



Darom, Revista de Estudios Judíos

eISSN 2659-8272

Depósito Legal: GR 1093 2019

Número 7. Vol. 2 2025

institutodarom@gmail.com

Granada. España

ENTARTETE KUNST. LA INCOMPRENSIÓN DEL ARTE EN LA ALEMANIA NAZI
Entartete Kunst. The Misunderstanding of Art in Nazi Germany

MIGUEL ÁNGEL ESPINOSA VILLEGAS*

Universidad de Granada

espinosa@ugr.es

[ORCID ID: 0000-0003-3597-6436](https://orcid.org/0000-0003-3597-6436)

Resumen:

El llamado *Entartete Kunst* (arte degenerado) por la crítica nazi alemana se erige actualmente en un modelo válido de protesta artística. No se trata solo de devolverle el puesto que nunca debió perder por la desconsideración política, sino de marcar qué elementos hicieron posible este capítulo en la historia del arte, con la intención de que jamás vuelva a suceder algo similar. El arte es expresión humana y, como tal, debe estar amparado por el derecho a la libertad.

Abstract:

What German Nazi critics called *Entartete Kunst* (degenerate art) is now considered a valid model of artistic protest. It is not just a matter of restoring it to the position it should never have lost due to political disregard, but also of highlighting the factors that made this chapter in art history possible, with the aim of ensuring that nothing similar ever happens again. Art is human expression and, as such, must be protected by the right to freedom.

Palabras clave: Entartete Kunst, nazismo, arte degenerado, arte judío, antisemitismo.

Keywords: Entartete Kunst, Nazism, degenerate art, Jewish art, anti-Semitism.

* © 2025 Instituto Darom de Estudios Hebreos y Judíos.

Para citar este artículo – To cite this paper.

Espinosa Villegas, M. A. (2025), *ENTARTETE KUNST. LA INCOMPRENSIÓN DEL ARTE EN LA ALEMANIA NAZI*. *Darom, Revista de Estudios Judíos*, 7. Vol. 2: 45-59.

INTRODUCCIÓN

La estética nazi se definió en paralelo al acontecer histórico de la Alemania de la primera mitad del siglo XX. Son muchos los autores que, como Michaud (2009), parecen ligar su definición al propio gusto de artista truncado del Führer. Sin embargo, que ciento doce creadores de vanguardia sirviesen de mofa a todo un pueblo por motivos políticos no puede achacarse tan solo a un ejercicio personal del gusto. Además de precisar la posición del arte en el mapa de la realidad trazado por el nazismo, este hecho culmina la deriva de la plástica germana desde la segunda mitad del siglo anterior. La estética nacionalsocialista hunde sus raíces en un pensamiento decimonónico, clasicista y romántico por igual, pero figurativo en todo caso y perfectamente perfilado. La senda de este gusto arranca en la concepción arqueologicista del arte presentada por Winckelmann y, si bien las motivaciones espirituales que configuran su base son profundamente medievalistas y románticas más que clásicas, evolucionará a tenor de un racionalismo que pareciera proscribir todo sentimiento, cuando en verdad no es así. El lenguaje clásico transmite hábilmente los valores en que se fundamenta esta sociedad, pero gran parte de esos valores nacionales habían sido definidos por los poetas y artistas románticos. La crítica del arte deberá conjugar magistralmente los extremos opuestos y posibilitar un arte sujeto a la regla, aunque apele a un sentimentalizado ideario sociopolítico, establecido como único marco de acción posible.

ARTE DEGENERADO: EL ORIGEN. LAS BASES DE UN ARTE PARA EL HOMBRE ALEMÁN

Hasta llegar a tildar de *entartete* - *degenerada* a una buena parte de la producción artística germana asistimos a una animada historia previa de crítica y descalificaciones. El arte moderno había puesto sus ojos en fuentes de inspiración no del todo claras para el público alemán en general, como la producción artística de los enfermos mentales, el arte entre los niños, la producción de pueblos culturalmente lejanos como los africanos... La diferencia de valor radica en que la historia del arte se asienta sobre bases distintas en cada país de Europa: si para Francia la historia del arte es sobre todo evolución formal, para Alemania es sobre todo evolución de las ideas que la sostienen. Determinados conceptos no podían ser entendidos desde

la óptica excesivamente racional imperante en Alemania. Estas concesiones de inspiración comienzan a ser entendidas como el origen de la decadencia, máxime cuando la historiografía que sirve de punto de partida entiende la historia del arte como historia de los estilos y al estilo como expresión de una forma de vida.

Mediante esta simple secuencia, la historia queda vinculada a una expresión formal cuyo contenido no es otro que una visión cosmológica y una comprensión clara e ideológica de cómo se ha de organizar la vida del ser humano. De manera que aquello que se estima nocivo para esa organización ideal debe ser identificado y eliminado: la identificación es simple, pues se entiende que tiene una traducción formal, la eliminación debe, sin embargo, conseguirse por métodos de censura o quizás más expeditivos y de carácter sanitario. Hay demasiados temas implícitos en esta simple conexión entre arte, historia y modo de vida. En ella se reconoce un papel especial al arte como factor de contaminación e inducción a erróneos modos de pensar, pero a la vez se reconoce su innegable papel doctrinal y, por consiguiente, propagandístico. También es posible que este reconocimiento permitiese una confusión de términos, conduciendo a considerar toda la producción artística de manera análoga al modo en que se comprendían los métodos tradicionales de propaganda como el cartel o la fotografía. Precisamente por esto, se hace hincapié en el arte visual plástico, más que en la arquitectura, cuya funcionalidad desplazaba a un segundo plano su posible valor propagandístico y sin que ello vaya en detrimento de su seguro rechazo, como sucede con la Bauhaus.

Lo esencial de la censura es que su imposición conlleva la posible desobediencia y que esta puede ser tipificada en una multitud de transgresiones (Roelens, 2008:8) de naturaleza ideológica y política: *subversión, perversión, irreverencia, heterodoxia, herejía, antinomia, profanación...*

El vínculo entre arte y poder bajo los regímenes totalitarios de la primera mitad del siglo XX alcanza una extraña definición. Se asigna un nuevo papel social a la figura del artista creador y, por supuesto, se establecen nuevas formas de relación entre el arte como instrumento agente y el Estado. El papel asignado por Grecia al arte, como elemento indispensable en la formación y educación del individuo social, no desaparece del todo. Sin embargo, la producción plástica es ahora expresión y artífice plena de

un nuevo tipo de persona diseñada a imagen del ideario político nacionalsocialista sobre un mundo feliz y perfecto. En cierto modo, la estética y el mundo artístico nazi vienen a provocar una revolución en el mítico Warhala germano. Grecia había humanizado a sus dioses hacía tiempo atrás, pero el mundo cultural nazi persigue ahora en realidad la divinización del ser humano alemán.

1937 fue sin duda un año clave en la definición de principios de este nuevo arte como instrumento, no solo por las exposiciones de Múnich sobre el arte alemán y el arte degenerado, sino también por la exposición de París dedicada al arte internacional y la técnica en el mundo moderno. Este año significaba el fin de la liberalidad en las artes y la cultura, además de la condena unánime del expresionismo como arte con capacidad comunicativa. Todos estos hitos ponen de manifiesto una serie de desencuentros y desajustes que se venían produciendo entre tradición y modernidad y que se hace especialmente visible en la muestra de París, donde se encuentran frente a frente dos modelos artísticos aparentemente opuestos. Frente al fascismo, representado por los pabellones de arte alemán e italiano, se ofrece otro modelo social y humanista encarnado por la Unión Soviética y la España republicana en guerra. Las dos visiones se presentan como un gran logro y aporte a la modernidad y nacen con la idea de la revolución como su espina dorsal, pero, aunque pretenden evidenciar el diferente signo de su cambio, ambas están dirigidas por un Estado que quiere utilizar el arte para articular el espíritu del ser humano a la nueva realidad. El control estatal obliga a la plástica a moverse en un plano académico que, si por un lado promueve el colosalismo como forma más adecuada al nuevo superhombre, transgresor de todas las limitaciones tradicionales, por otro obliga al perfeccionismo y la virtud técnica en la ejecución.

Incluso el modelado físico del cuerpo humano sufre una redefinición a medio camino entre la expresión del ideal griego de belleza y la materialización de ideales sociopolíticos en torno al nuevo concepto de individuo social germano. Uno de los encargados de esta nueva concepción física será el escultor Arno Breker. Sus desnudos masculinos, vuelven a ser en buena medida, como sucedía con los griegos, muestras de una sexualidad naturalizada y de una virilidad casta controlada por la inteligencia y la razón y en profunda armonía con la naturaleza y la sociedad burguesa de sólidos

principios y valores. Por supuesto, el erotismo y la pasión, que significaban una pérdida del control debido, solo podían ser muestra del modo de entender el arte que tenían los seres inferiores. Era este un nuevo argumento para el rechazo de la producción de las vanguardias que desde París irradiaban a todo el continente: la erotización presente en mayor o menor grado en la temática vanguardista no tenía cabida en un mundo donde las pasiones habían sido racionalizadas.

Las exposiciones paralelas organizadas en Múnich muestran también la antítesis entre dos bandos, pero en este caso son el resultado de pasar el arte por un previo tamiz político más que histórico-artístico o estético y no representan opciones en sí. La exposición itinerante presentada en Múnich en 1937 o en la *Haus der Kunst* de Berlín al año siguiente significa enfrentar el resurgente arte alemán con su monstruo judío al acecho. Desde el punto de vista históricoartístico la exposición significaba un posicionamiento de la cultura nazi frente al modernismo y se convertía en una especie de catálogo de todo tipo de desvaríos que el régimen no estaba dispuesto a admitir, de manera que los artistas sabían perfectamente a qué amoldar su producción de ahora en adelante.

La única posibilidad es la de un arte netamente alemán, racial y basado en la herencia cultural tradicional, frente al arte insano, corrupto y decadente. La Casa del Arte, nacía como institución para ejercer un férreo control sobre la expresión artística germana, pero de algún modo daba alas a la rapiña de obras de arte por la Europa ocupada y muy especialmente si estas pertenecían a coleccionistas judíos. La *Haus der Kunst* contaba con tribunales que seleccionarían las piezas de exhibición y decidirían incluso su futuro. De este modo no solo se ejercía un cierto control estético, pues estos jueces recibían también indirectamente la misión de decidir sobre cuestiones de mercado: precios, adquisición, lugares de exposición... El arte quedaba transformado en un instrumento político que marcaba la dirección de la ideología más conveniente. Llama la atención la escasa preocupación por la implicación del uso de las diferentes formas y estilos, mientras se analiza con lupa el contenido y la herencia cultural figurativa o iconográfica que se pretende perpetuar. El nuevo arte alemán no es un arte moderno, pues lo moderno se entiende como algo peyorativo por pasajero, de manera que, antes bien, se concibe como un arte con visos de eternidad.

No es un arte que proceda estrictamente del pasado, sino un arte del presente perfecto proyectado a la inmortalidad.

Pese a los muchos puntos comunes, la relación entre arte y totalitarismo no es idéntica en toda Europa. La situación del arte en la Italia de entreguerras nada tiene que ver con la vivida en Alemania. Los artistas plásticos son más reacios a aceptar sin discusión el papel que el régimen de Mussolini quiere asignarles y siguen evolucionando bastante al margen del acontecer político. Tal vez esto determina en parte una preferencia por el urbanismo y el colosalismo arquitectónico, directamente controlados por el Estado italiano, frente al uso propagandístico y configurador de gusto e ideas de la imagen pictórica o escultórica en Alemania. Allí la imagen se convierte en transmisora de los valores de lucha, trabajo, fortaleza y raza sobre los que se asienta el discurso del nazismo. En Italia, el fascismo recurre a los concursos para acercarse a la Academia y dirigirla, pero su control sobre el arte es prácticamente imposible a menos que sea un arte de promoción estatal.

Aunque el intento de imponer un programa iconográfico es real, como sucedía en Alemania, el artista italiano es infinitamente más libre y no se atiene a una ortodoxia creadora academicista, es más, recrea iconografías pasadas con un valor enteramente nuevo previamente acordado con el espectador, de manera que se escapa a las manos del Estado, pese a su intento de censura. Por otro lado, son muchas las tendencias estilísticas que coinciden en Italia y el fascismo no puede imponer una sola dirección a unos artistas habituados al cambio de lenguaje y a moverse libremente y con total independencia entre tendencias diversas que cohabitan (Roche-Pezard, 1983: 461). El principal problema italiano, inexistente en Alemania, será construir una tendencia general que represente al régimen.

En Alemania, la diatriba era muy diferente. Frente al arte de la época de la República de Weimar, que venía a caracterizar una cultura decadente, el arte nazi se presentaba como un arte pletórico, joven y sano, capaz de erradicar de escena a ese otro arte enfermo y degenerado, heredero del pasado. Se pasa del arte de autor, donde el nombre es garante de calidad, al arte propagandístico del cartel político, anónimo y al servicio de un ideal. Como en algún momento señala Walter Benjamín (1961: 176), el fascismo no era sino la estetización de la política, de modo que política, arte y propaganda debían caminar juntas de la mano.

Será necesaria una nueva forma de enfrentar el hecho artístico y su relación con la sociedad para poder valorar en su justa medida un arte que la crítica sesgada del régimen nazi intenta eliminar como si se desvaneciese en la realidad. Esta nueva crítica debe cuestionar cada hecho que afecta al arte e incluso olvidar el protagonismo del artista para valorar el aporte del grupo. El estudio de un arte rechazado donde el individuo solo cuenta por su adscripción a un grupo étnico o religioso solo puede acometerse valorando por encima de todo las circunstancias históricas y sociales que envuelven el acto de creación.

Posteriormente, cuando el pasado se convierte en memoria y es preciso actuar sobre el recuerdo material y su significado, debe imponerse la cautela para no ejercer sobre los agresores intelectuales de la expresión artística idéntica presión y falta de conocimiento a la que ellos mismos ejercieron. La restitución de la artisticidad de estas obras condenadas ha sido fácil, pero no nos hemos planteado si hubiera sido posible, como hacemos con la creación de los lugares para la memoria, dotar a esta producción de una explicación didáctica que acompañase para siempre su existencia actual y evidenciase el alcance de lo sucedido: muy especialmente, causas y consecuencias. En cierto modo, el arte degenerado, apartado del tiempo por un ejercicio estético dudoso y condenado a un limbo artístico, hoy se ve sometido a una descontextualización fruto de su rápida reintegración tras la normalización artística en la Europa de postguerra.

Es en la antigua Europa socialista donde esta descontextualización se ha operado sin ningún tipo de pudor al uniformar a todas las víctimas por igual sin tomar en consideración que el estatuto de las víctimas judías nunca fue exactamente equiparable (Unfried y Kheraskoff, 1992: 36). Ciertamente, si todo el arte se resintió por causa de la inestabilidad, los motivos que llevaron a la descalificación de la producción judía constituyeron un criterio ajeno a la propia naturaleza del arte, ya que este acto no tuvo nunca un simple carácter estético, sino ante todo político.

PROPAGANDA NAZI, ANTISEMITISMO Y POLÍTICA CULTURAL. EL PELIGRO DEL ARTE COMO INSTRUMENTO DESESTABILIZADOR DEL ORDEN PRETENDIDO

El nazismo, como cualquier otro fascismo, en realidad, no deja de ser una religión cívica que hace de la vida en la tierra y de la naturaleza del estado y la nación (Mosse, 1996: 245) el eje de culto. Se trataba de un culto con su propia liturgia y puesta en escena, necesitado de agentes y espacios, como actores y escenarios para un público obnubilado y con unas capacidades críticas mermadas o sin posible canalización en su expresión.

El programa estético nazi iba ciertamente encaminado a presentar una historia del arte universal en la que Alemania jugase un importante papel como definidora de una tradición visual propia incontestable y digna de ser seguida como ejemplo para una humanidad perfeccionada y completa. Desde estos parámetros resultaban inteligibles una serie de ideas nacidas al calor de la teoría del arte de finales del siglo XIX y primer cuarto del siglo XX, relacionadas con los conceptos de forma y contenido.

-La forma contiene y expresa el ideal de felicidad y la perfección,

-El totalitarismo: el arte garantiza la felicidad futura, es un arte propagandístico, profundamente simple y sin complicación intelectual (lo que descarta el barroco como lenguaje), pues se destina a la masa en general, manipulador y monumental como muestra de poder.

- La fe en el mito permite rememorar los éxitos pasados y anticipar los futuros.

El interés de Hitler por el arte es un hecho conocido y asentado, aunque de Hitler como artista realmente sabemos muy poco. Quedaría por determinar si su personalidad como dirigente se impuso también de algún modo en la teoría y práctica del arte nazi, aunque resulta difícil de creer que tal cosa sucediera. En otras palabras, resulta muy difícil determinar si el empeño político de una figura como la suya impregna el pensamiento artístico de la Alemania nazi o si su voluntad tan solo se incardina como una pincelada insignificante en el clima de la época. Conocemos sus dibujos, sus esbozos de juventud, sus acuarelas de Viena y Múnich o sus referencias en el capítulo 7 del segundo volumen de *Mein Kampf* (Hitler, 2013: 301-316) sobre diseños como la bandera de la esvástica y otras insignias que traslucen en buena medida su mentalidad y modo de acción. En este texto se presenta totalmente consciente y conocedor del significado

político del color (Kasher, 1992: 49), así como del valor de los emblemas que actúan como símbolos de representación de unos ideales sociales totalitarios. Basados en la diferenciación de clases y de los roles sexuales, este programa ideológico debía conducir a la imposición de un estado puro, incluso mediante el recurso a la fuerza, que garantizase el establecimiento de un nuevo orden social armónico. Sin embargo, estas ideas están presentes ya en la historiografía próxima, anterior y posterior, dedicada al arte.

En las imágenes producidas por Hitler, resulta significativa la importancia que concede al espacio como escenario, a la arquitectura y el urbanismo que empequeñecen la figura humana. De alguna manera, sus acuarelas preludian la importancia de este tipo de espacio como escenario de las manifestaciones ordenadas tan queridas por su régimen como demostración de principios y que luego serían materializadas por su arquitecto de cabecera, Albert Speer. El ser humano, en la más absoluta tradición romántica germana es un punto diminuto que se pierde en la inmensidad del paisaje, un punto que solo adquiere fuerza en la adición de otros puntos para configurar masa sin volumen. Sin embargo, entre las manos de un escultor como Arno Breker el cuerpo humano ario se transforma en un símbolo, especialmente el cuerpo del hombre, pues desde la voluminosa musculatura de gimnasio y la actitud de potencia y fuerza a los genitales no circuncisos, todo son detalles de alabanza a un nuevo concepto de masculinidad (Kasher, 1992: 57).

El cuerpo masculino, que en la Grecia clásica había sido muestra del triunfo del ser humano sobre una naturaleza cuyos secretos habían sido desvelados, es ahora símbolo de autoridad y dominio. La imagen que el nazismo pretendía difundir correspondía a sus principios morales, sociales o individuales, pero también al poder del estado como eje vertebrador. La propaganda se apoyó en las ilustraciones de la prensa y la cinematografía: la fotografía se convirtió en el medio más directo e inmediato al servicio de la ideología. Tan importante era la imagen y su carga icónica que no podía ser dejada en absoluto en otras manos que no fuesen las de los dirigentes del régimen. Como artista o aficionado, Hitler sabía perfectamente cuál era el valor de una representación, conocía su gran impacto y debía calibrar su manejo.

Esta consideración del arte nazi como efectivo instrumento político ha creado un auténtico problema a la crítica y la historiografía. Pocos historiadores del arte, más aún si son también críticos, saben dónde colocar en la línea evolutiva esta expresión. De este modo, hemos asistido a un fenómeno curioso en el que, mientras se ha denostado y ridiculizado la vanguardia alemana de la época, el considerado *arte degenerado* ha sido rehabilitado y reivindicado en exposiciones y monográficos. Tampoco esto deja de ser un uso político más del arte, aunque esta vez lo sea en contra de la aberración fascista. La restitución del *Entartete Kunst* es, sin duda, una declaración antifascista y antinazi manifiesta, pero tal vez esto ha contribuido a obviar los posibles valores estéticos o meramente artísticos presentes por seguro en aquello de lo que ahora se hace burla. Al margen del valor propagandístico e ideológico, el arte nazi correspondía a un modo de ver el mundo y la vida y como tal participaba de una intención estética de orden en el modo de relaciones del ser humano con el entorno.

El artista adicto al régimen debe materializar no solo esta visión del mundo, sino hacerlo desde la evidencia de la genialidad germana. El artista era un trabajador más al servicio del estado y un soldado que combatía con sus propios instrumentos de trabajo, controlado estrechamente desde un organismo creado por Goebbels como la *Reichskulturkammer* que impulsaba la coordinación con la sociedad y velaba por la arianización de la cultura y el arte alemanes. El artista debía materializar e inmortalizar el genio alemán, fuera lo que fuese aquello en lo que consistía la definición de dicha genialidad. Esto, para la definición de los conceptos que configuran la historia del arte, significaba una reasignación de funciones en el mundo del arte, donde si la definición de un concepto cambia, todos los demás se ven arrastrados a un idéntico proceso.

El artista es solo un trabajador más, un obrero al servicio de la perdurabilidad del sistematizado y eficiente modo de ser alemán, lo que lo convierte en un soldado más en la lucha por la supremacía del genio nacional en la historia de la humanidad, comprendida esta como un arduo camino hacia la perfección. Sin embargo, se reconoce al artista algo propio de su condición de creador: su capacidad crítica. Esta habilidad para discernir entre lo correcto y adecuado y lo nocivo a lo largo de la historia del arte supone un compromiso con la verdad. La veracidad es el principio que debe mover al artista en su actuación al servicio del pueblo alemán. No

se trata de una actividad basada en la fantasía creadora, sino en la necesidad de constatar lo inamovible, aquellos principios que han conducido a la gestación de un ser humano perfecto, con principios, con valores racionales, sin la tacha del sentimiento interfiriendo en lo propio del ser humano que no es otra cosa que el discernimiento inteligente. Cualquier concesión al sentimiento, incluso en el arte, es señal inequívoca de un retroceso en la línea evolutiva. El arte de los pueblos no germanos, hebreo incluido, es, por su apego al sentimiento, moralmente reprochable y descartable. Es un arte inútil, involutivo.

Sin embargo, esta consideración ofrece a la crítica del momento la justificación perfecta del derecho a existir de un arte al margen del concepto nazi. El arte degenerado, sentimentalizado, es la prueba evidente de que en el ser humano caben dos naturalezas armonizadas: la divina racionalidad y el humano sentimiento. El arte considerado como degenerado es el reconocimiento constante de que el acto de cercenar la expresión de una de ellas como fruto de la creatividad solo puede conducir a la deshumanización y a un producto, este sí, adulterado. El arte nazi adolece de aquello que critica en el degenerado, le falta sentimiento. Tal vez, lo que le falte sea capacidad de comprender que el arte que rechaza por sentimental y débil es una sólida propuesta de racionalidad, lo suficientemente valiente, al menos, como para ofrecer un aspecto escondido y poco evidente de la realidad. Este valor que los críticos nazis no adivinaron es fundamental en la estética degenerada: un artificio intelectual que presenta la realidad de otro modo igualmente posible. Aunque no deja de ser un artificio que la mentalidad nacionalsocialista encontraba burdo y torticero. La Alemania nazi no pudo comprender que el arte, a lo largo de su historia, no ha sido sino una manera de certificar y anotar el modo en que el ser humano ha comprendido la realidad desde la máxima amplitud de su naturaleza inteligente y sensitiva, racional y sentimental. Por causa de esta incomprensión, el nazismo intenta eliminar de raíz una de las posibilidades de la expresión humana, no supo advertir jamás el elaborado ejercicio de razón presente en el producto que consideraba deformado, degenerado.

PLÁSTICA Y ARTISTAS JUDÍOS: LA CREATIVIDAD PROSCRITA

La censura ha adoptado desde el siglo XIX unos tintes morales, casi religiosos, que ha ayudado a la santificación de los cambios de régimen

político convirtiéndolos en incontestables y otorgándoles un supuesto origen divino. En nombre de esa divinidad de los nuevos valores, el censor se inviste de una sensatez salvífica que construye y da sentido al modo de ser de los nuevos individuos que la sociedad necesita. Como afirma Roelens, (2008: 4): «Le censeur sait ce que le citoyen est censé penser, censé être, censé faire. Le censeur est un homme sensé. Ce schéma communicationnel s'avère dès lors une idéologie de la communication qui prétend régir la passation du sens de l'émission à la réception».

El sensato censor redacta con sus actos las nuevas normas morales que gobernarán y controlarán al grupo para su mayor gloria. Pero bajo ningún concepto podemos olvidar que su intervención supone la asistencia a juicio sin posibilidad de defensa y donde la pena, en el caso de las artes, es la destrucción y el olvido. A la larga, este enjuiciamiento concluirá con la proscripción de la actividad creadora y, por tanto, con la mutilación de una de las características y capacidades propias de la condición humana.

La censura nazi no buscaba tanto la erradicación, que era solo un primer paso, como la sustitución de lo ya carente de validez por unas nuevas prácticas y esto solo era posible a través de un reaprendizaje activo. En virtud de esta reorientación, cometió tal vez el error de atribuir a los objetos características morales propias del sujeto: un objeto era culpable o sospechoso de inducir a la desviación de lo considerado justo, normal, moral, pero lo era básicamente porque encerraba parte de la moralidad del ser que lo había creado. Si el objeto era reprochable, también su creador, si el objeto era prescindible, también su hacedor. La eliminación de ambos del espacio normalizado implicaba un vacío que podía y debía completarse con ejemplos válidos de grandeza normativizada. Por eso, en realidad, la censura nazi nunca buscó *impedir hacer*, tan solo procuró *un hacer de otra manera* más ajustado a norma. A diferencia de otros regímenes entre políticos y divinos, carentes de opción, esta censura, como todas las censuras fascistas en mayor o menor medida, ofrecía un programa preciso de recetas y construcciones que rellenasen el espacio de lo cercenado.

El programa ideológico se erige en única ley posible y en corpus académico en el mundo del arte. A diferencia de episodios pasados, el acento no se pone ahora en lo artístico, ya sea procesual o formal, sino en el contenido. La ideología politiza la forma artística y la subvierte al transformarla en instrumento de propaganda. No es un academicismo

surgido de un ejercicio de gusto sobre estéticas pasadas, sino la creación de una nueva estética correspondiente a una nueva visión del mundo. La nueva estética podrá acercarse a definiciones formales anteriores, pero siempre será o pura casualidad o instrumentalización de lo ya existente por su conveniencia a la expresión de un programa moral construido y elevado al rango de Ley general. Lo artístico queda supeditado a lo ideológico y ajeno a su naturaleza sin posibilidad de mostrar cuanto le es intrínseco. En nombre de esa nueva ley suprema, cualquier crimen artístico es exonerado para quien lo cometa, si se ajusta a lo trazado.

Pero el artista, en el fondo, no conoce más ley que la de su propia creatividad, una ley dictada por la fantasía y la individualidad, enemiga de la norma y del realismo pretendido y, por tanto, caballo de batalla del censor. Los artistas judíos participantes de los ismos previos a la Segunda Guerra Mundial, liberados en su mayoría del control ortodoxo del gueto, habían aportado fundamentalmente al arte la idea de libertad individual y la supremacía de lo puramente artístico y expresivo sobre cualquier programa ideológico o moral preestablecido. Desde este momento fueron considerados enemigos naturales de la causa nacionalsocialista que preconizaba una sociedad estandarizada de individuos alienadamente libres y sin más capacidad expresiva que la repetición de consignas dadas. Era lógico que se buscara ridiculizar hasta el extremo sus capacidades artísticas relegándolas a la categoría de desviación moral o enfermedad mental, presentándolas como algo no del todo subsanable, sin más cura que la intervención quirúrgica. Estéticamente, lo pernicioso, la degeneración de esta producción artística consistía solo en el alejamiento de la norma clásica. Lo saludable quedaba adscrito a lo tradicional, cualquier desviación formal o conceptual contribuía al grado de enfermedad que caracterizaba al arte de una sociedad que el nazismo proscribía por perniciosa.

La sutileza de la censura nazi, que aspiraba a que el público en formación comprendiese el vínculo entre el arte fuera de la norma deseable con el arte de los enfermos mentales, hizo coincidir en el mismo espacio las obras de los vanguardistas judíos y las obras de la colección del Dr. Hans Prinzhorn. Configurada por el aporte de pacientes e internos en psiquiátricos, Prinzhorn, como historiador del arte, jamás habría llegado tan lejos como para otorgar a esta colección el valor de categoría crítica, pues tan solo pretendía explicar cómo se producía el contacto entre arte,

enfermedad y expresión personal o cómo se materializaba a través de la obra. Pero la censura pretendió arrogarse funciones sanitarias emulando la capacidad del psiquiatra para indagar en la mente del sujeto individual, proponiendo intervenciones asépticas y precisas conducentes a la estandarización de la creatividad, a la eliminación del sujeto creador original y diferente.

También era una cuestión física. Hitler había señalado (Itkin, 2014: 401) que los cuerpos plasmados por los artistas degenerados no solo se apartaban de la estética clásica, representaban además el modelo de la debilidad, de manera que el arte patrocinado por el régimen debía servir además para indicar las notables diferencias entre una sana corporeidad germana, apegada a la norma clásica, y unos cuerpos débiles y enfermizos racialmente impuros y eliminables.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La contemporaneidad germana ha intentado de algún modo eliminar el vínculo entre el pasado clásico y la tradición histórico-artística alemana, se ha pretendido borrar así el recuerdo de la apropiación indebida que de dicha tradición hace el nazismo alemán (Itkin, 2014: 397), cuando los artistas del régimen imitan formas y composiciones clásicas al servicio de una reinterpretación ideológica y alegórica. Lo clásico se presenta como una posibilidad, pero no como parte de la secuencia lógica en su historia del arte. El peligro de esta nueva forma de orientación crítica estriba en la consideración del arte judeoalemán como un capítulo inscrito en el ámbito de la multiculturalidad, pero igualmente al margen de lo culturalmente alemán. Los análisis del degenerado arte judío desde esta óptica contemporánea vendrían a negar un arraigo de lo judío en la cultura alemana tradicional y esto, a fin de cuentas, constituye una nueva descalificación por faltar a la evidencia.

El arte judío se convierte, en todo caso, en una sólida protesta frente a la barbarie. La herencia del arte degenerado continúa siendo hoy un instrumento válido de protesta frente a la injusticia y la discriminación. Su restitución a la historia del arte es necesaria, especialmente porque, en el arte, siempre es posible una nueva mirada.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, W. (1961), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Illuminationen. Ausgewählte Schriften* 1. Frankfurt: Suhrkamp.
- HITLER, A. (2013), *Mi lucha*. Medellín: Rienzi.
- ITKIN, A. J. (2014). Restaging 'Degenerate Art': The Politics of Memory in the Berlin Sculpture Find Exhibit. *The German Quarterly*, 87(4), 395-415.
- KASHER, S. (1992), The Art of Hitler. *October*, 59, 49-85.
- MICHAUD, E. (2009), *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- MOSSE, G. L. (1996), Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations. *Journal of Contemporary History*, 31(2), 245-252.
- ROCHE-PEZARD, F. (1983), La situation des arts plastiques en Italie à la veille de la Seconde guerre mondiale. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 30(3), 453-475.
- ROELENS, N. (2008), Censure ou sensure? *Communication et langages*, 155, 3-26.
- UNFRIED, B. - KHERASKOFF, M. (1992), La muséification du 'socialisme réel'. *Communications*, 55, *L'Est: les mythes et les restes*, 23-42.