10. La Gran Guerra en las artes: los pintores ante el conflicto bélico

PILAR MARTINO ALBA
Universidad Rey Juan Carlos. Grupo de investigación MHISTRAD
pilar.martino@urjc.es

10.1. Introducción

La percepción y actitud ante la guerra bajo los tres puntos de vista tratados por Vega Cernuda,[1] a saber: activismo belicista, pacifismo silente y pacifismo beligerante, se da no sólo en los textos literarios sino en todas las expresiones artísticas. En este artículo nos vamos a ocupar de la visión de los pintores ante la guerra y especialmente de aquellos que o bien fueron enviados al frente como corresponsales gráficos o bien fueron alistados obligatoriamente como soldados y reflejaron con sus pinceles las imágenes del horror vividas en primera persona.

Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, la fotografía hacía ya casi 75 años que había hecho su aparición en las artes visuales.[2] A pesar de que la fotografía parecía que había sustituido al dibujo al reflejar objetivamente un instante de la realidad, al frente fueron enviados —aunque otros pintores se alistaron voluntariamente— numerosos dibujantes para que dejasen constancia gráfica de los sucesos bélicos y del día a día de los soldados. Otros pintaron escenas bélicas reales o imaginadas a partir del relato de los testigos o bien producto de sus reflexiones en torno a la guerra. De la amplia nómina de pintores que tienen en su producción artística escenas de la Primera Guerra Mundial hemos seleccionado los siguientes:

Max Beckmann (Leipzig, 1884-Nueva York, 1950)
Umberto Boccioni (Reggio Calabria, 1882-Verona, 1916)
Georges Braque (Argenteuil-sur-Seine, 1882-París, 1963)
Carlo Carrá (Quargnento, 1881-Milán, 1966)
Lovis Corinth (Tapiau/Prusia, 1858-Zandvoort, 1925)
Otto Dix (Gera, 1891-Singen, 1969)
Josef Engelhart (Viena, 1864-1941)
Max Ernst (Brühl, 1891-París, 1976)
Lyonel Feininger (Nueva York, 1871-1956)
Conrad Felixmüller (Dresde, 1897-Berlín, 1977)
Walter Gramatté (Berlín, 1897-Hamburgo, 1929)
George Grosz (Berlín, 1893-1959)

1 Véase el capítulo introductorio a esta monografía: «Ocho calas en la literatura de la Gran Guerra: de la premonición al recuerdo» que nos introduce no sólo en los estudios que conforman este volumen, sino también en el segundo tomo de la obra [en prensa]

2 El año 1839 es el momento fundacional de esta nueva técnica basada en estudios anteriores (desde el siglo XVI en adelante) y desarrollo del concepto de cámara oscura

Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg, 1880-Davos/Suiza, 1938)
Oskar Kokoschka (Pöchlarn/Austria, 1886-Montreux/Suiza, 1980)
Käthe Kollwitz (Königsberg, 1867-Moritzburg, 1945)
Fernand Léger (Argentan, 1881-Gif-sur-Yvette, 1955)
Franz Marc (Múnich, 1880-Braquis, 1916)
Ludwig Meidner (Bierutów/Polonia, 1884-Darmstadt, 1966)
Pablo Picasso (Málaga, 1881-Mougins/Francia, 1973)
John Singer Sargent (Florencia, 1856-Londres, 1925)

Si bien se trata de una muy pequeña muestra, sí consideramos que son representativos de las tres posturas ante el conflicto bélico a las que aludíamos más arriba. Dos de ellos, Umberto Boccioni y Franz Marc murieron en plena guerra, concretamente en 1916; unos pocos más no llegaron a vivir la Segunda Guerra Mundial, pues murieron antes del estallido del segundo gran enfrentamiento bélico del siglo XX, caso de Lovis Corinth, Walter Gramatté, Ernst Ludwig Kircher o John Singer Sargent; pero, por desgracia para su experiencia personal, la mayoría sí tuvo ocasión de vivir las dos grandes guerras. De estos últimos, los que tienen en su biografía la experiencia de las dos guerras, algunos practicaron el exilio interior, otros huyeron o se exiliaron, especialmente los que sufrieron persecución en la década de los treinta al considerar que su obra artística entraba dentro de lo que el régimen político alemán calificó de «arte degenerado» o por ser algunos de esos artistas de origen judío. En nuestro actual artículo nos centramos en las vivencias de los artistas plásticos ante la Primera Guerra Mundial.[3]

Por lo que respecta al desarrollo de esas tres perspectivas, trataremos a continuación de analizarlas a través de los siguientes puntos:

1 Los corresponsales gráficos en el frente. La narración del conflicto de principio a fin;
2 La premonición y la vivencia bélica;
3 El conflicto de la Gran Guerra en relación con episodios bélicos anteriores;
4 Las consecuencias de la guerra en el arte. La importancia de marchantes y coleccionistas de arte;
5 La percepción expresionista de la Gran Guerra;
6 El autorretrato en el contexto bélico;
7 El relato de la vida diaria en el frente;
8 La visión crítica del conflicto desde el grafismo y el humor negro.

10.2. Los artistas plásticos ante la guerra

En los siguientes subepígrafes hemos tomado algunos ejemplos de la nómina de artistas relacionada anteriormente, representativos de los diferentes puntos a tratar.[4]

3 En un trabajo posterior, publicado en el volumen II de esta monografía en torno a la Gran Guerra en la literatura y en las artes, abordamos la repercusión del periodo de entreguerras y el estallido de la Segunda Guerra Mundial en los artistas plásticos.
4 De la veintena de creadores inicialmente elegidos y que hemos relacionado en la correspondiente lista en páginas anteriores, unos figuran en el presente artículo y otros en el que publicamos en el segundo volumen de esta monografía [en prensa].

10.2.1. Los corresponsales gráficos en el frente. La narración del conflicto de principio a fin

En este punto cabe recordar la obra del pintor y escultor austriaco Josef Engelhart (1864-1941), pues durante la Primera Guerra Mundial fue enviado a varios frentes bélicos en calidad de corresponsal gráfico, narrando con sus pinceles no sólo la vida diaria de los soldados sino también importantes batallas y sus consecuencias para la población local. Estuvo tanto en el frente oriental, en la llamada Galizia oriental, en la actual Ucrania, como en Bosnia y también en el frente del Isonzo (en la hoy frontera entre Italia y Eslovenia), en el Adriático norte. Su presencia en primera línea de fuego fue voluntaria, pues se consideraba un patriota, implicado en el conflicto y convencido desde el primer momento —como le ocurriría a gran parte de la sociedad— de que los soldados estarían de vuelta para la Navidad de 1914.[5] La implicación de Josef Engelhart queda demostrada por su ofrecimiento de no sólo poner a disposición su casa de Viena como dispensario y alojamiento para soldados heridos, sino también de ser enviado al frente. Por su edad, pues cuando estalla la Primera Guerra Mundial es un reputado artista que frisa la cincuentena, no va al frente como soldado sino como *Kriegsmaler* o pintor de guerra.[6] Lleva a cabo su cometido no sólo con los pinceles, lápices y tizas, sino que también escribe un diario de guerra o *Kriegstagebuch* cuyas descripciones no parecen gozar del beneplácito de las autoridades militares y se censura la publicación.[7]

Sobre los acontecimientos vividos en el frente de Galizia (Ucrania), Josef Engelhart pinta el lienzo *Die Erzwingung des Bugüberganges bei Kamionka Strumilowa* (*Ofensiva sobre el río Bug*), en el que relata los hechos acaecidos el 26 de julio de 1915 en la pequeña ciudad ucraniana de Kamionka-Strumilowa, aproximadamente a 40 kilómetros al noroeste de Lemberg, en la orilla occidental del río Bug, que en los primeros meses de la guerra se convirtió en territorio altamente disputado. En esos primeros meses de la guerra, el territorio había sido ocupado por las tropas del zar ruso y en mayo de 1915 comenzó la ofensiva por parte del ejército del imperio austro-húngaro unido al prusiano.

En el museo de Historia de la ciudad de Viena se puede contemplar otro de los lienzos de Engelhart en relación con su estancia en el frente del este. Se trata de la obra *Die Vertriebenen* (*Los expulsados*), donde el pintor narra la escena de la población expulsada de Bortkow atravesando el municipio de Gliniany, el 7 de julio de 1915. En dicha escena, el espectador contempla una caravana de deportados que se dirigen a otra población con la incertidumbre de saber cuál y cómo será su próximo destino. Al fondo se ve la silueta de la ciudad de Bortkow destruida. Los habitantes de Bortkow se habían puesto de parte de las tropas rusas,

5 En los informes diarios que se hacían sobre diferentes aspectos en relación con la guerra —que se conservan en la biblioteca del ayuntamiento de Viena— se puede leer, por ejemplo, el 15 de octubre de 1914 lo siguiente en el apartado «*Stimmung der Bevölkerung*»: «*Gehobener, mit Rücksicht auf die günstigeren Nachrichten vom Kriegsschauplatze; doch macht sich der allegemeine Wunsch bemerkbar, dass der Krieg bald zu Ende sein möge, da die Sorge um den Lebensunterhalt immer grösser wird.*» (Stimmungsberichte aus der Kriegszeit, vol. 1, p. 3)

6 Se conservan en la biblioteca del Ayuntamiento de Viena, adonde fue a parar su legado artístico y documental, los cuadernos de dibujos que hizo durante la guerra.

7 En 2014, la Wienbibliothek im Rathaus (Biblioteca Municipal de Viena) inauguró la exposición «*Es ist Frühling, und ich lebe noch*» (*Es primavera y aún estoy vivo*) con documentos basados en apuntes o anotaciones de combatientes y en los diarios de la Primera Guerra Mundial.

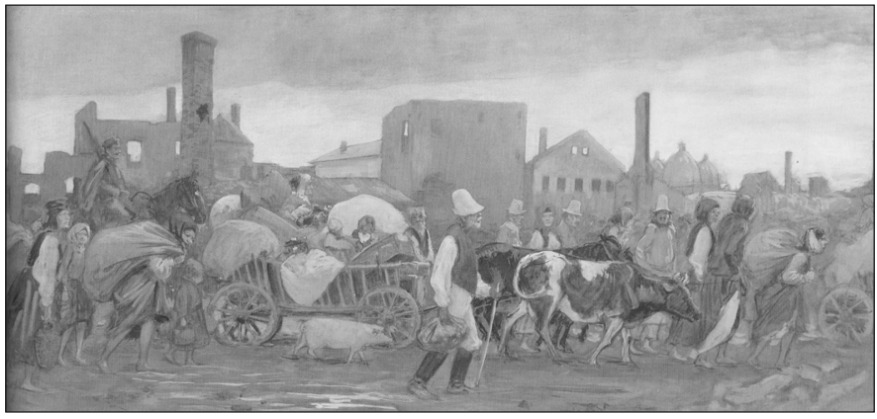
de manera que cuando entra el ejército austriaco, obligan a que recojan sus pertenencias y se marchen, antes de prender fuego a la ciudad.



(Fig. 1) Mapa de Galizia y Lodomeria en 1914 (Imperio austro-húngaro). Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Bezirk_Kamionka_Strumi%C5%82owa.png.



(Fig. 2) La zona en disputa en el frente oriental durante la Primera Guerra Mundial aparece sombrada.



(Fig. 3) Josef Engelhart (1864-1941) *Die Vertriebenen,* pintura al pastel, 56 x 118 cm, 1915, Wien Museum.

Josef Engelhart, al igual que Rilke, también estuvo en ese archivo militar en el que colaboraban escritores, pintores y fotógrafos para narrar e ilustrar el conflicto bélico. Su confrontación en primera persona con los horrores de la guerra, provocaron en él una reacción de conmiseración para con los caídos del imperio austro-húngaro y de resentimiento hacia los eslavos. Vive también en primera persona la caída del imperio y el advenimiento de la república con gran dolor, y como comisionado para la preservación del patrimonio histórico-artístico de los museos vieneses, vivió con amargura las algaradas callejeras, la violencia desatada en las calles de Viena en esos primeros meses tras la guerra, y la situación de emergencia en la antaño capital del imperio, hechos de los que ha dejado constancia en su obra pictórica y también en su autobiografía[8], gracias a la cual conocemos muchos de estos datos y el relato de sus experiencias en los frentes bélicos como corresponsal gráfico.

En su *Diario*, Josef Engelhart, describe al milímetro lo que ve, al soldado herido y febril, la forma de calentarse al fuego de campaña, las conversaciones entre los solados, etc., de manera que podemos decir que Engelhart, como corresponsal gráfico, reflejaba la realidad de lo que veía y, de hecho, una de sus características como pintor era dejar a sus modelos que se moviesen libremente, sin posar, con el fin de captar el alma humana del retratado. Un ejemplo de la representación de la vida cotidiana en el frente es la acuarela que pinta de los reservistas del batallón 11 en el puesto auxiliar (*Hilfsplatz bei Sapuczn*o), obra de 1915; o su camastro de paja sobre el suelo, en el habitáculo que ocupaba en Żółtańce,[9] pintado el 24 de julio de 1915, ambas obras también custodiadas en el Museo de Historia de Viena (*Wienmuseum)*. Lo interesante de la documentación escrita y gráfica que Engelhart nos ha dejado de su experiencia en el frente es que podemos poner en paralelo el texto de su *Kriegstagebuch* o diario de la guerra con las obras pictóricas de su legado. Así, por ejemplo, describe poética y cromáticamente el drama de lo que ve y refleja posteriormente con los pinceles:

8 Su autobiografía *Ein Wiener Maler erzählt… mein Leben und meine Modelle* ha sido traducida al español por la autora de este artículo. La autobiografía se completa con un estudio introductorio e índices. Véase P. Martino Alba: *Josef Engelhart. Pintor y cronista cultural de la Viena finisecular,* Madrid: Ed. Dykinson, 2012.

9 Población situada en el voivodato de Lublin, en la actual Polonia.

«[…] ich sehe in zartem Fuerschein einen Verwundeten an der weißen Hauswand der als Hilfsstelle eingerichteten Bauernhütte. Tag und Flammenlicht mischen sich noch zart. Der Mann schnappert vor Kälte —Fieber offenbar— von unten der warm-rosa Schimmer, von oben die blaue Dämmerung. Ebenso hebt sich rosa Rauch von der bläulichen Wand der Hütte ab. Ein prächtiges Bild —weiter ums Feuer sitzend die Reserve— fesche, muntere Burschen in neuen Uniformen. In diesem Dämmerlicht nimmt sich die Uniformfarbe fast wie blauer Rauch […]»[10]

En este frente bélico estuvo entre 1914 y 1916. Posteriormente fue destinado al frente del Isonzo.



(Fig. 4) Josef Engelhart (1864-1941), *Hilfsplatz bei Sapuczno*, acuarela, 37, 4 x 25,4 cm, 1915, Wien Museum.

Entre sus pinturas de la guerra, además de estas escenas de la vida cotidiana en el frente también encontramos cuadros en los que retrata a los personajes de los territorios donde está. Retrata la normalidad dentro de la anormalidad que supone estar en medio de una guerra cruenta que trastocó la vida diaria de los habitantes del lugar. Todo aquello que le parecía destacable por su pintoresquismo, por la diferencia con los tipos humanos que él estaba acostumbrado a retratar en su Viena natal, quedaban fijados en sus cuadernos de dibujo. En este aspecto también resulta interesante su faceta de pintor costumbrista, algo que no perderá a lo largo de toda su vida, y por lo que fue altamente criticado por los demás colegas pintores de Viena junto a los cuales fundó a finales del siglo XIX la llamada *Wiener*

10 Citado según el texto del catálogo de la exposición conmemorativa que tuvo lugar en 2009 en Viena. Véase E. Dehring (ed.) *Josef Engelhart. Vorstadt und Salon*, Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2009, p. 144: «Entre el suave resplandor del fuego estoy viendo a un herido junto a la pared blanca de la choza de campesinos habilitada como puesto de socorro. La luz del día y la de las llamas aún se mezclan pálidamente. Un hombre parlotea y le castañetean los dientes por el frío —evidentemente, fiebre—, desde abajo se eleva el resplandor rosa cálido, desde arriba desciende el crepúsculo azul. Asimismo, sobre la pared azulada de la choza destaca el humo rosado. Una magnífica imagen —en torno al fuego están sentados los demás reservistas—, muchachos elegantes y animados, ataviados con sus nuevos uniformes. Con esta luz crepuscular, el color de los uniformes parece humo azul […]» (la traducción es nuestra).

Sezession o movimiento secesionista para separarse de los presupuestos estéticos de la Academia de Bellas Artes.

Como hemos dicho con anterioridad, también fue enviado, en 1916 al frente del río Isonzo. Entre la estancia en uno y otro frente, organizó una exposición en Viena con escenas bélicas promoviendo que el beneficio obtenido por entradas y venta de obras fuese a parar a damnificados por la guerra. En la figura 5 podemos ver el cartel anunciador de esta exposición que organizó con fines benéficos en su domicilio vienés:



(Fig. 5) Josef Engelhart (1864-1941), *Kriegsbilderausstellung.*

Josef Engelhart nos ha dejado testimonio no sólo del desarrollo de la guerra en diferentes frentes y la vida cotidiana en esos territorios en disputa, sino también de las consecuencias de la guerra, de la pobreza, penurias económicas, miseria y hambre en los tiempos de posguerra. El tiempo de posguerra, el más difícil, queda bien reflejado en un cuadro de 1918 (figura 6) donde la gente, tanto pobres como miembros de la clase media, está haciendo cola para recoger su ración de comida en un comedor social de la calle Rennweg, muy cerca de la casa de Engelhart, quien solía pintar en la calle tipos vieneses, aspecto este que queda muy bien reflejado en su autobiografía, donde dice que para él sus modelos no posan, sino que sienten, y él es capaz de captar con los pinceles lo que sus modelos están sintiendo y viviendo. Y de hecho en este lienzo hay personajes reales, como es el caso de varios miembros de la familia del pintor Reichert, empobrecida a consecuencia de la guerra. Este cuadro lo presentó en la exposición de la *Sezession* en marzo de 1919 y fue adquirido por el Museo Municipal, donde hoy se puede ver.

Hemos dicho antes que Engelhart pintó todas las fases del conflicto, de manera que su obra sobre la primera guerra mundial es un relato visual sobre los acontecimientos bélicos, sobre el devenir y consecuencias de la guerra en todas sus fases. Uno de sus lienzos sobre el desarrollo, final y consecuencias del conflicto bélico que masacró Europa, representa la llegada de los soldados del imperio austro-húngaro a punto de extinguirse, el 8 de noviembre de 1918, a la estación del Norte, en Viena, al finalizar la guerra. Recordemos que ese día 8 de noviembre abdicó el

emperador Guillermo II de Prusia, lo que dio paso a una república, dirigida por Friedrich Ebert; y que el imperio austro-húngaro se rindió.



(Fig. 6) Josef Engelhart (1864-1941), *Wien im Jahre 1918,* óleo sobre lienzo, 148 x 191 cm, Wien Museum.

10.2.2. La premonición y la vivencia bélica

Nos detendremos a continuación en un curioso caso de pintor premonitorio, el de Ludwig Meidner (Bierotow, Polonia, 1884-Darmstadt 1966). Este artista destaca sobre todo por su serie titulada «*Apokalyptische Landschaften*» o paisajes apocalípticos, en los que imagina cómo quedarían las ciudades y fábricas tras una gran explosión, por motivos bien casuales o bien provocadas. En varias de las obras de esta serie dedicada a ciudades destruidas, pintadas de forma premonitoria en 1913, se refleja el caos urbano imaginado por este pintor. Se trata de escenas abigarradas, donde hay *horror vacui*, edificios a punto de caerse, desequilibrados, ruina, desolación, etc., pero, curiosamente, hay color, a manera de una suerte de fuegos artificiales que hubiesen estallado espontáneamente, sin el control del artificiero especialista. Este ensayo destructivo de un mundo asolado por el fuego humano o divino, por las bombas, al que da color de muerte y destrucción, confusión nocturna, amarillo y rojo del fuego, el frío azul de un mundo en tinieblas, dará paso a la técnica del dibujo y el grabado en blanco y negro cuando un año después dibuje escenas del conflicto bélico.

El reflejo en su obra de la premonición bélica ya se veía en una exposición colectiva del grupo autodenominado «*Die Pathetiker*» (*Los patéticos*) en 1912, en Berlín. En uno de sus textos autobiográficos[11] dice, a propósito de esa exposición, lo siguiente:

11 Véase L. Meiner: *Dichter, Maler und Cafés Erinnerungen* [Hrg. Ludwig Kunz], Zürich: Verlag der Arche, 1973, p. 85.

«Der Kritiker Kristian Kraus betrachtete das Grauen, das aus vielen der Bilder sprach, als einen Vorboten kommenden Unheils, als Phantasie einer nahenden Kriegskatastrophe. Und wirklich: Die Ängste vor einem kommenden Weltkrieg staken mir damals auf unheimliche Weise in den Gliedern — etwa anderthalb Jahre später wurde der Weltbrand zur Wirklichkeit [...] *Der Krieg erschütterte mich, konnte aber meinen Arbeitstaumel kaum lähmen. 1916 wurde ich auch eingezogen; doch auch diese Zeit war nicht wertlos, denn wiederum brachten mich mystische Erlebnisse zum künstlerischen Schaffen — diesmal zum Wort, da ich ja draußen beim Militär keine Farben hatte.»*[12]

La negritud de sus creaciones artísticas una vez que ha estallado la guerra queda magníficamente reflejada en tres obras de 1914 que representan: la tarde anterior al estallido bélico, el fragor de la batalla, la explosión de un puente.

Estos y otros paisajes apocalípticos de destrucción y barbarie serían su seña de identidad, pues aún años después de finalizada la guerra podemos encontrar numerosas representaciones de destrucción urbana, explosiones, campos de batalla, edificaciones en llamas, gente huyendo del desmoronamiento del entorno, etc.

Meidner, aunque nacido en la ciudad de Bernstadt[13], en Silesia, al este de Breslau, y asistiera a la Escuela de Bellas Artes en la antigua ciudad de Breslau, hoy Wroklaw en Polonia, desarrolló gran parte de su vida artística en París, Berlín y Colonia. Es uno de los pintores del movimiento llamado Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*, movimiento que surge en 1910 como rechazo al expresionismo y al que pertenecieron Otto Dix, Max Beckmann, Georg Grosz, entre otros) a alguno de los cuales volveremos un poco más adelante, pues fueron varios artistas pertenecientes a este movimiento los que trataron temas de la guerra.

Meidner huyó al Reino Unido en 1939, perseguido por el nazismo. Confinado en la isla de Man, regresó a Alemania en 1952, donde moriría en 1966.



(Fig. 7) Ludwig Meidner (1884-1966), *Apokalyptische Landschaft,* 1913 *y Brennende Stadt* (*Paisaje apocalíptico* y *Ciudad en llamas,* 1913). En: https://www.slideshare.net/lodgek/ludwig-meidner-the-apocalypse-series.[14]

12 «El crítico Kristian Kraus observó el horror que trascendía de muchos de los cuadros como el precursor de una desgracia venidera, como fantasía de una cercana catástrofe bélica. Y, realmente, los temores ante la llegada de una guerra mundial ralentizaban mis articulaciones de una extraña manera… aproximadamente un año y medio después el incendio del mundo se hizo realidad [...] La guerra me estremecía, pero apenas podía paralizar mi delirio creativo. En 1916 también yo fui movilizado; pero incluso esta época no careció de valor, pues de nuevo las experiencias místicas me condujeron a la creación artística… en esa ocasión, con palabras, ya que en el entorno militar del frente carecía de colores.» (la traducción es nuestra).

13 Actual Bierotów, en el voivodato polaco de Baja Silesia.

14 Imágenes subidas el 11 de julio de 2012 por Kirsten Lodge, Associate Professor of Humanities and Englisch at Midwestern State University. En el Museo Thyssen-Bornemisza, en Madrid, se encuentra una obra de Ludwig Meidner: *La casa de la esquina (Villa Kochmann en Dresde),* obra de 1913 que pertenece también a la serie de paisajes apocalípticos.

10.2.3. El conflicto actual en relación con episodios bélicos anteriores

El ambiente bélico y/o las vivencias directas de la guerra por parte de los artistas provocó en algunos de ellos la representación del horror como, permítaseme la expresión, «un eterno clásico de la humanidad», un drama secular que aflora de forma recurrente y pone de manifiesto que el ser humano se empeña una y otra vez en tropezar no una, sino varias o múltiples veces con la misma piedra, empeñado en no aprender de los errores del pasado. Un ejemplo de esa visión diacrónica, y no sólo sincrónica, de la guerra lo refleja Oskar Kokoschka (1886-1980) en *El caballero errante,* por ejemplo, pintado en 1915[15], y en el que la destrucción y muerte del soldado en el campo de batalla recuerda, por su vestimenta, a una armadura. Kokoschka nos dice a través de su pintura que la guerra, sea cual sea, y en el momento en que esta se produzca, siempre provoca horror, muerte, destrucción. El personaje —que en realidad es un autorretrato de Kokoschka, angustiado ante la perspectiva de ir al frente— está ataviado como los soldados de la infantería alemana o lansquenetes (*Landsknecht*) que pelearon junto a los tercios españoles en la época de Maximiliano I y de Carlos V, así pues, en el siglo XVI. El pintor sabía de lo que hablaba, ya que él mismo fue llamado a filas poco después y estuvo tanto en el frente de Ucrania, donde fue herido gravemente de un disparo en la cabeza y un bayonetazo en el pulmón el 29 de agosto de 1915, como en el del Isonzo en 1916, donde comandó como oficial un grupo de pintores de guerra y periodistas, hasta que, a causa de una explosión, fue herido y perdió audición, a consecuencia de lo cual fue retirado del frente, llevado a retaguardia y licenciado del servicio activo. Precisamente una de sus obras de 1916 representa una escena del frente del Isonzo donde se ven las trincheras cercanas a una población.



(Fig. 8) Oskar Kokoschka (1886-1980), a la izquierda de la foto, en el frente, 1916.

15 La obra se custodia en el Museo Solomon R. Guggenheim, en Nueva York.

10.2.4. Las consecuencias de la guerra en el arte. La importancia de marchantes y coleccionistas de arte

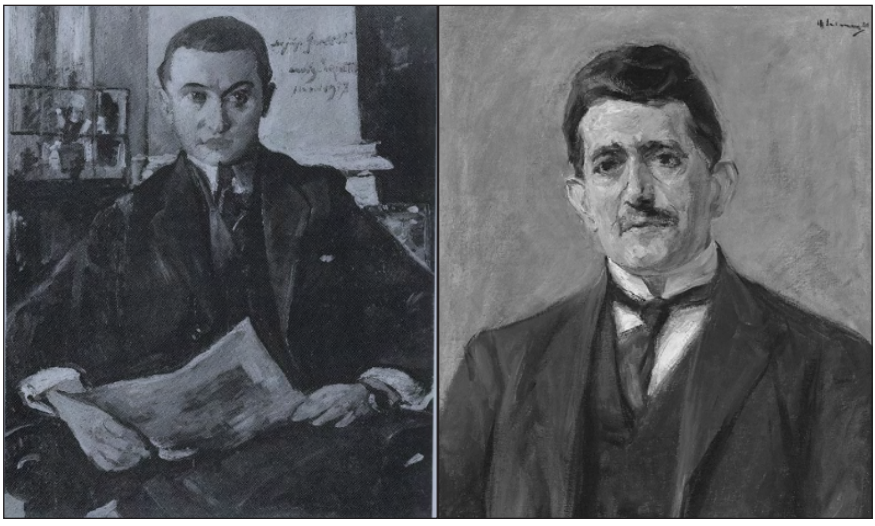
Un aspecto que nos ha parecido ciertamente relevante en la revisión iconográfica y documental de cómo afrontaron los artistas la guerra es, sin lugar a dudas, la labor que ejercieron coleccionistas y marchantes de arte para que estos artistas, a pesar del conflicto bélico y de la penosa situación económica que se vivía entonces, no dejasen de crear.

Un apellido directamente relacionado con el papel de los coleccionistas en el periodo de la Primera Guerra Mundial es, inexcusablemente, el de Gurlitt. Desde noviembre de 2013 este apellido ha aparecido en repetidas ocasiones en la prensa, concretamente referido a Cornelius Gurlitt, como coleccionista de arte, al ser descubierta en su casa de Múnich una inmensa colección de obras de arte que se creía perdida desde la Segunda Guerra Mundial (obras robadas o confiscadas a coleccionistas judíos). El padre de Cornelius Gurlitt, Hildebrand Gurlitt (historiador del arte, primo de Wolfgang Gurlitt), fue el que se hizo con esa colección y dijo que toda ella había quedado destruida al final de la guerra durante el bombardeo de Dresde.

El personaje que ahora nos ocupa, Wolfgang Gurlitt (Berlín, 1888-Múnich, 1965), fue miembro de esta afamada familia de galeristas, coleccionistas y marchantes de arte, en la que también había algún historiador del arte. Era hijo del marchante, coleccionista y editor Fritz Gurlitt (y este, a su vez, hijo del paisajista alemán Louis Gurlitt). Después de la Primera Guerra Mundial, Wolfgang Gurlitt dirigió la galería que su padre fundara en Berlín especializada en arte contemporáneo, en la que por primera vez se mostrarían al público cuadros de pintores de tanto renombre como Lovis Corinth, Henri Matisse, Max Slevogt, Oskar Kokoschka o Alfred Kubin. Se hizo con una colección del mejor arte de esos primeros años del siglo xx; considerado años más tarde por el nazismo como arte degenerado. Era de origen judío, pero su capacidad de negociación y su saber hacer como marchante, hicieron que pudiera salvar su colección y negociar también con los nacionalsocialistas durante la Segunda Guerra Mundial. Abrió su propia galería en Múnich y años más tarde una parte de su colección fue adquirida por Austria y constituyó la base para la creación del Museo Wolfgang Gurlitt.

Pero no sólo esta importante familia de profesionales del mundo de las artes plásticas contribuyó a que los artistas siguieran creando aún en condiciones adversas, sino también la familia Cassirer de Berlín ocupa un más que relevante papel entre los galeristas y marchantes de las primeras décadas del siglo xx. De ellos cabe mencionar los nombres de Bruno y Paul Cassirer, quienes, además, ejercieron como mecenas de varios de los más relevantes artistas plásticos del siglo, y, como editores, de las obras de importantes autores literarios en lengua alemana, y en la promoción de las autobiografías de artistas.[16]

16 Véase al respecto P. Martino: *La autobiografía artística como problema de traducción,* Alicante: Universidad de Alicante, 2016 (tesis doctoral). Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/54768/1/tesis_pilar_martino_alba.pdf.



(Fig. 9) *Wolfgang Gurlitt*, retratado por L. Corinth, 1917 / *Bruno Cassirer*, retratado por Max Liebermann, 1921. Fuente: Lovis Corinth-Zeno.org, ID-Nummer 2000394929X y https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Max_Liebermann-Bildnis_des_Verlegers_Bruno_Cassirer_1921.jpg).

A partir de 1914, Paul Cassirer comenzó a publicar una revista semanal —más bien un folleto con aires de hoja volandera compuesto de sólo cuatro páginas— con el título de *Kriegszeit* (*Tiempo de guerra*), donde los artistas plásticos publicaban reproducciones de obras suyas relacionadas con la guerra (retratos de militares, caricaturas, escenas de los frentes, etc.) y cuyos beneficios iban destinados a ayudar a artistas sin recursos.

Tan importante para los artistas plásticos como Gurlitt y Cassirer —y también para los autores literarios—, fue el mecenas, crítico de arte y editor Conde Harry Kessler, quien participó activamente en la guerra en calidad de oficial, con el ejército alemán, desde sus inicios, por lo que el relato de las vivencias y las realistas descripciones en su *Diario*, en el que incluye multitud de nombres de los mandos alemanes en el desarrollo de las operaciones, constituyen una fuente de primera mano para saber cómo fue su evolución anímica y cómo poco a poco no deja de lado su mecenazgo y su ayuda a los creadores.

> «La guerra es un estado al que desgraciadamente uno se termina por acostumbrar. En la guerra se entablan relaciones con tanta intensidad y espontaneidad como sólo se dan en la primera juventud. [...] Uno acaba embotándose paulatinamente ante los proyectiles y la muerte. Y, cosa paradójica, con tanta intensidad se ama entonces la vida: los amigos, la naturaleza, la belleza.»[17]

El 9 de noviembre de 1918, se dirige directamente a casa de Paul Cassirer, que se había convertido en un punto de reunión para el debate de la situación política, en «una especie de punto de encuentro», según menciona el propio Conde

17 Conde H. Kessler, 2015, p. 237 (edición de J. E. Ruíz-Doménec). Apunte del 24 de febrero de 1915 en su *Diario*.

Kessler en su *Diario*. Poco a poco las discusiones políticas devienen en crítica teatral y en ayudar a los autores literarios, pues es inevitable que una persona tan cercana a las manifestaciones culturales, una vez concluida la guerra, regresase a su quehacer como promotor cultural y no se recrease solamente en las conversaciones políticas. Como editor literario tiene en su haber ediciones de grandes obras de la literatura universal ilustradas, que encargaba a reputados artistas plásticos.

10.2.5. La percepción expresionista de la Gran Guerra

Gurlitt, entre otros, compró muchas obras a los artistas expresionistas, entre ellos a Franz Marc (Múnich 1880-Braquis, Francia 1916), quien murió en el frente de guerra en 1916. Como en muchos de los expresionistas, el color adquiere para ellos una especial significación, y utilizan el rojo como símbolo de violencia. Muestra de ello es *Formas combatientes,* de 1914, obra propia del expresionismo abstracto en la que las formas en movimiento hacen intuir el asunto representado. Si bien al espectador le resulta difícil identificar posibles imágenes reconocibles, las formas «deformes», en movimiento, chocando y entrelazándose unas con otras, con sombras y colores en contraste (las formas en rojo [en el centro a la izquierda] y negro [en el centro a la derecha del espectador] ocupan el espacio central de la obra) provocan una maraña de ideas al que la contempla.

Franz Marc, quien junto a August Macke y Vassily Kandisnky fundó el movimiento expresionista *Der blaue Reiter* (*El jinete azul*), se alistó como voluntario en la primera guerra mundial, porque pensaba que era una forma de contribuir a la purificación de Europa; fue herido de metralla en la cabeza en la batalla de Verdún en 1916, a consecuencia de cuyas heridas murió.



(Fig. 10) Franz Marc (1880-1916), *Formas combatientes,* óleo sobre tabla, 131, 5 × 91 cm, 1914. Múnich, Pinakothek der Moderne.

También Otto Dix (Gera, 1891-Singen, 1969) se alistó para combatir por Alemania en el frente y, si bien sobrevivió físicamente, quedó espiritual y psicológicamente tocado por los horrores vividos. Son numerosas las obras de este artista en relación con la guerra —incluso tiene en su haber una carpeta con cincuenta grabados de escenas de guerra—, siendo quizá la que mayor repercusión tuvo el tríptico titulado precisamente *Der Krieg* (*La guerra*). Si bien esta obra, considerada como obra maestra del arte contemporáneo, la realiza Dix entre 1929 y 1931, refleja magistralmente la huella de la cruenta experiencia que vivió como soldado. De las obras expresionistas creadas durante el periodo bélico, probablemente una de las más impactantes sea la titulada, simplemente, *Trincheras,* de 1917. Con este título creó Dix varias obras, aunque la que aquí presentamos parece pertenecer a la serie de trincheras en las cercanías de Reims, aunque no aparezca en el catálogo del artista que hemos consultado en el proceso de documentación.[18]



(Fig. 11) Otto Dix (1891-1969), *Trincheras,* gouache, 1917. Fuente: https://trianarts.com/maestros-del-expresionismo-otto-dix-el-pintor-de-la-guerra/#sthash.Ny5QNRVd.dpbs.

18 Véase https://www.ottodix.org/catalog-display/ Las similares a esta obra, todas ellas de las trincheras en el frente cercano a Reims, pertenecen a una colección privada.

10.2.6. El autorretrato en el contexto bélico

Es bien sabido que el género del autorretrato es recurrente en los artistas. El aprendizaje de esta técnica lleva a la mayoría a autorretratarse, aunque sea una vez en la vida. También se da el caso de artistas absolutamente obsesionados por el autorretrato, caso del austriaco Egon Schiele o bien de Lovis Corinth, quien todos los años el día de su cumpleaños se autorretrataba para comprobar el discurrir vital y técnico de su producción artística. De los pintores que participaron directamente en la Primera Guerra Mundial, raro es el caso de los que no hayan utilizado esa coyuntura bélica para dejar constancia de su presencia en el frente a través del autorretrato. Si bien Lovis Corinth (Tapiau, 1858-Zandvoort, 1925) no participó personalmente en la guerra, en su autobiografía nos ha dejado interesantes pinceladas que «retratan» la situación político-social en los dramáticos años bélicos. Así, por ejemplo, en el capítulo VI de su texto autobiográfico se puede leer un apunte de su diario que refleja la desesperanza y negrura de ánimo, incluso en los últimos días antes del fin de la guerra:

> *«Heute ist der 17. Oktober 1918. Ich habe leider keine Hoffnung auf eine bessere Situation Deutschlands. Gestern war die Antwort Wilsons aus Amerika gekommen: nein, er wollte keinen Frieden stiften.* [...] *Ich will nun prophezeien, wie der Krieg verlaufen wird. Die Entente hat mit Amerika solche Machtmittel zur Verfügung, daß wir nicht einen Sieg gewinnen können. Wir werden langsam aber sicher aus Feindesland hinausgedrängt. Die Feinde werden über kurz oder lang in Deutschland eindringen. Die Deutschen werden wieder nach Frieden winseln und die Feinde keinen Frieden, auch den schmachvollsten nicht gewähren. So wird es und nicht anders.»*[19]

El propio Dix, a quien acabamos de mencionar en el epígrafe anterior, al haber estado en diferentes frentes desde el comienzo hasta el final de la guerra (se le concedió la gran cruz de hierro por su servicio a la patria), tiene varios autorretratos, a cada cual más representativo del horror vivido. La crudeza del peligro, la locura y la muerte se reflejan en algunos de sus autorretratos, como el que se representa a sí mismo como un soldado con rostro enloquecido (obra de 1914) u otro en el que se autorretrata como diana, dispuesto a que le disparen (pintado en 1915). Ambas obras, de un absoluto reflejo de la realidad, están cargadas de profundo dramatismo.

Max Beckmann (Leipzig, 1884-Nueva York, 1950) fue otro artista que se alistó voluntariamente —en su caso, en el frente oriental y también en Flandes—, así pues, otro creador plástico implicado en primera línea de frente. Trabajó en el servicio sanitario, pero sufrió una grave crisis nerviosa que no pudo superar y fue dado de baja. A partir de entonces, 1915, empezó a dar clase de dibujo en Frankfurt. Las vivencias de la guerra en primera persona influyeron en su obra de manera definitiva, y son muchas las que tienen como asunto representado escenas bélicas.

19 L. Corinth, *Selbstbiographie,* Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1926, p. 135-136.



(Fig. 12) Max Beckmann (1884-1950), *Selbstbildnis als Krankenpfleger* (*Autorretrato como enfermero*), 1915. Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Desde el frente escribe una serie de cartas que se publicaría posteriormente con el título *Briefe im Kriege 1914-1915*, cuyo contenido resulta interesante desde el punto de vista documental, tanto de lo que ocurría en su contexto bélico, como desde el punto de vista de la creación artística en el frente. Así, por ejemplo, el 16 de marzo de 1915 escribe lo siguiente:

> *«Gestern hatte ich frei. Anstatt nur irgendeinen Ausflug zu machen, hab ich mich wie ein Wilder auf die Zeichnung gestürzt und sieben Stunden Selbstporträt gezeichnet. Ich hoffe almählich immer einfacher zu werden, immer konzentrierter im Ausdruck, aber niemals, das weiß ich, werde ich das Volle, das Runde, das lebendig Pulsierende aufgeben, im Gegenteil, ich möchte es immer mehr steigern* […] *was ich mit gesteigerter Rundheit meine: keine Arabesken, keine Kalligraphie, sondern Fülle und Plastik. / Ich arbeite viel, am meisten aber mit den Augen und dem Gedächtnis* […]»[20]

Como le ocurrió a tantos otros artistas, en 1937 sus obras fueron declaradas «arte degenerado», fue destituido de su puesto como profesor de dibujo y emprendió el camino del exilio, estableciéndose primero en Amsterdam y diez años después en Nueva York, donde finalmente murió en 1950 de un infarto mientras se dirigía a la inauguración de una exposición dedicada a su obra.

20 Ayer tuve el día libre. En lugar de hacer una excursión cualquiera, me lancé como un salvaje a dibujar y estuve durante siete horas dibujando autorretratos. Poco a poco espero llegar a la simplicidad, cada vez más concentrado en la expresión, pero nunca renunciaré, lo sé, a la intensidad, a la cuadratura del círculo, al palpitante latido, al contrario, cada vez lo quiero acrecentar más […] lo que quiero decir con la creciente redondez o esfericidad, con cuadrar el círculo, es lo siguiente: sin arabescos, sin caligrafía, sino, simplemente, plenitud y plasticidad./Trabajo mucho, pero sobre todo con los ojos y la mente (la traducción es nuestra).

Las consecuencias de la guerra en los que participaron directamente en ella lo podemos ver también en un autorretrato de Conrad Felixmüller (Dresde 1897-Berlín oeste 1977), titulado *Der Soldat im Irrenhaus* o el soldado en el manicomio, de 1918, asunto iconográfico del que tiene varias obras en diferentes técnicas.[21] Fue un pintor expresionista y vinculado también al movimiento de la Nueva Objetividad poco después. Miembro del partido comunista, fue profesor en la universidad de Halle entre 1949 y 1962; posteriormente huiría a la Alemania occidental y falleció en Berlín. Directamente no participó en la guerra, sino que su pintura refleja la crítica social. Pinta no lo que ha vivido directamente, sino lo que ha leído en los periódicos sobre la guerra o el ambiente y la situación de los soldados que regresaban del frente. Más que por sus lienzos, destacó como ilustrador en diferentes revistas y junto a Ernst Ludwig Kirchner llevó el grabado, especialmente sobre madera, la xilografía, a las más altas esferas de la creación artística.

Este último, Ernst Ludwig Kirchner pinta en 1915 un autorretrato vestido de soldado. La obra la pinta tras sufrir una crisis nerviosa por las vivencias bélicas. El horror de la guerra se refleja en el primer plano del muñón, y los desvaríos provocados por la negativa experiencia bélica en la representación de una ensoñación, de una irrealidad, a través del desnudo femenino que aparece junto a él. Pintor expresionista y cofundador del movimiento *Die Brücke* (*El puente*), nació en Aschaffenburg, 1880 y se suicidó en Suiza en 1938. De hecho, la mayor colección de su obra se encuentra en el museo de Davos, en Suiza. En 1914 fue movilizado, pero también sufrió una grave crisis nerviosa y fue licenciado en 1915. Son varios los casos similares entre los artistas, de manera que vemos ejemplos diversos: desde el voluntariado para ser corresponsal gráfico de guerra, a los movilizados de forma obligatoria y las consecuencias en unos y otros a nivel personal y artístico. El desequilibrio mental que le produjo el que su arte, a partir de 1937, fuese considerado arte degenerado devino en el suicidio en 1938.

Son muchos los pintores, prácticamente una gran mayoría, los que acuden en algún momento de su vida al género del autorretrato. No cabe duda de que la experiencia de la guerra les marca y no vacilan en dejar para la posteridad el autorretrato como soldado. El pintor y dibujante expresionista berlinés Walter Gramatté (Berlín 1897-Hamburgo 1929) no fue una excepción; de hecho, el autorretrato —pero también el retrato— fue uno de los géneros que más practicó. Es, asimismo, uno de los que se presentan como voluntarios, con entusiasmo, para ir al frente, pero un año después es licenciado del servicio, dada también la crisis nerviosa y los problemas físicos que sufre. Una gran cantidad de sus motivos pictóricos presentan las lesiones tanto psíquicas como físicas de toda una generación, sus vivencias directas durante la Primera Guerra Mundial, así como su propia enfermedad. Presenta en sus obras con absoluta crudeza su experiencia del peligro, la locura y la muerte en los jóvenes de su generación. Aunque Gramatté no vivió para contarlo, en la década de los treinta, también fue uno de los artistas purgados y calificada su obra como «arte degenerado» por el régimen nacionalsocialista alemán.

21 Véase D'Alessandro *et al.*, 1987, p. 106.



(Fig. 13a) Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), *Selbstbildnis als Soldat* (*Autorretrato como soldado*), óleo sobre lienzo, 69,2 x 60,9 cm, 1915, Allen Memorial Art Museum, Ohio. (Fig. 13b) Walter Gramatté (1897-1929), *Selbstbildnis mit weißem Gesicht*, óleo sobre lienzo, 50,2 x 40 cm, 1917, The Eckhardt-Gramatté Foundation, Winnipeg, Canadá.

10.2.7. El relato de la vida diaria en el frente

Quizá sean las trincheras, por un lado, y los soldados heridos, física o psicológicamente, los asuntos iconográficos más repetidos por los pintores implicados en la Gran Guerra. Pero sobre la vida de los soldados en la trinchera también podemos encontrar, además de una visión dramática, de horror o muerte, escenas pictóricas de la normalidad del día a día, cuando la dureza de las condiciones vitales se convierte en rutina, escenas en las que prima más el estilo artístico que el drama del asunto representado, como sería el caso, por ejemplo, de los soldados solazándose junto al río del pintor estadounidense nacido en Italia y educado artísticamente en Francia, John Singer Sargent (Florencia, 1856-Londres, 1925). Pintor fundamentalmente dedicado al retrato hasta prácticamente la primera decena del siglo XX y al paisajismo, después, su estilo, más cercano a la pintura de exteriores de los impresionistas (no olvidemos que él y nuestro valenciano universal, Joaquín Sorolla, pertenecieron a ese mismo movimiento), pero también dada la edad y su procedencia artística, Florencia, hacen que la visión del conflicto, primero, no sea vista de la misma manera que en los jóvenes, y segundo, pinta como él imagina la vida en el frente, no como la ve, pues no participó directamente en la guerra. Además de ello, entre 1915 y 1918 residió en Estados Unidos, así pues, a miles de kilómetros del día a día de la violencia en el frente. A su regreso a Inglaterra, en 1918, fue contratado como pintor de guerra, de manera que sus obras con esta temática bélica están basadas en lecturas de noticias, relatos de los implicados y fruto de la imaginación artística. Incluso en una obra que representa un asunto tan dramático como los efectos del gas mostaza, lienzo pintado en 1919, a pesar de su realismo, deja más a la imaginación del espectador que a la presentación del drama, si lo comparamos, por ejemplo, con algunas obras de Otto Dix o de Max Beckmann.



(Fig. 14a) John Singer Sargent (1856-1925), *Soldados bañándose,* 1918.



(Fig. 14b) *Gaseados,* óleo sobre lienzo, 1919. Sala del Recuerdo, Museo Imperial de la Guerra, Londres.

Este último lienzo, el de los soldados cegados por los efectos del gas mostaza, está considerada por los críticos como una obra antibelicista ¡cuán diferente a esa otra de Carlo Carrá (1881-1966), *Manifestación patriótica a favor de la intervención en la guerra,* pintada en 1914! Carrá, junto con el poeta Filippo Tommaso Marinetti, fue miembro y líder del movimiento futurista, que, no lo olvidemos, promovía la violencia extrema en el mismo texto del manifiesto. Como hemos apuntado al inicio, también entre los artistas plásticos se dan las diferentes posturas que adoptan los escritores frente a la guerra: el activismo belicista, pacifismo silente y pacifismo beligerante.

Además de estas tres posturas, asimismo hay que tener en cuenta que unos y otros se manifestaron bien a favor de los aliados o bien a favor de Alemania. Entre los aliadófilos cabe citar la postura de Picasso, quien, como tantos otros colegas de profesión artística, aunque no participaran directamente en la guerra, no permanecían al margen. Picasso (Málaga, 1881-Mougins, 1973), como es natural, por biografía y lugar de residencia, se mostró desde el principio a favor de Francia. Entre 1914 y 1915 está en el paso del cubismo analítico al cubismo sintético y las composiciones con la técnica del collage incluyen vasos, botellas, ceniceros y periódicos, así que lo más que vemos en sus obras de esa época es algún recorte

de periódico, nada más, con alusiones a postura a favor de Francia, como por ejemplo en el collage precisamente titulado *Vive la France.* En los años 1916 y 1917 está ocupado con la serie de arlequines, instrumentos musicales y los retratos de Olga Khokhlova, así pues, se mantiene al margen de la iconografía bélica y sigue, simplemente, su instinto artístico, su quehacer creativo sin dejarse influir por los acontecimientos que constreñían y amargaban el ánimo de la sociedad europea.

10.2.8. La visión crítica del conflicto desde el grafismo y el humor negro

Por último, pero no por ello menos importante, algunos artistas reflejaron con sus creaciones el pulso de la calle al final de la guerra, los intentos de recuperación económica tras el desastroso periodo bélico. Una de estas representaciones, titulada *El ritmo de la calle* (1918), se debe al pintor y dibujante Georg Grosz (Berlín, 1893-1959), quien a través de un estilo cercano a la caricatura hacía crítica social y ponía énfasis en lo absurdo de las guerras mostrando el caos callejero tras el conflicto. Grosz tuvo que emigrar a Estados Unidos, fue perseguido en la década de los treinta por el régimen nacionalsocialista, y nos ha dejado en su autobiografía numerosos testimonios del ambiente social que se vivió en Alemania entre 1914 y 1918. Del año anterior al final de la Gran Guerra, 1917, tiene una obra cuyo título es ya una declaración de intenciones: *Alemania: un cuento de invierno,* utilizando el mismo título de una obra de Heine, también un representante de una más que ácida crítica social hacia Alemania. Dicha obra la calificaría el historiador y crítico de arte Willi Wolfradt[22] de un montaje a la manera de retablo medieval, donde todo gira en torno al santo patrón o figura principal:

> «[…] *eine futuristische Melange von Bordell, Fabrik, guter Stube23, Kirche und Kaserne, patronisiert von einem biederen Reserveoffizier… und unten jene Heiligentypen der Zeit: Pfaffe ud Brevier, General mit Stern, Professor mit schwarzweißrot bebändertem Bakel —und natürlich!— seinem Goethe in der Hand, alles bunt, öldruckhaft, fett gemalt, indes links unten wie eine Stiftterfigur als dunkle Silhouette Grosz selbst mit galligen Mienen erscheint, den Tod drohend, den Selbstmord im Nacken* […]»[24]

A modo de conclusión final traemos a colación la figura de la pintora y escultora alemana Käthe Kollwitz (Königsberg, Kaliningrado, 1867-Moritzburg 1945), una convencida pacifista —y no sólo porque uno de sus hijos hubiese muerto como soldado en la Primera Guerra Mundial— que deja constancia de las consecuencias

22 Véase W. Wolfradt: *Die neue Plastik. Tribüne der Kunst und Zeit,* Berlin: Ulrich Reiss Verlag, 1920. Citado en L. Fischer: *Georg Grosz,* Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Verlag, 2001, p. 50.

23 La expresión «*gute Stube*» (habitación de invitados o utilizada solamente para casos muy especiales) se aplica en Berlín a la Pariser Platz, donde está la Puerta de Brandenburgo, punto neurálgico que tradicionalmente se utilizaba para la celebración de grandes acontecimientos.

24 «[…] una mezcla futurista de burdel, fábrica, la plaza para las grandes ocasiones, iglesia y cuartel, cuyo patrón es un leal oficial en la reserva… y en la parte inferior los santos contemporáneos: el cura con el breviario, el general condecorado con estrellas, el catedrático laureado con la beca tricolor negra, blanca y roja y —¡naturalmente!— con su Goethe en la mano, todo colorido, pintado oleoso y grasiento, y donde abajo a la izquierda, a la manera de donante, hay una silueta oscura que es el mismo Grosz con gesto mordaz, amenazando muerte, el suicidio al desnudo […]» (la traducción es nuestra).

personales que la guerra tuvo a través de la organización de actividades pacifistas para que no se volviese a repetir un conflicto bélico de tales dimensiones. Practicó, a través de su arte, la crítica social. Lo que no intuía es que pronto, demasiado pronto, estallaría otra gran guerra y que ella moriría en 1945, el último año de la segunda guerra mundial y en los últimos días, el 22 de abril de 1945. Uno de sus dos hijos había muerto como soldado en la primera guerra mundial. El 21 de septiembre de 1924, al cumplirse los diez años del comienzo de la guerra, ilustró un cartel para promover que los supervivientes le hicieran la guerra a la guerra. De las tres posturas de los artistas frente a la guerra: el activismo belicista, pacifismo silente y pacifismo beligerante, Käthe Kollwitz es una muy digna representante de esta última actitud, la de concienciar activamente a la sociedad de la sinrazón de la guerra y la de invitar a la reflexión a través de su arte.



10.3. Bibliografía

BAUSCHINGER, Ilse. *Die Cassirers: Unternehmer, Kunsthändler, Philosophen.* 2015.

BECKMANN, Max. *Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950.* Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1987.

CORINTH, Lovis. *Selbstbiographie.* Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1926.

D'ALESSANDRO, Stephanie, DEYOUNG, James y David GORDON, *German Expressionist Prints: The Marcia and Granvil Specks Collection,* Hudson Hills, 2003, p. 106.

GROSZ, Georg, *Un sí menor y un no mayor. Memorias del pintor en entreguerras* [traducción de Helga Pawlowsky, introducción de Antoni Doménech]. Madrid: Capitán Swing Libros, 2011.

KOKOSCHKA, Oskar. *Mein Leben* [Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer]. Wien: Metroverlag, 2008.

MARTINO ALBA, Pilar. *La autobiografía artística como problema de traducción.* Alicante: Universidad de Alicante, 2016.

MEIDNER, Ludwig. *Dichter, Maler und Cafés Erinnerungen* [Hrg. Ludwig Kunz]. Zürich: Verlag der Arche, 1973.

PARTSCH, Susanna. *Franz Marc (1880-1916).* Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1991.

RUÍZ-DOMÉNEC, José Enrique (ed.). *Conde Harry Kessler. Diario (1893-1937)* [traducción de Raúl Gabás]. Barcelona: La Vanguardia Ediciones, 2015.