos Aires. 2005.
- BEAUCHAMP, E. “Arte y Vida: Metamorfosis del expresionismo”. *Debats*, Nº 22, Institució Alfons el Magnànim, 1987. pp. 93-100.
- BEHR, S. *Expresionismo*. Madrid. Encuentro. 2002.
- CAMPILLO V, M. Guerra y condición femenina en la sociedad industrial. *Reis: Revista Española de investigaciones Sociológicas*. Nº 1, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 65-104.
- CASALS, J. “Expresionismo (1905- 1920) La vigencia de un grito premonitorio”. *El viejo topo*, Nº 54, Ediciones de Intervención Cultural, 1981, pp. 46-51.
- CORUJO BLANCO. O. “*Mujeres en la Primera Guerra Mundial. Vanguardia y retaguardia.*”. Ediciones Trabe S.L. 2017.
- D'INGIANNNA, M. “Fragmentos de Weimar”. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]*, Nº 8, Encuentro, 2005.
- FRENO, E. “De la Amistad romántica como pretexto a la visibilidad del mundo lésbico en la cultura visual contemporánea (1870-1940)”, *NORBA, Revista de Arte*, Vol. XXXII-XXXIII, 2012-2013, pp. 143-165.
- FIZ MARCHÁN, S. La “Nueva Objetividad” 1918-1933. *Goya: Revista de arte*, Nº 105, Fundación Lázaro Galdiano, 1971, pp. 176-181.

- FUNDACIÓN JUAN MARCH. Otto Dix. Editorial de Arte y Ciencia S.A. Madrid. 2006.
- GARCÍA- GARCÍA, F. “Revisiones de la imagen de la mujer en el arte contemporáneo”. en *Investigación y género, avance en las distintas áreas de conocimiento: I Congreso Universitario Andaluz Investigación y Género, [libro de actas] (429-439)*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 2009.
- HERZOG, D. “Sexuality in Europe: A twentieth-century history (Vol. 45)”. Cambridge University Press. 2011.
- IGLESIAS- GARCÍA, C. Munch y el expresionismo alemán. *Arbor*, Vol 165. Nº 649. Servicio de publicaciones CSIC, 2000, pp. 33-50.
- LÓPEZ-PIÑEL, R. “Consecuencias de la II Guerra Mundial para el arte alemán”. *Revista de Filología Románica*. Vol 33, Universidad Complutense de Madrid: Servicio de Publicaciones, 2016, pp. 227-237.
- MARTÍN, P. “El cuerpo como metáfora: Otto Dix y el paisaje degradado de lo humano”. *Estudio*. Vol 2, Nº 4, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2011, pp. 92-98.
- MUÑOZ. J. “El trágico expresionismo de Kirchner está en alza”. *Inversión: el semanario líder de bolsa, economía y gestión de patrimonios*. Nº 861, Ediciones Inversor, 2012, pp. 62-64.
- PEÑALOSA PUIG. XAVIER. “Aproximación a una estética del cuerpo en la obra de Otto Dix”. *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*. Nº4, Bitarte, 1994, pp. 147-163.
- RAINBIRD, S. Otto Dix: Christian Schad. Paris and New York. *The Burlington Magazine*. Vol 145, Nº 1202, Burlington Magazine Publications Ltd, 2003, pp. 387-389.
- RICHARD, L. *Berlín, 1919-1933: gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*. Alianza. 1993.

- RODRÍGUEZ, A. “Aproximación a un análisis iconográfico: Berlín, sinfonía de una gran ciudad y el postexpresionismo pictórico”. *Arte y Ciudad- Revista de investigación*. Nº Extra 3, Universidad Complutense de Madrid: Grupo de investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. 2013, pp. 174-181.
- RODRÍGUEZ, J.A. “El fracaso de la revolución: la imagen de la mujer en el arte europeo de fin de siglo”. *Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres*. Universidad de Sevilla, 2012, pp. 543-548.
- ROTERS, E. “Berlín o el destino de una ciudad”. *Debats*, Nº 22. Institució Alfons el Magnànim, 1987, pp. 11-14.
- SÁEZ MORENO, C. El primitivismo en el arte. *Arte, Individuo, Sociedad*. Nº 11, Universidad Complutense de Madrid: Servicio de publicaciones, 1999, pp. 185-201.
- SCHIERENBECK, T. “Actores, artistas y estereotipos: Una breve mirada a la Alemania de principios de siglo XX”. Universidad Nacional de la Plata. 2019. Tesis de grado.
- SCHNEEDE, UWE M. “Verismo y nueva objetividad”. *Debats*, Nº 22, Institució Alfons el Magnànim, 1987, pp. 101-108.
- SYKORA, K. Jeanne Mammen. *Woman’s Art Journal*. Vol 9, Nº 2, Old City Publishing, 1988, pp. 28-31.
- TORRENT, R. “Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica”. *Asparkia: investigació feminista*. Nº 6, Universitat Jaume I, 1996, pp.147-162.
- TORRES, MÁG. “El expresionismo y las vanguardias en Alemania”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Universidad de Granada: departamento de Historia del Arte, 1992, pp. 493-515.
- TRAKL, G. *Poemas 1906-1914*, Icaria. 1991.
-
- VILLA VIÑUELA, P. Cuerpo, conciencia y voluntad en Nietzsche. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*. Nº 5, Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2016, pp. 163-174.

- WEITZ, E. D. *La Alemania de Weimar: presagio y tragedia*. Turner. 2009.
- WIKANDER, U. *De criada a empleada: poder, sexo y división del trabajo (1789-1950)*. Siglo XXI. 2016.

ANEXO: IMÁGENES



FIG.2. LA NIÑA ENFERMA-EDVARD MUNCH (1885)

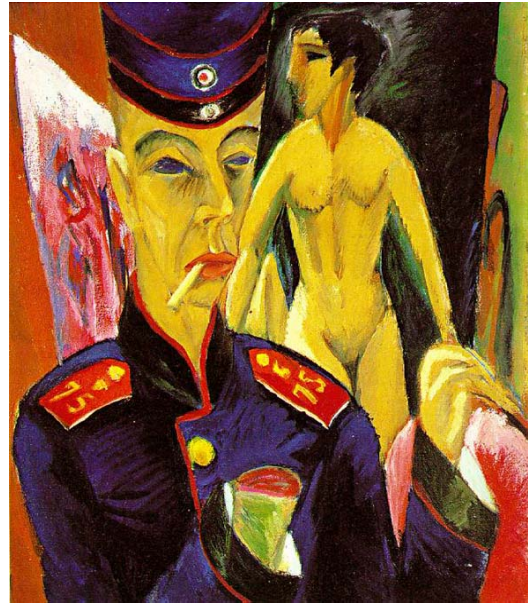


FIG.5. AUTORRETRATO COMO SOLDADO-ERNST LUDWIG KIRCHNER (1915)



FIG.8. AUTORRETRTO CON MUSA-OTTO DIX (1924)



FIG.9. AUTORRETRATO CON CABALLETE-OTTO DIX (1926)



FIG.10. PINTOR CON MUSA-OTTO DIX (1933)

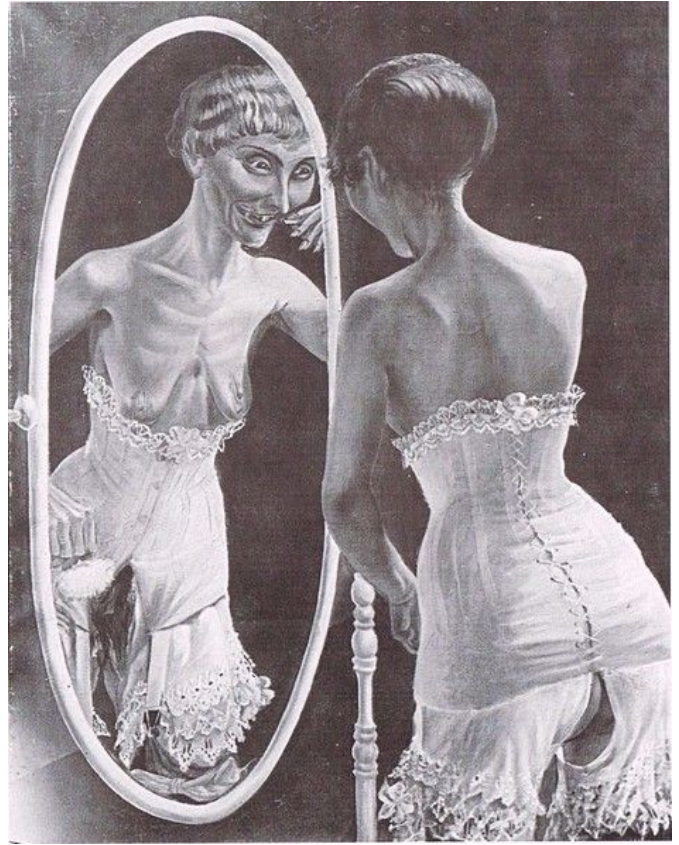


FIG.12. MUCHACHA ANTE EL ESPEJO-OTTO DIX (1921)



FIG.13. VIEJA PAREJA DE AMANTES-OTTO DIX (1923)



FIG.14. PAREJA DE AMANTES DESIGUAL-OTTO DIX (1925)



FIG.15. VANITAS (JUVENTUD Y VEJEZ)-OTTO DIX (1932)



FIG.16. MUJER CON VISÓN Y VELO-OTTO DIX (1920)



FIG.18. EL ASESINO-ERNST LUDWIG KIRCHNER (1914)



FIG.20. EL CAFÉ-CONCIERTO-EDOUARD MANET (1879)



FIG.21. EN EL CAFÉ-EDOUARD MANET (1878)



FIG.22. RETRATO DE ANITA BERBER-OTTO DIX (1925)

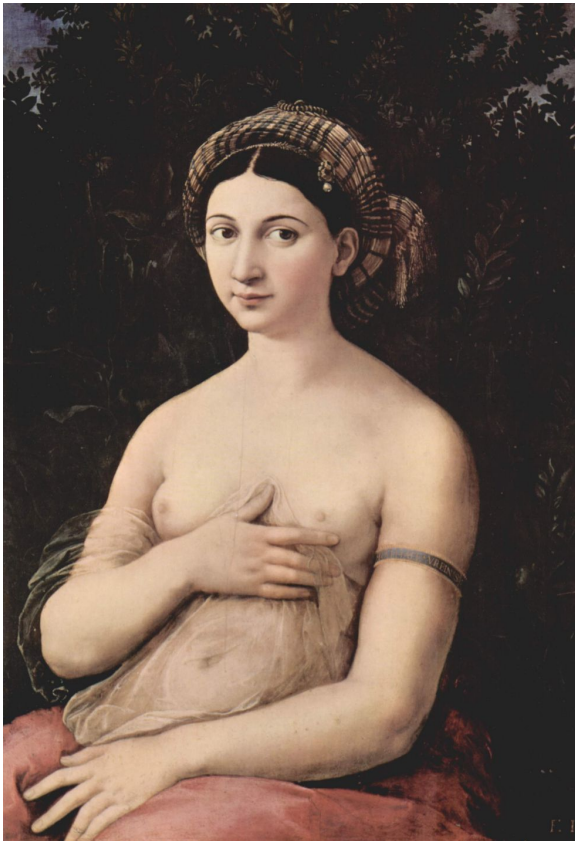


FIG.23. LA FORNARINA-RAFAEL (1518-1519)



FIG.24. RETRATO DE MADDALENA DONI-RAFAEL (1506)



FIG.25. DAMA DEL UNICORNIO-RAFAEL (1505-1506)



FIG.26. MARCELLA-CHRISTIAN SCHAD (1926)



FIG.27. MAIKA-CHRISTIAN SCHAD (1929)

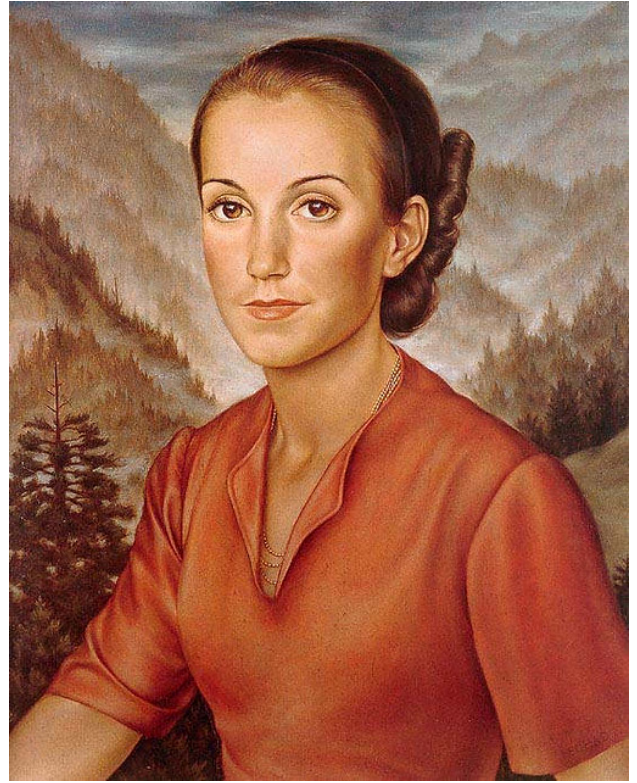


FIG.28. ISABELLA-CHRISTIAN SCHAD (1934)



FIG.30. LA UNIÓN DE LA PINTURA Y ESCULTURA-LOUIS LAGRENÉE (MED SIGLO XVIII)



FIG.31. LAS DOS AMIGAS-LOUIS LAGRENÉE (1749)



FIG.32. EL SUEÑO-GUSTAVE COURBET (1866)

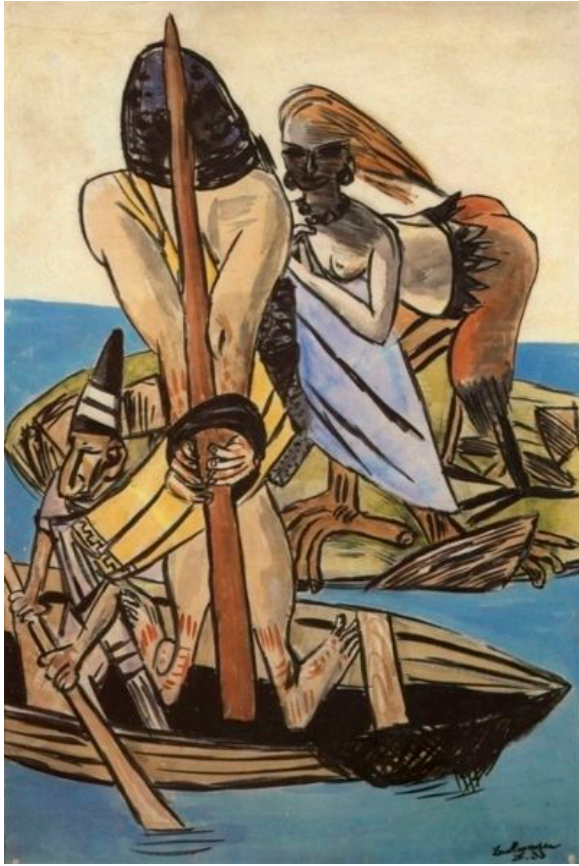


FIG.33. ULISES Y LAS SIRENAS-MAX BECKMANN (1933)



FIG.34. QUAPPI CON SUÉTER ROSA-MAX BECKMANN (1932-1934)



FIG.36. MUJER PELIRROJA-JEANNE MAMMEN (1927)

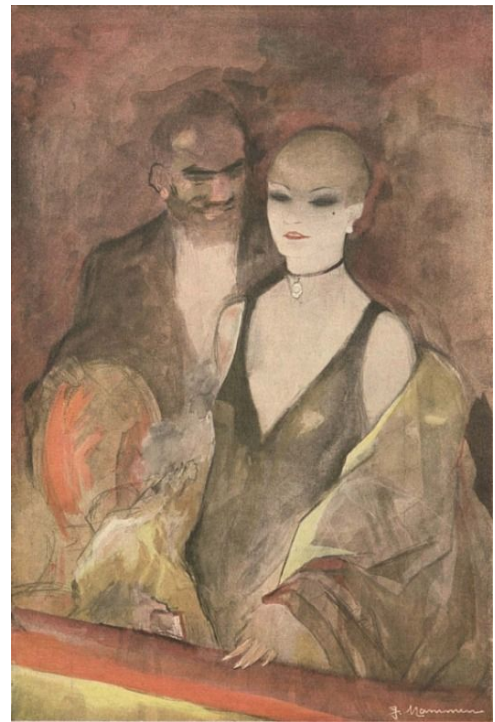


FIG.37. EL TENOR-JEANNE MAMMEN (1927)



FIG.38. EL CLUB DE LAS MUJERES-RUDOLF SCHLICHTER (1925)



FIG. 39. EL NUEVO SOMBRERO-JEANNE MAMMEN (CIRCA 1928)



FIG.40. DOS MUJERES BAILANDO-JEANNE MAMMEN (1928)



FIG.41. EL BAILE DE MÁSCARAS-JEANNE MAMMEN (CIRCA 1928)



FIG.42. TRANSVESTITE HALL-JEANNE MAMMEN (1931)



FIG.43. IN DER LOGE-DÖRTE CLARA WOLFF (1929)



FIG.44. PUPPY LOVE-DÖRTE CLARA WOLFF (1929)



FIG.45. AUTORRETRATO CON GATO-LOTTE LARSESTEIN (1928)



FIG.46. AUTORRETRATO CON SU HIJO-KATE DIEHN-BITT (1930)