

Del arte a la propaganda: el arte degenerado y la manipulación estética e ideológica en la Alemania nacionalsocialista

Verónica Ortiz Blanco
Universidad de Oviedo (España)  

<https://dx.doi.org/10.5209/rfal.99895>

Recibido: 26 de diciembre de 2024 • Aceptado: 14 de febrero de 2025

Resumen: Este artículo examina el discurso del “arte degenerado” en Alemania, desde su gestación inicial hasta su consolidación como herramienta propagandística del nacionalsocialismo. Se analiza cómo este concepto fue instrumentalizado para desacreditar, criminalizar y censurar a artistas vanguardistas alemanes, especialmente a aquellos judíos. El estudio se centra en la exposición del “Arte Degenerado” de 1937, comparándola con la exposición antagonista en la Casa del Arte Alemán en Múnich. Como este artículo demuestra, la instrumentalización del arte moderno en Alemania no solo afectó al arte y a la sociedad de la época, sino que también tuvo repercusiones internacionales, contribuyendo a la estigmatización del modernismo. Asimismo, el estudio examina las consecuencias de la antimodernidad nazi, incluyendo su influencia en la España de la época, y planteando el desafío de los espacios museísticos en la actualidad para presentar obras de artistas que transitaron entre la vanguardia “degenerada” y el “arte puro alemán”.

Palabras clave: “arte degenerado”; modernismo alemán; propaganda; manipulación; nacionalsocialismo.

ENG From Art to Propaganda: Degenerate Art and Aesthetic and Ideological Manipulation in National Socialist Germany

ENG Abstract: This article examines the discourse of “degenerate art” in Germany, from its initial gestation to its consolidation as a propaganda tool of National Socialism. It examines how this concept was instrumentalized to discredit, criminalise and censor German avantgarde artists, especially those who were Jewish. The study focuses on the Degenerate Art exhibition of 1937, comparing it with the antagonistic exhibition at the House of German Art in Munich. As this article shows, the instrumentalization of modern art in Germany not only affected the art and society of the time, but also had international repercussions, contributing to the stigmatization of modernism. It also examines the consequences of Nazi anti-modernity, including its influence in Spain at the time, and raising the challenge for museum spaces today to present works by artists who moved between the “degenerate” avant-garde and “pure German art”.

Keywords: Degenerate art; German modernism; propaganda; manipulation; National Socialism.

Sumario: 1. Introducción: El discurso sobre el “arte degenerado” en Alemania. 2. Primeras oposiciones al arte moderno y consolidación ideológica del “arte degenerado”. 3. El arte como herramienta de control ideológico en el nazismo. 3.1. La Exposición *Entartete Kunst* de 1937. 3.2. Curaduría y las estrategias de manipulación en las exposiciones de arte. 4. La influencia del “arte degenerado” alemán en España. 5. Las consecuencias de la antimodernidad nazi. 6. Conclusiones.

Cómo citar: Ortiz Blanco, V., «Del Arte a la Propaganda: El Arte Degenerado y la Manipulación Estética e Ideológica en la Alemania Nacionalsocialista», *Revista de Filología Alemana* 33 (2025), 121-131.

1. Introducción: El discurso sobre el “arte degenerado” en Alemania

Durante décadas, desde el surgimiento de las vanguardias históricas, se fue gestando principalmente en Alemania el discurso del “arte degenerado”. Sin embargo, como señala Andreas Hüneke, no es posible definir en términos generales qué características hacen que una obra de arte sea considerada “degenerada”. La ambigüedad del término “arte degenerado” constituyó, de hecho, una de sus principales fortalezas, pues esta imprecisión conceptual era parte de la estrategia. „Die Unschärfe des Begriffs [...] ist Teil der Machtstrategie eines totalitären Staates“ (Hüneke 2020: 60). Del mismo modo, la ambivalencia de la política artística nacionalsocialista dificulta la categorización del concepto de “arte nazi”, debiéndose considerar los matices y paradojas de la época. Un ejemplo de esta contradicción es el caso de artistas vanguardistas como el pintor Emil Nolde que, a pesar de haber apoyado inicialmente el nacionalsocialismo o compartir sentimientos antisemitas, fueron presentados por el régimen nazi como “degenerados”.

La teoría del arte como un cuerpo “degenerado” en descomposición comenzó a ser muy difundida y dogmatizada por la obra de crítica social *Degeneración (Entartung)* de Max Nordau publicada en 1892. Nordau buscó relacionar a la literatura y las bellas artes con personas con diagnósticos clínicos. Más adelante, durante la crisis económica tras la Primera Guerra Mundial, se empieza a generar una búsqueda por la “pureza” cultural alemana promovida por el nacionalsocialismo y por ende un arte de carácter moral y clásico. Este arte “puro” se contrapuso de manera antagónica con las vanguardias y el arte moderno, que fue denostado y repudiado por el nazismo. Se utilizó entonces el adjetivo “degenerado” para referirse a una estética considerada contraria a los valores del emergente nacionalsocialismo en Alemania (Barron 1991). No obstante, se podría definir “arte degenerado” toda obra que manifieste una carencia en las facultades artísticas, distorsione la realidad, u ofenda al sentimiento nacional (Bussmann, 1986: 108).

El estudio del concepto de “arte degenerado” resulta de vital importancia para poder analizar y comprender la instrumentalización del arte como herramienta de propaganda, así como represión. Este artículo pretende exponer como ha sido utilizado el constructo de “arte degenerado” para ridiculizar y criminalizar las obras de artistas judíos y todo arte alejado de los cánones clásicos promovidos por el ideario nacionalsocialista (Osorio Villegas 2014). A lo largo del presente artículo, se examinará en concreto la exposición de “Arte Degenerado” de 1937, comparando esta con una exposición simultánea y antagónica en la Casa del Arte Alemán en Múnich. Para poder analizar la Exposición de 1937 primero se debe contextualizar esta, presentando las primeras manifestaciones de “arte degenerado” y la base ideológica del discurso. Lamentablemente, no se ha podido investigar en profundidad las primeras exposiciones de “arte degenerado” en Alemania. No obstante, este artículo presentará algunas de las consecuencias del discurso antimoderno nazi y su influencia en la España de la época. Finalmente, se incluirá una conclusión junto con una reflexión personal acerca del tema abordado y se plantearán posibles futuras líneas de investigación.

2. Primeras oposiciones al arte moderno y consolidación ideológica del “arte degenerado”

En la década de los años veinte surgió en Alemania una de las primeras y principales agrupaciones opositoras al arte moderno: la Asociación Alemana de Arte (*Deutsche Kunstgesellschaft*). Esta asociación tenía como objetivo restaurar el denominado “arte puro alemán” y luchar contra la corrupción del arte, combatiendo en particular el denominado “bolchevismo cultural” (*Kulturbolchewismus*). El término “bolchevismo cultural” hacía referencia, según sus críticos, a aquella forma cultural alemana influenciada por el judaísmo y comunismo (Osorio Villegas 2014: 192). El discurso del nazismo logró asociar lo que consideraban culturas inferiores e ideologías políticas peligrosas, como el “bolchevismo cultural”, con el arte moderno de las vanguardias.

Con un objetivo similar al de la Asociación Alemana de Arte, Alfred Rosenberg funda en 1927 la Liga de Combate por la Cultura Alemana (*Kampfbund für Deutsche Kultur*) (Barron 1991: 11). Un año más tarde, el arquitecto y pintor alemán Paul Schultze-Naumburg utiliza el término “arte degenerado” para describir el arte moderno en su polémico libro *Kunst und Rasse* (1928) (Kazmaz 2017: 15).

En este libro, Schultze-Naumburg aplicó por primera vez la ciencia racial de la época al arte. Para sostener su argumento de que el arte moderno era el resultado de la degeneración y corrupción de las razas del norte, Schultze-Naumburg crea una analogía visual comparando obras de arte vanguardista con imágenes de personas con discapacidades físicas o mentales (Fig. 1). Con ello, pretendía sugerir que el arte de las vanguardias era el producto de mentes enfermas y, en consecuencia, una representación y reflejo de la degeneración racial. Según su teoría, un artista con alguna deficiencia mental solo sería capaz de crear arte reflejando sus supuestas deficiencias mentales, mientras que un artista “racialmente sano” produciría un arte sano fomentando la “pureza de la raza” (Schultze-Naumburg 1928).



Figura 1: Comparativa en *Kunst und Rasse* (1928) de Paul Schultze-Naumburg, 98-99.

Además, Paul Schultze-Naumburg afirmaba que, sin ser enfermos, algunos artistas modernos pretendían directamente mentir y pervertir a los espectadores con sus obras “degeneradas”. De esta manera, las teorías organicistas del arte fueron adaptadas al contexto alemán, conectándose con el antisemitismo. Los críticos del arte moderno acusaban a los judíos de manipular el mercado para promover la creación de obras “degeneradas” cuyo único propósito era pervertir y corromper a la sociedad alemana (Kazmaz 2017).

Cabe enfatizar que el antisemitismo fue uno de los pilares fundamentales para el movimiento antimoderno alemán. Como muestra de que el arte judío era una de las bases del “arte degenerado”, se dedica específicamente una de las nueve salas de la exposición “Arte Degenerado” de 1937 al arte judío, como veremos más adelante. En películas como *Der Ewige Jude* (1940) se muestra también esta asociación. Además, el discurso antimoderno vinculó a la prensa con el arte moderno, y dado que los judíos eran acusados de controlar la prensa antes del Tercer Reich, una vez más era la comunidad judía objeto de desprecio. El discurso político nazi la responsabilizó de corromper los valores alemanes poniendo en riesgo la “pureza nacional”. Como resultado, se eliminaron de los museos obras de artistas judíos como Ludwig Meidner y Otto Freundlich, y muchos artistas fueron perseguidos (Petropoulos 1999: 52-54).

3. El arte como herramienta de control ideológico en el nazismo

El arte corrupto y degenerado fue señalado como contrario al ideario nazi. Sin embargo, existían discrepancias internas sobre qué estilos artísticos aglutinaba la definición de “arte degenerado”. Mientras que unos sectores nacionalsocialistas apoyados por Goebbels mostraron inicialmente simpatía por el expresionismo alemán, otras facciones, como el *Kampfbund für Deutsch Kultur* rechazaban categóricamente esa tendencia (Salmerón Infante 2013: 192-193). Esta disidencia interna culmina con la inauguración de la exposición “Arte Degenerado” de 1937 en la que se ejemplifica lo que el régimen nazi considera en contra de los ideales de su estado cultural. A

pesar de la condena del expresionismo alemán como “degenerado”, no fue sino hasta después de 1945 cuando este comenzó a ser interpretado como una manifestación artística contraria al nacionalsocialismo (Rothenhäusler 2020: 288).

Hitler sostenía que el arte debía reflejar y promover el elevado espíritu de la nación, como demuestra en sus discursos (Spotts 2003: 42-43). Para ello, el arte se convierte en un instrumento propagandístico para difundir el deseado orden social (Osorio Villegas 2014). A grandes rasgos, el arte alemán ideal debía seguir la estética clásica grecorromana, con representaciones heroicas y temática familiar, siempre glorificando la denominada “raza aria”. Para conseguir este objetivo, se implementan una serie de medidas políticas y se crean organismos de regulación y represión artística.

En 1933, debido al proceso *Gleichschaltung*, se crea la Cámara de la Cultura Alemana (*Reichskultur*) bajo el mando del ministro del *Reich* para la Ilustración Pública y Propaganda, Joseph Goebbels. Su objetivo era restaurar los valores alemanes mediante el control de las creaciones artísticas y culturales. La subdivisión de la Cámara de la Cultura Alemana encargada de bellas artes (*Reichskammer der bildenden Künste*), dirigida sucesivamente por Eugen Höning (1933-1936), Adolf Ziegler (1936-1943) y Wilheim Kreis (1943-1945), fue la encargada de criminalizar toda obra que se desviara de los cánones oficiales. Esta antimodernidad supuso persecuciones, arrestos, prohibiciones, y muchos artistas se fueron al exilio. De este modo, se intentó reforzar la estética del nazismo y sus fundamentos ideológicos (Petropoulos 1999; Kazmaz 2017).

3.1. La Exposición *Entartete Kunst* de 1937

La principal exposición y la más influyente de la campaña política antimoderna alemana fue la exposición “Arte Degenerado” (*Entartete Kunst*) que se inauguró en Múnich el 19 de julio de 1937. La exposición de 1937 ya estuvo precedida de exposiciones que condenaban el arte moderno y la política de la República de Weimar, como la *Exposición de Arte Abyecto* (*Schandausstellung*) en Bremen, y *Espíritu de Noviembre: Arte al Servicio de la Subversión* (*Novembergeist: Kunst im Dienste der Zersetzung*) en Stuttgart. Otro ejemplo tuvo lugar en la primavera de 1937: La exposición *Dadme Cuatro Años* (*Gebt mir vier Jahre Zeit*) en Berlín, haciendo alusión al lema de Hitler de 1933. En ella, se enaltecen los logros y la supuesta revitalización del país bajo el régimen nacionalsocialista. Para su inauguración, los organizadores Wolfgang Willrich y Walter Hansen pudieron requisar obras de museos y colecciones públicas para comparar la Alemania de la República de Weimar de 1933 con la del régimen nazi de 1937 (García Vázquez 2019: 52-53).

Bajo la dirección de Adolf Ziegler, la Cámara de la Cultura Alemana encargada de las Bellas Artes (*Reichskammer der bildenden Künste*) organizó la popular exposición *Entartete Kunst* de 1937. Siguiendo discursos antimodernos, pseudocientíficos y pseudoartísticos, la exposición tenía como principal objetivo ridiculizar el arte moderno y relacionarlo con la idea de que la sociedad estaba en un proceso de degeneración y decadencia social. Para ello, se utilizaron una selección de las más de 500 obras confiscadas antes de la inauguración en julio de 1937. No obstante, se estima que el régimen nazi confiscó alrededor de 17.000 obras de arte moderno en total (Petropoulos 1999: 56).

La exposición tuvo un éxito abrumador, sin precedentes, siendo una de las muestras artísticas más visitadas de la época. Para muchos visitantes, esta exposición fue el primer contacto con las vanguardias, siendo susceptibles a la manipulación. Comenzó en Múnich atrayendo en torno a 20.000 visitantes al día, y ante la gran recepción, se convirtió en una exposición itinerante durante 3 años recorriendo el Tercer Reich entre 1938 y 1941. En total, más de 3.200.000 fueron los visitantes, pasando por ciudades como Berlín, Leipzig, Salzburgo, Weimar, Frankfurt am Main, Halle, Hamburgo y Düsseldorf. En cada ciudad, la exposición se adaptaba a los visitantes locales, incluyendo o eliminando ciertas obras o mensajes (Barron 1991: 83-103).

3.2. Curaduría y las estrategias de manipulación en las exposiciones de arte

Obras de en torno a 120 artistas fueron expuestas en esta exposición “Arte Degenerado”. Estos artistas pertenecían a una gran variedad de estilos artísticos y épocas. Entre ellos se encontraban surrealistas como Klee y Ernst; constructivistas; dadaístas como Schwitters, expresionistas del grupo *Die Brücke* como Heckel y Kirchner; postcubistas como Metzinger; artistas de la Escuela Bauhaus, y también impresionistas alemanes.

Una de las características de esta exposición fue que invitaba al visitante a formar su propia opinión y su propio juicio. Ziegler dio por inaugurada la exposición anunciando: “Deutsches Volk, komm und urteile selbst!” (Schuster 1987: 218). Esto por supuesto era una falacia, ya que la exposición estaba cuidadosamente diseñada para crear una reacción emocional negativa, de indignación y de desprecio hacia el arte moderno. Para demostrar esto, se presentarán varios aspectos que fueron claves para crear esta percepción en los visitantes.

La configuración de la exposición se puede comparar con las características de la *Gran Exposición del Arte Alemán* (*Große Deutsche Kunstausstellung*) en la Casa del Arte Alemán (*Haus der Kunst*). Esta exposición se inauguró el 18 de julio de 1937, un día antes de la exposición de “Arte Degenerado” y exemplificaba aquel arte neoclásico y ortodoxo alineado al ideario de pureza del régimen nazi (Barron 1991: 25).

Resulta muy importante resaltar el espacio donde tuvieron lugar estas exposiciones y la distribución de las obras. En el caso de “Arte Degenerado”, el edificio estaba descuidado, las habitaciones eran estrechas, poco iluminadas, y con grafitis con mensajes tendenciosos en las paredes (Fig. 2). Los cuadros estaban colgados, algunos apilados y sin enmarcar. Incluso había obras superpuestas, distribuidas de forma caótica. La disposición de los cuadros amontonados era una estrategia para evitar que se percibieran de manera individualizada. Las frases pintadas sobre la pared se burlaban de las obras y acrecentaban la sensación de desorden, descuido y decadencia (Kazmaz 2017: 29). Esto buscaba demonizar el arte moderno, generar desprecio en los visitantes y recalcar que las vanguardias representaban visiones enfermas de la realidad, la degeneración moral y social, y la enfermedad mental de los artistas modernistas (Osorio Villegas 2014: 196). Como señala Georg Bussmann, se pretendía en última instancia de inspirar un sentimiento de satisfacción con la desaparición de “arte degenerado” y marcar un nuevo comienzo para el arte alemán y la política (1986: 109).



Figura 2: Entrada a la exposición “Arte Degenerado” de Múnich (Stadtarchiv Munich, DE-1992-FS-NS-00047).

En contraste claro con la exposición “Arte Degenerado”, los espacios de la *Gran Exposición del Arte Alemán* eran amplios, luminosos, pulcros y cuidados. La Casa del Arte Alemán donde se expuso tenía un estilo neoclásico y un tamaño monumental digno para exponer el “buen arte”, según el régimen. La localización de los cuadros espaciados en habitaciones con techos altos transmitía al público sensaciones de grandeza, armonía, asepsia y orden (Fig. 3). Las múltiples referencias a la belleza clásica grecorromana comunicaban solemnidad y equilibrio. De esta forma se pretendió materializar la restauración del ideal político nacionalsocialista; “la estética se ponía al servicio de la política” (García Vázquez 2019: 44-45).



Figura 3: Sala 15 de la *Gran Exposición del Arte Alemán* (Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv).

Por otro lado, a diferencia de las obras en la *Gran Exposición del Arte Alemán*, en algunas obras de la exposición “Arte Degenerado” se había indicado en los carteles el nombre, fecha o autor incorrectamente (Kazmaz 2017: 28). La información había sido manipulada. En la mayoría de las obras expuestas se detallaba la fecha en la que habían sido adquiridas, el precio de compra y el mensaje en rojo: “Pagado con los impuestos de los trabajadores alemanes” (Fig. 8). Con ello, querían mostrar cómo el gobierno de la República de Weimar había derrochado cantidades ingentes de recursos públicos en obras degeneradas, mientras que el pueblo alemán estaba sufriendo la crisis económica de los años veinte. Además, la República de Weimar fue acusada de la decadencia moral del pueblo alemán al promover arte moderno (Osorio Villegas 2014: 196). Esta estrategia ya se observa en las primeras exposiciones antimodernas. De hecho, en la primera exposición de “arte degenerado” en Karlsruhe en 1933 se incluye una lista de obras antiguas vendidas para poder adquirir obras de arte moderno para causar la indignación y enfado de los visitantes (García Vázquez 2019: 52).

En cuanto a las características de las salas y el arte expuesto, las obras en la exposición “Arte Degenerado” fueron distribuidas en nueve salas, algunas de estas obras, sobre todo de pintura al óleo, quedaron sin enmarcar ni colgar. Barron (1991) indica que la primera sala trataba sobre obras con simbología religiosa, incluyendo *Christus und die Sünderin* (1926) de Emil Nolde y la escultura en madera *Kruzifixus* (1921) de Ludwig Gies, además de inscripciones despectivas hacia la divinidad¹. La segunda habitación estaba dedicada a los artistas judíos considerados ineptos y su “raza”, con cuadros como *Der Rabbiner* (1923) de Marc Chagall y *Selbstbildnis* (1929) de Ludwig Meidner. Además, había una lista de artistas, arquitectos y personalidades del momento junto con la palabra *Jude, Ringarchitekt y Bauhauslehrer* en la pared sur de la sala. No obstante, el arte de judíos como Liebermann no se exhibe por su temática convencional y estilo formal, a pesar de haber sido etiquetado como “degenerado” (Salmerón Infante 2013: 191).

En la tercera sala aparecían mensajes como „*Verhöhnung der Deutschen Frau Ideal: Kretin und Hure.*” De este modo se quiso demostrar cómo el arte moderno y judío se burlaba de las mujeres alemanas, incluyendo obras como *Berliner Strassenszene* (1913) y *Sich kämmender Akt* (1913) de Kirchner, y desnudos como el cuadro *Knabe vor zwei stehenden und einem sitzenden Mädchen* (1918) de Otto Müller (Fig. 4) y obras de Karl Hofer. Estas obras contrastan enormemente con las representaciones del cuerpo femenino en la *Gran Exposición del Arte Alemán* (Fig. 5). El concepto de familia del nacionalsocialismo y el rol social de la mujer fueron definidos y promovidos en la exposición: Las mujeres eran concebidas como representantes de la naturaleza, vinculadas a la fertilidad. El cuerpo femenino desnudo aparecía con proporciones armoniosas, figuras idealizadas desprovistas de sentido erótico ni transgresor. Su representación no buscaba explorar la individualidad ni sensualidad, sino reafirmar el ideal de mujer para el nazismo. Muchos cuadros reducían a las mujeres al ámbito doméstico, representándolas en escenas al cuidado del hogar y la crianza de los hijos. La maternidad se enfatizaba como un deber patriótico, convirtiendo el cuerpo de la mujer en un instrumento al servicio de la nación.

En esa misma sala se exponían obras dadaístas, incluyendo de manera irónica el mensaje atribuido a Grosz “¡Tómate el dadaísmo en serio! Merece la pena.” („*Nehmen Sie Dada ernst! Es lohnt sich*“) (Fig. 6). Debajo se encontraban obras de Wassily Kandinsky, cuyos cuadros habían sido erróneamente clasificados como del movimiento dadaísta.



Figura 4: *Knabe vor zwei stehenden und einem sitzenden Mädchen* (1918) de Otto Müller.

1 Barron (1991) presenta un recopilatorio de las obras, mensajes e imágenes de todas las salas entre las páginas 49 y 80.



Figura 5: *Die vier Elemente* (1937) de Adolf Ziegler en la *Gran Exposición del Arte Alemán* (Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv).



Figura 6: Pared sobre el dadaísmo en la sala 4 de la exposición "Arte Degenerado" (Stadtarchiv Munich).

En cuanto a la cuarta sala, esta recopilaba obras del grupo *Die Brücke* con arte de Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Pechstein y Erich Heckel. Esta sala era menos héctica a diferencia de las anteriores (Barron 1991: 49-52; Kazmaz 2017: 31-34). La quinta habitación se centraba en la idea de la locura, incluyendo el mensaje en la pared „*Verrückt um jeden Preis*” y cuadros como *Improvisation nº10* (1910) de Kandinsky además de paisajes expresionistas. Siguiendo con la misma dinámica que las anteriores salas, las vanguardias se mezclan. Incluso, algunos de los cuadros fueron colgados en vertical en vez de en horizontal para incrementar la burla, y se atribuyeron erróneamente la autoría de algunas obras de esta sala a Kandinsky como por ejemplo la acuarela de Klee *Der Geist des Don X* (Barron 1991: 60-61). Así mismo, se incluyen obras paisajísticas expresionistas que se califican como de las mentes enfermas. Estas obras se podrían comparar con los paisajes expuestos en la exposición antagónica, pudiendo visualizar el gran contraste tanto en la presentación de la obra como en los valores que buscaban representar. Las obras expresionistas con colores intensos y pinceladas marcadas buscan la subjetividad, estando alejadas de los cánones tradicionales de paisajes en los que aparecen composiciones, luces y colores más armónicos y realistas. Las pinturas paisajísticas apoyadas por el régimen nazi unen la idea de *Volk* con el paisaje, buscando la unidad entre el ser humano y la naturaleza. Estas obras muestran el nuevo *Lebensraum* alemán influenciado por los pintores románticos Caspar David Friedrich y Philipp Otto Runge, y contrario al estilo impresionista (Adam 1992: 129-130).

De un modo similar, se debe indicar que la séptima sala se dedicó a los profesores que habían estado educando a la juventud alemana, eran mentes enfermas, con obras como *Auferstehung* (1926) de Karl Casper (Barron 1991: 64). De esta manera se quiso denunciar la educación durante la República de Weimar, creando la indignación de las familias visitantes. En un claro contraste, no se permitió el acceso a menores de edad a la exposición bajo el pretexto de protegerlos de las obscenidades y perversiones representadas (Adam 1992: 124). Esta medida refleja otra manipulación para influir en la percepción del público.

En gran medida, esta exposición tenía como objetivo humillar la estética de las vanguardias, sobre todo del expresionismo alemán. De hecho, el folleto de la exposición indica que había una sala dedicada a los -ismos en la que

no puede verse otra cosa que aquello que tenían en mente unas almas enfermas cuando cogieron un pincel o el lápiz. Uno pinta con lo que encuentra dentro del cubo de la basura, otro se conforma con tres líneas negras y un trozo de madera sobre un gran fondo blanco.

(...) Un cuarto necesitó tres kilos de color para tres autorretratos, porque no tenía claro si su cabeza era verde o color amarillo azufre, redonda o cuadrada, si sus ojos eran rojos o azul cielo, o siquiera si eran ojos (*Führer durch die Ausstellung "Entartete Kunst"*. Berlín: Verlag für Kultur und Wirtschaftswerbung, 1937: 22, citado en García Vázquez 2019: 56).

Resulta curioso observar cómo se utilizaron obras como *Der Turm der blauen Pferde* (1913) de Franz Marc y *Knieende* (1911) de Wilhem Lehmbruck en la sala nombrada „Sie hatten vier Jahre Zeit” (haciendo referencia a la frase de Hitler: „Gebt mir vier Jahre Zeit”). Las obras mencionadas eran más antiguas, pero fueron manipuladas y presentadas como obras creadas en los últimos cuatro años para mostrar cómo los artistas seguían creando obras degeneradas que debían de ser prohibidas y erradicadas.

Por el contrario, las obras en la exposición antagonista, la *Gran Exposición* presentaban escenas costumbristas, momentos históricos, paisajes y retratos que evocaban los valores arios. Los paisajes idílicos eran vistos como representaciones del alma del pintor, como un alma sana, limpia y ordenada. Así mismo, se idealiza el pasado de la vida sencilla y virtudes del pueblo campesino, y se mezcla en las esculturas el cuerpo ideal griego de porte heroico con los rasgos faciales alemanes del siglo XX (García Vázquez 2019: 45). Se expone la vida rural para reforzar la ideología nacionalsocialista *Blut und Boden* con obras como *Schwere Arbeit* (1876) de Julius Paul Junghanns.

También aparecen obras en las que se retratan militares y se enaltecen obras públicas como *Donaubrücke bei Leipheim* (1935) de Carl Theodor Protzen (Fig. 7). Estas obras realistas se contraponen a las representaciones de vanguardistas y constructivistas alemanes como las de Walter Dexel (Fig. 8).

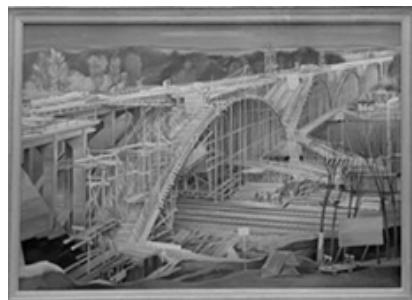


Figura 7: *Donaubrücke bei Leipheim* (1935) de Carl Theodor Protzen (Stadtarchiv München).

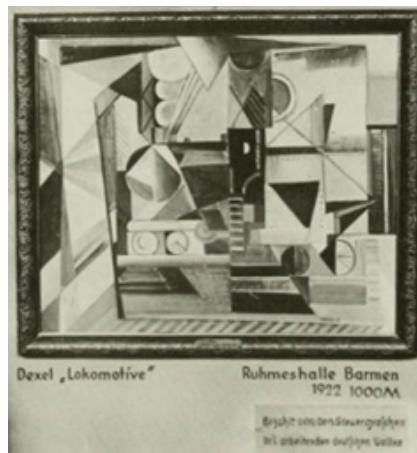


Figura 8: *Lokomotive* (1922) de Walter Dexel expuesta en “Arte Degenerado” (Barron 1991: 46).

La inconsistencia y arbitrariedad del concepto de “arte degenerado” se ejemplifica en las obras del artista Rudolf Bellings. „Seine scheinbar widersprüchliche Arbeitsweise wird zeitgeschichtlich äußerst einprägsam in der Deutung der Nationalsozialisten gespiegelt“ (Czarnecki 2020: 127). Mientras que algunas obras eran consideradas “degeneradas”, otras eran referentes del arte alemán ideal. En la exposición de “arte degenerado” de 1937 dos obras de Rudolf Bellings fueron expuestas: *Dreiklang* y *Kopf in Messing*. Ambas obras estaban acompañadas por una cita del poeta Hugo Kersten, bajo el pseudónimo mal escrito “A. Udo”. Paradójicamente, su escultura *Der Boxer Schmeling* (1929) fue celebrada por encarnar los ideales del *Tercer Reich* y exhibida en la simultánea *Gran Exposición*. Esta inconsistencia fue notada por un crítico, por lo que las obras “degeneradas” fueron retiradas de la exposición de “arte degenerado” para que la escultura pudiera permanecer en la *Gran Exposición* (Scholz 2018/19: 154-155).

4. La influencia del “arte degenerado” alemán en España

La exposición *Entartete Kunst* de 1937 en Múnich fue muy publicitada en todo el mundo, teniendo un impacto mediático en la sociedad española de la época. Como Pérez Segura (2009) demuestra, la prensa española siguió con interés esta exposición. Artículos en periódicos como el *ABC Madrid* y el diario *El Sol* tratan este asunto en sus publicaciones de 1937. Este último informa acerca de las incautaciones de obras pertenecientes a la política artística desarrollada por el régimen nazi, puesto que la cuestión del patrimonio artístico era de gran relevancia durante y tras la guerra civil española (Pérez Segura 2009: 335).

Así mismo, con el fin de dar a conocer el patrimonio artístico alemán, se exportaron guías de arte alemán que fueron editadas en Madrid y Barcelona, y traducidas al español para su distribución. En una de ellas, *Desenvolvimiento de Alemania desde 1933. EL ARTE*, se explica cómo en 1933 se inicia una nueva era artística caracterizada por “la conciencia de los valores innatos a los alemanes y la consciente continuación de la tradición cultural aunáronse al nuevo sentimiento de fuerza, valor, energía, alegría de vivir y, en definitiva, de la voluntad de la belleza” (citado en Pérez Segura 2009: 341).

El discurso fascista español encontró cuestiones en común con el discurso nazi, como las ofensas contra los judíos, los ataques contra el arte moderno y las descalificaciones hacia Picasso, que fueron frecuentes en España. Desde el bando franquista, el pintor Carlos Ribera abogó por un renacer artístico en el que se fomentara la pintura española clásica, siguiendo las tendencias alemanas, como explica en la revista de ideología falangista *Vértice* (6 de noviembre de 1937, citado en Pérez Segura 2009: 337). Precisamente, en esta revista se conecta en varias ocasiones la vanguardia con la enfermedad mental, y se publica incluso en 1939 un número especial apologético dedicado a Alemania con dos artículos sobre la política cultural del régimen nazi (Pérez Segura 2009).

5. Las consecuencias de la antimodernidad nazi

La antimodernidad nazi trascendió el ámbito artístico, teniendo una influencia no solo en la sociedad alemana del periodo, sino también en las generaciones posteriores². Numerosos artistas se exiliaron debido a las políticas del nacionalsocialismo, lo que provocó una interrupción en el desarrollo de corrientes artísticas alemanas y un vacío en el patrimonio cultural.

La intención del régimen nazi era destruir todas las obras de “arte degenerado.” Sin embargo, debido al éxito de la exposición, se aplazó en el tiempo este plan para cuando finalizase el tour de la exposición por las ciudades alemanas y austriacas. Ante la propuesta de Göring de vender las obras incautadas de los museos en el extranjero, se decidieron a vender muchas de estas en una subasta en Suiza organizada por Theodor Fischer en junio de 1939. Franz Hofmann es el encargado de la “Comisión para la reutilización de las obras de arte degenerado incautadas” que organizó la venta o intercambio de muchas obras (García Vázquez 2019: 59-60). Se estima que fueron alrededor de 8.700 las obras vendidas a coleccionistas internacionales (García Vázquez 2019: 60).

2 No obstante, para la elaboración de este artículo no se han podido encontrar estudios que analicen el impacto de las políticas estéticas nazis en la sociedad actual.

En torno a 1.004 lienzos y 3.825 acuarelas que no fueron vendidas se quemaron en un parque de bomberos de Berlín el 20 de junio de 1939 (Barron 1991). No obstante, muchas obras se encuentran en paradero desconocido. Como consecuencia de las políticas estéticas y culturales muchas obras fueron perdidas, los museos alemanes quedaron saqueados y algunos artistas fueron olvidados³. En la actualidad, el arte modernista alemán que no se ha perdido se encuentra repartido entre museos internacionales, colecciones privadas y museos nacionales.

Por otra parte, la complejidad de la creación artística bajo el régimen nacionalsocialista debe de ser analizada en profundidad, destacando sus paradojas artísticas. No es adecuado reducir la cuestión a una dicotomía entre arte vanguardista y arte nazi en los espacios museísticos actuales. Algunos artistas, como Emil Nolde y Max Pechstein, intentaron adaptarse a la situación política de la época (Soika y Hoffmann 2019: 118). La ambivalencia de la política artística nazi dificulta la labor curatorial actual, siendo inadecuados los términos “arte degenerado” o “arte nazi”. Por ello, es fundamental examinar la biografía del artista, su obra y el contexto histórico-cultural en el que se inscribe (Jesse 2022: 16-17). Solo de esta forma es posible comprender las complejidades del arte en el contexto nacionalsocialista y evitar interpretaciones reduccionistas en las exposiciones actuales.

6. Conclusiones

Este artículo ha demostrado cómo el arte puede ser instrumentalizado como una poderosa herramienta política y propagandística mediante la curaduría y la construcción de un discurso. Los discursos visuales logran trascender a las palabras y tener un gran impacto en la sociedad. Como se ha presentado, las exposiciones de “Arte Degenerado” de 1937 y la *Gran Exposición de Arte Alemán* representan como la curaduría manipuló el significado de las obras de arte para construir un nuevo orden cultural alineado con los ideales del nacionalsocialismo. El régimen nazi buscó idealizar el pasado grecorromano, que fue su modelo estético, mientras se rechazaba y denigraba al arte moderno, especialmente a las vanguardias. Además, el discurso de “arte degenerado” tuvo su repercusión a nivel mundial, y en España en particular.

Sin embargo, puesto que el significado de las obras de arte expuestas nunca es fijo, puede resignificarse y subvertirse según el contexto y el discurso en el que se emplace. Esta capacidad nos invita a reflexionar acerca de la importancia de preservar toda obra de arte, dejando que las obras hablen por sí mismas, libres de interpretación y sin imposiciones propagandísticas o manipulaciones ideológicas. Solo de esta forma, desde mi punto de vista, se podrá mantener la integridad y esencia del arte, dejando que perdure en el tiempo, o que perezca de una forma más orgánica.

En cuanto a las obras clasificadas como “arte degenerado”, algunas se pueden visitar en museos, como las obras de expresionistas alemanes en museos como el Lenbachhaus de Múnich, y galerías internacionales. No obstante, muchas obras de arte se han perdido o destruido, dejando lamentablemente un vacío irrecuperable en el patrimonio cultural alemán. Por ello, este caso histórico subraya la necesidad de proteger el legado artístico frente a las imposiciones ideológicas y políticas que amenazan su integridad y diversidad.

Por último, este estudio ha podido confirmar la necesidad de ampliar la investigación desde los estudios culturales y filológicos. El hallazgo de obras confiscadas o robadas por los nazis en el piso de Cornelius Gurlitt en Schwabing hace una década impulsó nuevas investigaciones sobre la confiscación de “arte degenerado”, lideradas por la Universidad Libre de Berlín. Además de continuar catalogando las obras de “arte degenerado”, futuras líneas de estudio podrían abordar la cuestión de la restitución de obras incautadas, el impacto del discurso del “arte degenerado” en las exposiciones actuales, y las estrategias museográficas para exponer el arte de la época.

Los museos deben reflexionar sobre cómo presentar en una exposición tanto las obras de artistas tildados de “degenerados” como del denominado “arte nazi”, considerando las ambigüedades y matices de estas categorías. Es necesario analizar cada obra de arte y la trayectoria del artista en su conjunto, reconociendo que siempre permanecerá un conflicto entre los cánones artísticos, las obras expuestas y la contextualización histórico-cultural.

3 Algunos de estos artistas olvidados como Otto Dix y Heinrich Tischler pertenecen a la *Verschollene o Vergessene Generation*.

La interpretación de estas obras debe integrar los aspectos estético-formales y el contexto histórico. En este sentido, futuras investigaciones deberán profundizar en la relación entre arte, ideología y memoria histórica, dado que nuestra comprensión del pasado y su legado cultural continúan siendo moldeados por la interacción entre estos elementos.

7. Referencias bibliográficas

- Adam, Peter. *Art of the Third Reich*. Nueva York, Harry N. Abrams Publishers, 1992.
- Barron, Stephanie. "Degenerate Art": *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles Museum of Art, Harry N. Abrams Publishers, 1991.
- Bussmann, Georg, „Entartete Kunst“: Blick auf einen nützlichen Mythos." *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik, 1905-1985*, editado por Christos Joachimides, Norman Rosenthal y Wieland Schmied, Stuttgart, Staatsgalerie, 1986, pp. 105-113.
- Czarnecki, Alexandra. „Rudolf Belling und die Turandot-Figuren Tartaglia und Trufaldino Über den Versuch einer Zuschreibung“. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 60, 2020, pp. 127-136.
- Der Ewige Jude*. Dirigida por Fritz Hippler, Terra, 1940.
- García Vázquez, Milagros. "Die Entartete Kunst: Una paradójica historia sobre la ideologización del arte". *Fedro Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 19, 2019, pp. 36-67. <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12563> [10.11.2024].
- Hüneke, Andreas. „Was ist ‚Entartete‘ Kunst, woran erkennt man sie?“. *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthändel, Ausstellungspraxis*, editado por Meike Hoffmann y Dieter Scholz, Berlin, Verbrecher Verlag, 2020, pp. 52-61.
- Jesse, Darja. „Kanon und Konflikt. Kunst aus dem Nationalsozialismus in deutschen Kunstmuseen“. *Symposium Culture Kultur*, 4, 2022, pp. 7-18. <https://doi.org/10.2478/sck-2022-0001>. [17.09.2024].
- Kazmaz, Zeynep. *Entartete Kunst: The War against Modern Art in the Third Reich*. 2017. Bryant University, Tesis. https://digitalcommons.bryant.edu/honors_history/38/ [20.11.2024].
- Osorio Villegas, María Cristina. "Arte, música y cine en los años del nacionalsocialismo alemán: Entre lo puro y lo degenerado". *Revista Historia y Sociedad*, 27, 2014, pp. 189-210. <https://doi.org/10.15446/hys.n27.44650> [12.10.2024].
- Pérez Segura, Javier. "III Reich y guerra civil española. Presencia y ecos de la política artística del nacionalsocialismo dentro de la península". *Arte en tiempo de guerra*, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 333-342.
- Petropoulos, Jonathan. *Art as Politics in the Third Reich*. Carolina del Norte, University of North Carolina Press, 1999, pp. 51-74.
- Rothenhäusler, Christina. „Der ‚Kampf‘ um die ästhetische Moderne“, *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthändel, Ausstellungspraxis*, editado por Meike Hoffmann y Dieter Scholz, Berlin, Verbrecher Verlag, 2020, pp. 282-299.
- Salmerón Infante, Miguel. "Entartete Kunst", el final de una polémica". *Revista Filosofía UIS*, 12(1), 2013, pp. 181-195.
- Scholz, Dieter. „Rudolf Belling und Max Pechstein. Eine Künstlerfreundschaft in der Zeitgeschichte: Novembergruppe, Nationalsozialismus, Nachkriegszeit“. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 60, 2018/19, pp. 137-168.
- Schultze-Naumburg, Paul. *Kunst und Rasse*. Munich, J. F. Lehmanns Verlag, 1928.
- Schuster, Peter-Klaus, (Hg.). *Die Kunststadt München 1937: Nationalsozialismus und Entartete Kunst*. Munich, Prestel Verlag, 1987.
- Soika, Aya, / Hoffmann, Meike. *Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus*. Munich, Hirmer, 2019.
- Spotts, Frederic. *Hitler and the Power of Aesthetics*. Woodstock, Overlook Press, 2003.