

***Novembergruppe*: arte y política en la República de Weimar**

Novembergruppe: arts and politics in the Republic of Weimar

Oscar Urralburu Arza

Universidad de Murcia

RESUMEN

La *revolución de noviembre* de 1918 dió paso a la turbulenta fase política de la República de Weimar, inaugurando un gran florecimiento cultural y artístico en Alemania. En este proceso, que se extenderá hasta la llegada del nazismo al poder, un grupo de artistas agrupados bajo la denominación de *Novembergruppe* ocupará un papel protagonista. Sin uniformidad en sus formas y estilos, pero legitimado por el trabajo previo de sus fundadores, que hunde sus raíces en lo mejor de la *kultur* germana y en los programas estéticos de *Die Brücke*, *Der Sturm* y *Die Aktion*, operará colectivamente como un auténtico dispositivo de apertura y cierre de conexiones culturales concentrado en unir lo que la Gran Guerra había roto: el arte y la vida, la estética y la política, la ideología y la acción.

PALABRAS CLAVE: *Novembergruppe*; Expresionismo; Nazismo; Weimar; Nueva Objetividad; *Neues Bauen*

ABSTRACT

The *November Revolution* of 1918 ushered in the turbulent political phase of the Weimar Republic as well as a great cultural and artistic flourishing in Germany. In this process, which will last until the arrival of Nazism to power, a

group of artists grouped under the name of the *Novembergruppe* will take a leading role. Without uniformity in its forms and styles, but legitimized by the previous work of its founders, which has its roots in the best of Germanic *kultur* and in the aesthetic programs of *Die Brücke*, *Der Sturm* and *Die Aktion*, it will operate as a true opening and closing device of cultural connections concentrated on uniting what the Great War had broken: art and life, aesthetics and politics, ideology and action.

KEY WORDS: *Novembergruppe*; Expressionism; Nazism; Weimar; New Objectivity; *Neues Bauen*

INTRODUCCIÓN: DEL EXPRESIONISMO A LA REVOLUCIÓN

Mario De Micheli describe el *expresionismo* como un *arte de oposición* (1990). De *oposición artística* ante el hedonismo y la *intrascendencia* social mostrada por el *impresionismo*, el *simbolismo* y el *naturalismo fin-de-siècle*. De *oposición filosófica* ante el positivismo científico dominante que, a las puertas de 1914, seguía convencido de estar dando cumplimiento a la *promesa de felicidad* de la modernidad. Finalmente, de *oposición política y moral* ante esa versión extrema de dominación capitalista que representó la Gran Guerra, la mayor máquina de destrucción del *cuero y el alma* creada hasta entonces por el ser humano: «Todo lo que vivimos no es otra cosa que esa lucha descomunal por el hombre, la lucha del alma con la máquina. Ya no vivimos, solo somos vividos. Ya no tenemos libertad, ya no nos está permitido tomar decisiones, estamos perdidos...» escribirá Hermann Bahr (1998) en 1916. La Gran Guerra representará para el expresionismo el resultado final de una época salvaje que parecía condenada a destruirse a sí misma: «...nunca hubo época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. (...) También el arte grita entre las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo (Bahr, 1998)».

En este desolador inicio de siglo, el artista expresionista necesitará sumergir su mirada en las profundidades del alma humana, el Arte ya no podrá ser un mero campo de experiencias y deberá buscar refugio, como ya hizo con antelación en el *idealismo* o el *romanticismo* alemán, en el reino del *Frei Geist* (espíritu libre). Como escribirá Kühn, en 1919 en *Expressionismus und Sozialismus*: «Cada hombre ya no es un individuo vinculado al deber, a la moral, a la sociedad o la familia. En este arte el hombre es solo una cosa, la más grande y la más mísera: es hombre» (Rigby, 1995). El hombre *irracional*, en un sentido nietszcheano

(Taylor, 1990), contra todo y contra todos, el hombre libre y sin ataduras, que guiado por sus impulsos más auténticos, por sus afectos y sus emociones más íntimas, lucha desnudo con las únicas herramientas que proporciona el espíritu frente a un mundo hostil.

Es una época salvaje que producirá un arte hecho “como por salvajes” (Barh, 1998). “Salvajes” serán Nolde, Ensor, Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff o Kirchner, auténtica avanzadilla de vanguardia expresionista en la primera década del siglo; “salvajes” serán, asimismo, Marc, Kandinsky, Feininger, Macke o Klee, que vivirán en sus propias carnes la experiencia total de la Gran Guerra; y “*salvajes*” deben ser considerados los primeros integrantes del *Novembergruppe* que, un año y un mes después de la *Revolución de Octubre* y con las armas aún calientes, levantarán en la Alemania de Weimar la doble bandera de la *revolución* artística y política en medio de un derrumbamiento cultural, social y político sin precedentes.

Y no era pequeña la tarea. La República de Weimar tenía la responsabilidad de desmontar en muy poco tiempo las sólidas estructuras culturales, sociales y educativas represivas del régimen guillermino para proyectar la imagen de un país capaz de planificar de otro modo la vida política y social. De ahí, que la breve *revolución alemana* de noviembre de 1918 diera paso a una turbulenta fase política al tiempo que a una vibrante época de florecimiento cultural y artístico que, como señala el historiador Eric Weitz (2019), multiplicará las posibilidades para pensar con libertad las formas de vida del presente y del futuro.

En el presente texto intentaremos acercarnos al papel jugado por este heterogéneo grupo de artistas organizado en torno a la revolución de noviembre, de la que tomará su nombre, en el *florecimiento* cultural y artístico acontecido en la República de Weimar en los años veinte del pasado siglo. Sin uniformidad en sus formas y estilos, pero legitimado por el trabajo previo de sus fundadores, que hunde sus raíces en lo mejor de la cultura germana, y con los programas de *Die Brücke*, *Der Sturm* y *Die Aktion* bajo el brazo, *Novembergruppe* operará entre los artistas de vanguardia como un auténtico dispositivo de apertura y cierre de conexiones culturales, como *puente y puerta* si empleamos el símil de George Simmel (1909), concentrado en la idea de unir lo que la guerra, como versión extrema de la vida moderna, había roto: el arte y la vida, la estética y la política, la ideología y la acción.

Una transformación de semejante calado requería de una nueva valoración colectiva de la totalidad del ser humano que tuviera en consideración unas nuevas formas de pensar, de hacer política, de enseñar y de aprender, de

construir y de habitar, hasta de producir arte o de disfrutar de la cultura. Los artistas integrados en el *Novembergruppe* trabajarán para socavar los códigos académicos y propondrán nuevas alternativas artísticas y culturales asumiendo como propia la tarea de empujar al nuevo gobierno republicano en la dirección de aplicar una nueva política cultural más vanguardista, una nueva política de comunicación más eficaz y una nueva política de exposición y de adquisición de obras de arte por parte de las instituciones públicas más democrática y acorde con las necesidades de los creadores.

Pero la tarea no será fácil, ni el gobierno republicano será el mismo con los años, por lo que en nuestro análisis se hace imprescindible vincular las diferentes fases históricas del *Novembergruppe* con el devenir de la República. Partiremos del análisis realizado por el historiador Eric Weitz (2019) y resumiremos la historia artística del *Novembergruppe* en paralelo a la historia política de Weimar distinguiendo tres fases interrumpidas por dos momentos críticos, en 1923 y 1929.

Entre la *revolución de noviembre* de 1918 y la aprobación de la Constitución republicana en agosto de 1919 hasta 1923 quedará enmarcada la primera fase de constitución y asentamiento del grupo. Este fue un tiempo de alta inestabilidad y complejidad política, con un gobierno conformado por socialdemócratas y fuerzas centristas que tendrá que combatir, a través de una intensa política propagandística, los continuos intentos de golpe de estado y levantamientos armados provocados por la extrema derecha y las fuerzas revolucionarias de izquierda. Esta primera etapa, que consideraremos estéticamente como expresionista, se caracterizará por la promoción estética de las formas más vanguardistas y críticas en la que se mantendrá, no sin tensiones, un discurso *revolucionario* moderado alineado con las tesis del gobierno. Precisamente, entre 1920 y 1921, año en el que el SPD sale del ejecutivo, tendrá lugar la primera gran crisis de *Novembergruppe* con la autoexclusión abrupta de los *dadaístas*, el arrinconamiento del expresionismo como estilo dominante y la apertura internacional hacia las nuevas formas del constructivismo ruso y el neoplasticismo holandés.

En una segunda fase, el grupo tendrá su mejor momento coincidiendo con el periodo de estabilidad política inaugurado en 1923 por el breve gobierno conservador de Stressemann que se extenderá con otros protagonistas hasta 1928. Lo principal de su trabajo se orientará hacia la promoción de la “nueva objetividad” (*Neue Sachlichkeit*) y, sobretodo, de las nuevas formas de construcción (*Neues Bauen*) y sus principales autores. Por último, el grupo vivirá

una última etapa, entre 1928 y su disolución efectiva a finales de 1932, en el que pasará de la festejada celebración de su décimo aniversario (1918-1928) a la entrada en una progresiva decadencia como efecto de la crisis económica y financiera de 1929 y, de modo espacial, del ascenso social y político del nazismo.

NOVEMBERGRUPPE: PROPAGANDISTAS POR EL CAMBIO CULTURAL

El control de la información y la censura sobre la libertad de expresión e información había sido tan intensa a lo largo del conflicto que el pueblo alemán no terminaba de creerse que la derrota militar de 1918 no fuera fruto de algún tipo de “traición”. Este bulo fue alimentado por la cúpula militar así como por los políticos de los partidos conservadores que se opusieron desde el primer momento a las condiciones impuestas en el armisticio. Figuras tan relevantes como Paul von Hindenburg (1994), Jefe del Estado Mayor durante la guerra y posterior Presidente de la República contribuirán a extender el rumor de que Alemania había sufrido una “puñalada por la espalda” (*Dolchstoßlegende*) y había caído víctima de una supuesta conspiración internacional encabezada por judíos y partidos bolcheviques que habrían entregado la nación a cambio del poder. La teoría de la *dolchstoßlegende* no resultó ser sino una especulación malintencionada sin prueba documental alguna, más propia de una guerra de propaganda que del recién inaugurado periodo de paz, pero puso de manifiesto que el nacimiento de la República contó desde el primer momento con la oposición hostil de, al menos, la mitad de Alemania (Eric Weitz, 2019).

El Gobierno responderá, a la defensiva, con una intensa guerra comunicativa y cultural. Konrad Haenisch, ministro de Cultura del PSD, en una de sus primeras decisiones antes de terminar el mes de noviembre convocará a Herwarth Walden, gerente de la Galería *Der Sturm*, al que demandará el apoyo expreso del mundo de la cultura y, en particular de la vanguardia artística, para fortalecer los lazos entre el arte de vanguardia y la revolución. Son los primeros pasos en la intensa guerra de confrontación cultural y política que se desplegará en los años siguientes y en la que veremos cómo el expresionismo, corriente vanguardista dominante en Alemania en las dos primeras décadas del siglo, pasará de ser lo que De Micheli (1992) consideró como un arte de *oposición* a constituirse en la práctica como el estilo oficial de la nueva república.

Ciertamente, si atendemos a las declaraciones del ministro (Kratz-Kessemeier, 2018), no se trataba tanto de que el expresionismo se convirtiera en “el arte oficial del nuevo régimen” cuanto que se pudiera aprovechar la *tierra fértil* creada por la intelectualidad y la cultura de vanguardia durante los años previos

a la guerra para que se pudieran articular coherentemente como “parte integral de la revolución” (Egbert, 1981). En esos primeros meses de 1918 y 1919, además del *Der Sturm*, los dispersos creadores expresionistas se organizarán en torno al *Arbeitsrat für Kunst* y al *Novembergruppe* dispuestos a convertirse en los primeros propagandistas de la revolución.

El *Arbeitsrat für Kunst* se conformó emulando a los *Consejos de Obreros y Soldados* del mes de noviembre para reivindicar el liderazgo del arte y de los artistas del pueblo en la transformación de la sociedad alemana. Un liderazgo que para ellos no sólo debía ser estético, técnico o moral, sino que debía asumir su papel político en la necesaria reconstrucción integral de un país que en ese momento se encontraba en ruinas. Sus principales promotores serán los arquitectos Walter Gropius, Bruno Taut y el crítico Adolf Behne, por lo que su principal labor consistirá en ofrecer una visión de la arquitectura del futuro, captando muy pronto la atención de autores vinculados a la *Deutscher Werkbund*, como Mendelsohn o Hilberseimer y el apoyo de algunos de los principales artistas y críticos expresionistas del momento, como Heckel, Schmidt-Rottluff o Max Pechstein. En su programa *radical*, publicado por Bruno Taut¹ en 1919, se declaraba que el *Arbeitsrat für Kunst* había sido organizado para «la creación de una comunidad trabajadora de todos los artistas que se ocupan de las artes visuales», por lo que, tras un interesante trabajo de recogida de opiniones en los consejos de artistas², exigían reformas en la educación artística y artesanal inspiradas en la agenda de la *Werkbund*, un replanteamiento

¹ Los textos del *Arbeitsrat für Kunst* han sido consultados y traducidos por el autor en Washton Long, R.C. et al., (1995) *German Expressionism. Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Ed. University Of California Press. Berkeley. El *Architekturprogramm* de Bruno Taut en las páginas 192-197, *Architecture in a Free Republic* de Gropius en las páginas 197-201 y el *General Announcement* de Adolf Behne en las páginas 206-210.

² En el catálogo en línea de la *Berlinesche Galerie* se puede consultar una publicación de 1919 con las preguntas y respuestas espontáneas elaborado por el *Consejo de Trabajadores de la Sociedad Fotográfica en Charlottenburg* y firmado por 114 participantes, con las respuestas y posicionamientos sobre cuestiones referidas a: los programas de enseñanza, becas artísticas, adquisiciones de arte, constitución de comisiones estatales de arte, naturaleza de museos y exposiciones, relación con la artesanía y las profesiones, el papel del artista en la república, el diseño de edificios públicos, la relación social del arte con la ciudadanía, la relación con los artistas de otros países, la política cultural, etc.

global de las políticas museísticas y culturales, así como en las prácticas de colección por parte del nuevo gobierno socialista.

Se trataba de un programa que implicaba profundas reflexiones acerca del papel del creador y del edificio público en el nuevo orden republicano, así como del urbanismo y de los nuevos “*monumentos*” en la ciudad moderna. Por desgracia, pronto el movimiento del *Arbeitsrat* fue identificado por parte del gobierno socialdemócrata con los posicionamientos políticos radicales de la *liga espartaquista* y del Partido Comunista Alemán (KDP), provocando la pérdida de su capacidad de interlocución e influencia (Kratz-Kessemeier, 2018). Sin embargo, como expresión de la complejidad del momento, muchos de sus integrantes y algunos de sus principales promotores, como el pintor expresionista Max Pechstein junto a los pintores y escenógrafos Heinrich Richter-Berlín y César Klein o el escultor Rudolf Beilling ya estaban trabajando de modo espontáneo y desde planteamientos muy similares, para la constitución del *Novembergruppe*. Así, al menos, lo cuenta el propio Richter-Berlín en un texto de 1974:

Quando la revolución apenas tenía unos pocos días, mucha gente se reunía cada medio día en el Postdamer Platz para conocer las últimas noticias. Al cruzar la plaza, me topé con Pechstein. Tenía un plan. Pensó que debería haber un nuevo comienzo. Debía reunir a mi gente (Tappert, Klein y Melzer) y él traería a Die Brücke. Ya había pensado en un nombre ¡Novembergruppe! En ese momento pasó un camión lleno de marineros con rifles que gritaban: “¡Ciudadanos, camaradas, la guarnición de Postdam está en camino para acabar con la revolución: “¡Tomen las armas, resistan!” (...) ¡Este fue el momento en el que nació el Novembergruppe! (1974).

Entre su elenco de miembros —hasta 480 registrados de modo preciso a lo largo de los años— no encontraremos unidad estilística ni política: algunos de los renombrados arquitectos del *Arbeitsrat* como Mendelson, los hermanos Taut, Gropius y Meyer, nuevas incorporaciones como Mies van Der Rohe, Häring, Poelzig o los hermanos Luckhardt, artistas expresionistas originales de *Die Brücke*, como los citados Pechstein, Schmidt-Rottluff o Heckel, representantes principales de *Der Blaue Reiter* como Kandinsky, Feininger o Klee, artistas gráficos y pintores reconocidos dentro del expresionismo radical y de la *Nueva Secesión* como Richter-Berlin, Tappert, Melzer, Käthe Kollwitz, Hannah Höch, Georg Scholz o George Grosz, escultores como Rudolf Beilling, Oswald Herzog o Ewald Mataré, también músicos vanguardistas como Alban Berg, *dadaístas*

berlineses como Raul Hausmann o John Heartfield, neo objetivistas como Otto Dix o radicales sociales como el músico Kurt Weill y los dramaturgos Ernst Toller y Bertold Brecht.

También a nivel ideológico y político el catálogo de autores del *Novembergruppe* ofrecía un espectro mucho más plural que el del *Arbeitsrat für Kunst*, reuniendo izquierdistas de todo tipo: socialistas, socialdemócratas, radicales, comunistas de partido, comunistas independientes, espartaquistas, anarquistas... precisamente, y a diferencia del *Arbeitsrat*, esta diversidad política es lo que permitirá al grupo sobrevivir tantos años, ya que para sus promotores será el arte y no la política partidista su principal actividad. Como señalaría Tappert (Nentwig, 2018) en una carta remitida el 20 de noviembre de 1918 a Pfempfert, director de la revista *Die Aktion*: «Queremos dar forma a lo que vendrá con nuestra propia expresión, no que nos lo impongan algunos fanáticos del partido o las masas. [...] No necesitamos una máquina de dogmas, sino una sensibilidad vívida, una nueva humanidad.»

Novembergruppe será, por tanto, una heterogénea *asociación de artistas* comprometidos a cooperar juntos para defender unos intereses comunes en la reforma *radical* de las artes y la sociedad. En su primera reunión, registrada el 3 de diciembre de 1918, se elaboró un programa político y estético claramente izquierdista y republicano, pero abierto y nada sectario, publicado en enero del 19 como “Carta Abierta”³:

Nos encontramos en el terreno fértil de la revolución. Nuestro lema es: ¡LIBERTAD, IGUALDAD, FRATERNIDAD! Nuestra unión se resolvió a partir de la identidad entre la convicción humana y artística. Lo consideramos nuestro deber más noble para dedicar nuestras mejores energías a la reconstrucción moral de una nueva y libre Alemania. Consideramos que es nuestro deber especial reunir todos los talentos artísticos serios y dirigirlos hacia el bien público... Nos sentimos jóvenes, libres y puros (Rigby, 1995).

³ Los textos y documentos del *Novembergruppe*, como el *Programa* y *Estatutos*, han sido consultados y traducidos por el autor de la recopilación de Rigby, K. (1995): «Novembergruppe», en WASHTON LONG, R-C. (ed.) (1995): *German Expressionism. Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley, Ed. University Of California Press. Berkeley, (pp. 211-221), así como de la documentación original recogida en la colección en línea de la *Berlinische Galerie Museum Für Moderne Kunst*,

Una reivindicación explícita de los valores republicanos de “libertad, igualdad, fraternidad” que, sin referencia alguna al *socialismo*, pretende vincular al grupo con el ideal de la Revolución Francesa al tiempo que orienta sus esfuerzos y “talentos artísticos” hacia el “bien público”. Y todo ello sin reivindicar de modo explícito reformas en el tejido social o político, sino centrándose en una democratización radical en los modos de acceder a la producción de las artes y la cultura. El llamamiento a reconstruir la “nueva Alemania libre” evidencia, sin duda, la voluntad colectiva de crear una alianza de artistas alemanes alineada con los objetivos del nuevo gobierno republicano, pero no creando formas que pudieran representar las sensibilidades de las masas, sino proporcionando un ejemplo de cómo trabajar juntos para construir una nueva sociedad más justa a partir de los conceptos de autonomía del arte y de la libertad creadora:

El futuro del arte y la gravedad de la hora actual nos obligan a los revolucionarios de la mente (expresionistas, cubistas, futuristas) a cerrar filas. Instamos a todos los artistas que se hayan liberado de las viejas formas del arte a declararse miembros del *Novembergruppe* (Rigby, 1995).

Con este llamamiento público manifestaban su convencimiento de que sólo la vanguardia artística y los nuevos estilos modernos podrían dar forma al nuevo espíritu de época alineándose con las transformaciones sociales, políticas y culturales que debería traer consigo la República de Weimar. De esta idea nace el llamamiento al gobierno que realiza el comité central de trabajo del *Novembergruppe* en el que avanzan gran parte de los objetivos de intervención cultural de su programa político y artístico:

IV. Hacemos un llamamiento a la influencia y participación:

1. En todas las tareas arquitectónicas como una cuestión de interés público, diseño urbano, planificación de asentamientos, edificios públicos para administración, industria y bienestar, construcción privada, conservación de monumentos, eliminación de edificios pomposos sin valor artístico.
2. En la reforma de las escuelas de arte y sus enseñanzas, el fin del patrocinio estatal: selección de maestros por parte de las asociaciones de artistas y estudiantes, el fin de las becas académicas, coordinación de las escuelas de arquitectura, escultura, pintura y arte decorativo, la provisión de lugares públicos para trabajar y experimentar artísticamente.

3. En la transformación de los museos, el fin del enfoque unilateral de coleccionismo —la abolición de la sobrecarga académica— conversión en lugares de arte de las personas, en emisoras sin prejuicios de leyes atemporales.

4. En la asignación de salas de exhibición, abolición de prerrogativas e influencias capitalistas.

5. En la legislación del arte. Igualdad social para los artistas como intelectuales, protección de la propiedad artística y de la exención fiscal para las obras de arte (exportación e importación gratuitas).

V. El "Grupo de noviembre" demostrará su unidad y logros a través de publicaciones continuas y una exposición anual que tendrá lugar en *noviembre*. El Comité Central de Trabajo es responsable de la organización de publicaciones y exposiciones.

Los miembros del grupo tendrán derecho al mismo espacio y estarán libres de jurados. El Comité Central de Trabajo decidirá sobre exposiciones especiales de la misma manera (Rigby, 1995).

En febrero de 1919 el gobierno crea la *Werbedienst*, la unidad de publicidad, que reclama al *Novembergruppe* colaboración gráfica de sus miembros para la campaña de propaganda preparada por el nuevo régimen republicano. La recién estrenada libertad de expresión llenaba los muros de las ciudades de carteles de vivos colores con mensajes contrapuestos de las diferentes opciones políticas, por lo que se hacía necesario atraer la mirada de todo el espectro del voto progresista comprometido con el cambio político. Los principales mensajes debían centrarse en la necesidad de publicitar la participación en los procesos electorales al tiempo que debían rechazar la promoción de huelgas, manifestaciones y protestas organizadas por la liga espartaquista y el partido comunista.



1.- Richter-Berlin (1919) "3 Worte" Litografía, 73.7 x103.9 cm. Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlín. Poster para la *Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik*



2.- Rudolf Schlichter (1919) "¡Para que no se apague la antorcha de la revolución! Vota a los comunistas. Lista 4". Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Berlín.

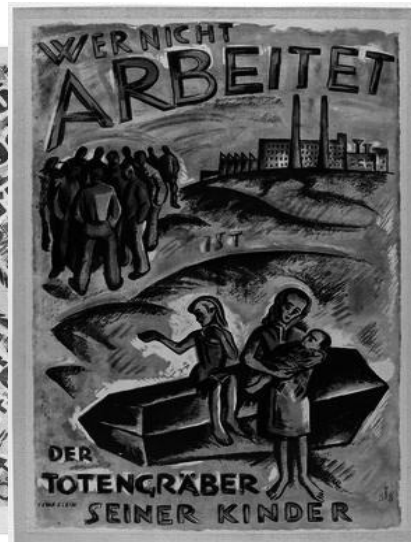


3.- César Klein (1919) "Llamada al voto para la Asamblea Nacional" Litografía, 68x100 cm. Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlín. Poster para la *Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik*.

Según recoge Kathleen Chapman (2018) en su imprescindible *Expressionism and Poster Design in Germany 1905-1922*, el primer artista expresionista en realizar un póster para la *Werbedienst* será precisamente Richter-Berlin, miembro de la *secesión berlinesa* y, como hemos visto, uno de los miembros fundadores del *Novembergruppe*. Se trata de '3 Worte' (fig. 1), en la que con un estilo gráfico muy expresionista, alejado del que era común en la cartelería durante la guerra y de la iconografía realista propia de la cartelería espartaquista y comunista (fig. 2), se representa en primer plano a un trabajador rodeado de las líneas y planos en diagonal de las banderas rojas señalando un texto hecho a mano con tres conceptos que flotan en el fondo: *Demobilmachung*, *Ungestörte Aufbauder Republik*, *Frieden* [Desmovilización, Construcción sin Perturbaciones de la República, Paz]. El mensaje parece claro: la revolución es sinónimo de 'vuelta a casa', de la entrega de las armas que aún tenían en su poder muchos de los jóvenes extremistas que habían vuelto del frente y de dar la oportunidad al proceso político para la construcción pacífica de la República, todo lo contrario a las huelgas, las revuelta callejeras o los enfrentamientos armados.



4.- Heinz Fuchs (1919) "Llamada al Trabajo y no a la Huelga". Litografía, 73.7 x103.9 cm. Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlín. Poster para la Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik.



5.- César Klein (1919) "Quien no trabaja es sepulturero de sus propios hijos" Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlín. Poster para la Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik.

Junto a Richter-Berlin, Fuchs, Tappert, Klein, Melzer, Max Pechstein y Feininger presentarán propuestas gráficas de carácter marcadamente expresionista con colores contrastados, formas extremas compuestas por líneas enérgicas y quebradas que en la misma línea que el cartel '3 Worte' llamaban a la participación democrática, el orden social y al cumplimiento de la ley. Klein (fig. 3) realizará una colorista apelación al voto de trabajadores, soldados y ciudadanos para la Asamblea Constituyente y, otro (fig. 5) mucho más expresionista, con un rotundo mensaje contra quienes hacían huelga al objeto de radicalizar *la revolución*: *Wer nicht arbeitet ist die Totengräber seiner Kinder* [Quien no trabaja es el sepulturero de sus propios hijos]. En la misma línea argumental Fuchs (fig.4) presentará el póster *Arbeiter. Hunger. Tod naht. Streik zerstört, Arbeit ernährt. Tut eure Pflicht. Arbeitet* [Trabajadores. Hambre. La muerte se acerca. La huelga destruye. El trabajo nutre. Haz tu trabajo], en el que unas palabras amenazantes rodean la figura de *la muerte* que avanza pisando al pueblo. Se trata de mensajes directos, sin sutilezas ni complicaciones narrativas

en el que se demanda a los trabajadores y al conjunto de Alemania que se centren en su labor, que dejen a un lado las huelgas y los conflictos, y se pongan a trabajar democráticamente por el éxito de la República.

Sin duda, las dos imágenes más representativas de esta contribución del *Novembergruppe* las aportará Max Pechstein que será el creador del cartel más representativo de la joven república (fig. 6) en la que un niño abraza una bandera roja rodeado de frases sumamente explícitas *Erwürgt nicht die junge Freiheit durch Unordnung und Brudermord fonst verhungern Eure Kinder* [No estranguléis la libertad de los jóvenes a través del caos y el fratricidio, sus hijos morirán de hambre]. En el otro, *An Alle Künstler!* [¡A todos los artistas!] (fig. 7) realiza un llamamiento al conjunto de los artistas alemanes para que se impliquen en la campaña de promoción y defensa de la República.



6.- Max Pechstein (1919) "Una llamada a la ley y el orden". Litografía, 100x67.3 cm. Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlín. Poster para la Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik.



7.- Max Pechstein (1919) "¡A todos los Artistas!" Illustration de Cubierta, Catálogo publicado por la Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik, Berlín. Disponible en el catálogo de fondos en línea de la Berlinesche Galerie.

Lo cierto es que tanto los artistas como los periodistas y comunicadores alemanes debatían desde hacía algún tiempo sobre la mala gestión que se había hecho durante el periodo bélico de la publicidad, la propaganda y la contrapropaganda y cómo en este mal uso radicaba el hundimiento de la moral militar y civil en los últimos meses del conflicto. El interés del debate incluirá al mismo Adolf Hitler

que dedicará en 1924 dos capítulos de su *Mein Kampf*⁴ al fenómeno de la propaganda política en Alemania, evidenciando el interés generalizado en aquellos primeros años de la década de los 20 por las “investigaciones y análisis científicos” acerca del impacto de la comunicación en la política, y en torno a la capacidad de los gobiernos a la hora de contribuir a la formación y modulación de la “opinión pública”. Ciertamente que existían investigaciones muy difundidas en la época (Le Bon, 1983), pero el interés creció exponencialmente, como señalan Requeijo, Sanz y Del Valle (2013), a partir de los nuevos enfoques ofrecidos por las aplicaciones de los principios de la psicología de masas a la cartelería política realizada por los norteamericanos durante el conflicto. El empleo de figuras retóricas de estereotipo emocional (persuasión, simplificación, deformación, desfiguración, etc.) realizado por Edward Bernays y George Creel desde el Comité Creel (CPI)⁵ para las campañas del gobierno de Wilson serán un ensayo práctico teorizado posteriormente con éxito en 1920 por Creel en *How We Advertised America: The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information* (2012) y por Bernays en 1923 y 1928, respectivamente, en *Cristalizando la Opinión Pública* (2000) y *Propaganda* (2008). Las estrategias expuestas en estos trabajos fueron empleadas de modo habitual por los partidos más conservadores alemanes (fig.8), menos reacios a la falacia, la exageración o la mentira. Por el contrario, desde el *Novembergruppe* preferirán mantenerse fieles al lenguaje gráfico y la paleta emocional que venía ofreciendo el expresionismo ya que lo consideraban como un arte popular, accesible a la mayoría social y radicalmente autóctono.

Otra de las líneas de colaboración entre el Ministerio de Haenisch y el *Novembergruppe*, en lo que con el paso del tiempo se convertirá en una de sus principales actividades, fue la organización de exposiciones de artistas vanguardistas por todo el país. En un tiempo de altísima inflación y desplome del mercado del arte, desde el Ministerio de Cultura creían necesario para el refuerzo de la República apoyar a los creadores germanos progresistas, como con

⁴ Se ha empleado la traducción y edición digital no anotada del *Mein Kampf* recogida en la web del Ministerio de Educación: <http://ficus.pntic.mec.es/jals0026/documentos/textos/meinKampf.pdf>.

⁵ El *Committee on Public Information* (CPI) o *Comitee Creel* fue la agencia de propaganda del gobierno federal norteamericano para moldear la opinión pública durante la guerra. La producción más importante del CPI queda perfectamente ilustrada en *How War Came to America*. Para más información: <https://www.loc.gov/exhibitions/world-war-i-american-experiences/about-this-exhibition/over-here/americanization/how-the-war-came/>

antelación había hecho el Káiser Guillermo II con la Academia, a través exposiciones colectivas en la *Grosse Berliner Kunstausstellung*, en el Glaspalast. Una misión que en absoluto era sencilla, como señala Weitz (2019), dado que el trabajo técnico lo tenían que organizar unos funcionarios ministeriales consolidados en el antiguo régimen con puntos de vista extremadamente conservadores.

Es en este sentido es en el que el papel del *Novembergruppe*, como la principal asociación independiente de artistas del país, toma tanta relevancia. Con la derecha artística y la academia berlinesa movilizadas contra los planes expuestos por las potencias vencedoras de que Alemania pudiera compensar el pago por las reparaciones de guerra mediante la entrega de obras de arte propiedad del estado, el gobierno de centroizquierda necesitaba aliados en el mundo artístico que pudieran dar la batalla cultural mientras intentaba implementar su agenda de pacificación, en un país extremadamente dividido, y consolidaba las instituciones democráticas recién creadas para recuperar la economía y el bienestar social.

Pero la relación entre el Ministerio y el grupo tampoco fue sencilla: si un nuevo orden social requería un nuevo lenguaje artístico y una nueva comprensión de la función social del arte, la propuestas del grupo de noviembre no siempre serán del agrado del gobierno republicano. En la exposición de 1919 *Novembergruppe* mostró en su sección independiente más de 180 obras que despertaron el desconcierto o, directamente, el desprecio de los visitantes. Las críticas en la prensa fueron también mordaces. La salida de tono de los miembros más díscolos del *Novembergruppe*, principalmente los pertenecientes a la sección berlinesa de Dadá, generaron no pocos problemas, especialmente a partir de marzo de 1920 cuando se acelera la tensión política por el intento de golpe de estado derechista de Kapp, cae derrotado electoralmente el SPD en junio y se conforma en Weimar un gobierno de centro-derecha.

A pesar de que los dadaístas mantenían una posición de partida radicalmente *contracultural*, siempre dispuestos a socavar los pilares conceptuales y morales de la bienpensante burguesía, algunos de los principales miembros del dadá berlinés se integraron en *Novembergruppe* (Hausmann, Grosz, Dix o Höch) tentados por la oportunidad de dar a conocer sus obras y provocar escándalo social dada la alta afluencia a las exposiciones oficiales organizadas por el grupo. Es verdad que en un momento política y culturalmente tan abierto tampoco resulta descartable que quisieran cooptar a los asociados del *NG* y arrastrarlos fuera del expresionismo dominante, hastiados por el "intento de domesticación cultural" que se ejercía desde el ejecutivo. En cualquier caso, lo que sí será

rural germana. En otra, la polifacética Hannah Höch mostraba un famoso y sarcástico fotomontaje-*collage*, que fue portada de la revista *Dadá* de 1919 (*Panorama Dada*, fig.9), en la que presentaba una parodia de la política alemana. El fotomontaje combinaba de modo aparentemente aleatorio tópicos culturales y políticos germanos, frases absurdas como “contra los pies húmedos” junto a una famosa fotografía de un soldado durante el levantamiento espartaquista de 1919 o la imagen recortada del Presidente Ebert, con unas botas negras altas de cuero negro, y otra del ministro de defensa Gustav Noske, ambos en bañador, rodeados de soldados que representaban el militarismo persistente en el nuevo régimen. Sobre ellos, el Presidente Wilson y al pie una frase hecha de recortes de periódico en la que se podía leer: “*Eterna libertad para H. H.*” con la que la autora reivindicaba la libertad de las mujeres, el derecho al sufragio femenino y la participación en la política.

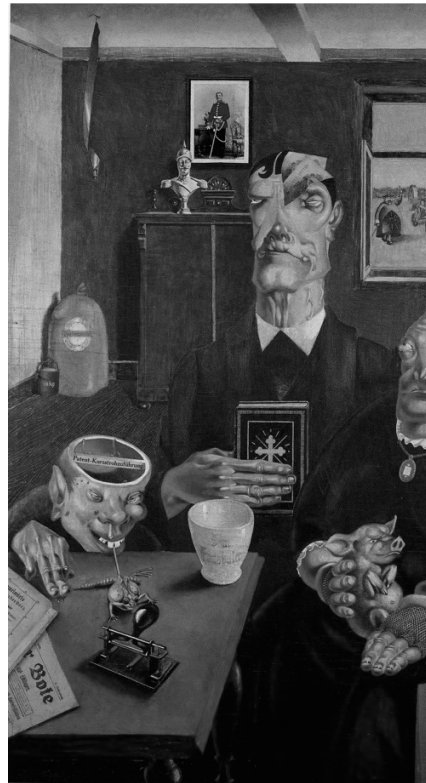
Estas obras provocaron una reacción de rechazo de la opinión pública y los medios de comunicación, incluso en semanarios y periódicos de izquierda que no podían comprender que en medio de una crisis económica, política y social tan seria el gobierno hubiera dedicado recursos a conservar y exhibir este tipo de obras mientras la mayoría social en Alemania vivía en la penuria. La hostilidad contra el gobierno alcanzó tal nivel que, según recoge Burmeister (2018) en *Incompatibly Radical, Dada and the Novembergruppe*, el propio Ministro de Cultura, Haenisch, se vio obligado a responder que la función del ministerio no era en ningún caso la de *censurar obras* y que mientras él se mantuviera en el cargo el gobierno no iba a intervenir en asuntos artísticos. Tras las elecciones no tardó mucho en caer y de la mano del nuevo gobierno centrista del Canciller Fehrenbach y de los funcionarios ministeriales responsables de la organización de la exposición de 1921, del ala más conservadora, llegarán las advertencias a la dirección del *Novembergruppe* de que si volvían a presentar obras provocadoras o impropias, semejantes a las de la convocatoria del año anterior, el grupo entero sería excluido de la muestra.

En este punto, es necesario advertir que la cuestión no era exclusivamente estética, moral o de afectación a la libertad de expresión sino que también implicaba aspectos penales pues desde sectores conservadores y desde el Centro Católico, todavía en el gobierno, se reclamaba que se aplicara a estos artistas el Artículo 184 del Código Penal que castigaba la pornografía. El debate sobre los límites entre el arte y la pornografía será una constante en los primeros años de la República hasta la aprobación en 1926 de una ley de censura, muy controvertida socialmente y rechazada por conjunto del mundo de la cultura, que pretendía proteger a la “juventud” frente a la saturación de escritos e

imágenes que pudieran contener eso que los sectores más conservadores denominaban *Schmutz und Schund* [Inmundicia y basura] (Weitz, 2019).



10.- Otto Dix (1921) *Salon I*. Kunstmuseum Stuttgart.



11.- George Scholz (1920) *Industrial Farmers*. Óleo sobre lienzo, 98x70 cm. Von der Heydt-Museum Wuppertal. Expuesta en la Sección del Novembergruppe de la Exposición de arte de Berlín de 1921 con el número 1173.

Según Burmeister (2018) la propuesta inicial de obras presentada para la exposición del año 1921 incorporaba dos escenas de burdeles, una de Rudolf Schlichter ahora perdida, con el título *La vida amorosa en Berlín*, y otra de Otto Dix, titulada *Salón I* (Fig. 10), que finalmente la dirección del grupo decidió retirar de catálogo porque aparecían mujeres en ropa interior o mostrando sus pechos. Sí se mantuvieron las ácidas y provocadoras obras de Georg Scholz (fig.

11) que no podían ser consideradas *pornográficas* ya que no tenían desnudos ni imágenes obscenas. Sin embargo, la exclusión de estos autores, sobretodo de Dix, provocará un intenso debate interno, además de severas acusaciones de censura y de provincialismo por parte del pintor de Dresde, que escribió con evidentes signos de enfado a su amigo Raoul Hausmann como responsable de la edición del catálogo de la exposición y editor de la revista NG (fig. 12): “Querido Raúl, los *Nov. Gr.* (sic) son unos miserables filisteos y yo les rindo mi más absoluto desprecio [...] Estoy harto de esta chusma del Arte por el Arte”⁶.

A partir de entonces se hace muy evidente el malestar de Hausmann y del conjunto de los dadaístas con el *Novembergruppe*, y en la introducción al

catálogo de la exposición, con el título *El Nuevo Arte*, expresa su rechazo a la acomodación burguesa del arte en el nuevo tiempo político: “La renovación del arte solo nace si simultáneamente se produce la renovación social, con una conciencia mundial que ha roto con todas las formas de opresión y explotación, que ha reconocido que la esclavitud y la propiedad no son el significado del mundo y las fuerzas que mueven el universo”⁷



12.- Hannah Höch (1921) Diseño de la cubierta de la nueva revista del *Novembergruppe* con el nuevo título “NG”, dirigida por Hausmann y Siebert von Heister. Tinta sobre papel japonés, 37,4 x 50 cm. © VG Bild-Kunst, Bonn. Disponible en el catálogo de fondos en línea de la Berlinesche Galerie.

Apenas unos días más tarde, ya en el mes de junio, será mucho más explícito y en una *Carta Abierta al Novembergruppe*⁸ publicada en la revista *Der Gegner* [El Adversario], con el acompañamiento de las firmas de Dix, Schlichter, Dungert, Grosz, Hóch, Krantz, Mutzenbecher, Ring, Scholtz y Zierath, y anunciaba la salida en bloque de la asociación de los dadaístas berlineses,

⁶ *Carta* de Otto Dix a Raoul Hausmann de mayo de 1921, disponible en el catálogo de fondos en línea de la Berlinesch Galerie.

⁷ *El Nuevo Arte*, introducción de Raoul Hausmann al Catálogo de la Sección del *Novembergruppe* de la Gran Exposición de Arte de Berlín de mayo de 1921. Disponible en el catálogo de fondos en línea de la Berlinesch Galerie.

⁸ *Carta Abierta al Novembergruppe* de Raoul Hausmann en colaboración con Otto Dix, Max Dungert, Otto Freundlich, George Grosz, Hannah Höch, Ernst Krantz, Franz Mutzenbecher, Thomas Ring, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Willy Zierath, de junio de 1921, disponible en el catálogo de fondos en línea de la Berlinesch Galerie.

criticando abiertamente el culto al individualismo artístico expresionista y el adocenamiento mercantilista dominante en un grupo que, según ellos, había perdido toda su potencialidad revolucionaria a partir del momento en el que habían recibido expreso apoyo gubernamental y se plegaba a sus condiciones. El texto termina con un claro llamamiento comunista a la oposición activa contra el nuevo gobierno de centroderecha, símbolo de la explotación burguesa y liberal.

La contestación de *Novembergruppe* no llegará hasta 1922 a través de otro firmado íntegramente por la dirección oficial del grupo y publicado igualmente en *Der Gegner*, en el que se reivindicaba el carácter colectivo del grupo y se rechazaba todo comportamiento individualista que hubiera pretendido instrumentalizar políticamente a la asociación o reducir su papel al de mera promoción del escándalo social, la algarada o la provocación política.

Esta ruptura no puede sorprender por cuanto la incompatibilidad *estética* e *ideológica* entre los dadaístas con el conjunto de los *ismos* de vanguardia y, en particular, con los *expresionistas* era manifiesta. Algo patente, como muy bien señala Burmeister (2018), incluso en su modelo de organización: el *Novembergruppe* era una asociación legal, inscrita en el registro de asociaciones profesionales de artistas, con unos principios claros y unos estatutos vinculantes, con una cuota obligatoria para sus afiliados y una dirección orgánica que tomaba sus decisiones de modo formal. Por el contrario, *Dadá* no era sino un modo particular de entender el arte, sin estatutos o normas internas más allá de lo recogido en sus paradójicos *manifestos*.

En cierto modo, para los dadaístas berlineses, provocadores profesionales que habían realizado múltiples acciones y lanzado escritos en contra de la República de Weimar, y de modo especial para Hausmann que era su referencia intelectual, esta no era sino una oportunidad más para hacer público lo que en verdad pensaban del expresionismo y de los expresionistas alemanes: que eran unos “filisteos” del arte, unos “ociosos de mente” dedicados a ofrecer gestos abstractos y vacíos de vida, como vacía era, según dejarán escrito, el conjunto de la *kultur* germana desde Lutero a Goethe. Así lo expresará Hausmann, no sin un cierto tono humorístico como era habitual en él, en su texto *La vuelta a lo figurativo en el arte* (Huelsenbeck, 1991) cuando, comparando el espíritu nacional, la gastronomía y las diferentes vanguardias afirma:

[...] nosotros los alemanes sólo hemos producido, además de sopas, bocadillos y cerveza, un oscurecimiento repugnante de las cosas, llamado expresionismo. El primer expresionista, el hombre que inventó la palabra “libertad interior”, era un sajón comilón y borracho, Martín Lutero. Él provocó el giro

protestante de los alemanes hacia una inexplicable “interioridad”, o sea, mentira, un malabarismo con sufrimientos y abismos imaginarios del alma y de su poder junto a una docilidad servil frente a la autoridad, él es el padre de Kant, de Schopenhauer y de la actual estupidez artística que ignora el mundo creyendo que así lo supera. Su expresión más clara son las salchichas de Francfort (...) Los nubarrones de Goethe vuelven en el arte expresionista de la inexplicabilidad de los trastornos gástricos subjetivos.

Aunque parezca extraño tras la lectura de este durísimo alegato, las críticas de Hausmann y los dadaístas al *chauvinismo* expresionista no cayeron en saco roto en de la dirección del *Novembergruppe* que decidió a partir de 1922, tal y como recogía su programa, internacionalizar sus propuestas y abrirse más a la experimentación artística promocionando un mayor pluralismo estilístico y formal. Uno de los efectos más negativos de la guerra fue precisamente la suspensión de la interacción entre los artistas alemanes y el conjunto de la vanguardia europea, una interacción que resultó muy productiva antes de 1914, por lo que uno de los objetivos principales de la asociación desde su constitución consistiría en reactivar los contactos internacionales, de modo especial con los nuevos movimientos abstractos de Europa del este y Holanda.

En mayo de 1922, una delegación del *Novembergruppe* acudió al *I Congreso de la Unión de Artistas Progresistas Internacionales*, organizado en Düsseldorf por la asociación de artistas del Rin, *Das Junge Rheinland*, en el que junto a colectivos como la *Dresdner Sezession*, la *Hallesche Künstlergruppe*, la *Darmstädter Sezession*, *Der Sturm*, la *Deutscher Werkbund* y miembros holandeses de *De Stijl*, como Van Doesburg y Van Eesteren, representantes rusos del *constructivismo*, como El Lissitzky, italianos del *futurismo*, y franceses, japoneses, austriacos, polacos y rumanos afiliados a los diferentes *ismos*, firmaron un llamamiento expreso a la internacionalización de los movimientos artísticos: “¡Artistas del mundo, uníos! El arte debe volverse internacional o perecerá” (Burmeister, 2018).

La pluralidad de voces, estilos y opiniones en el encuentro era tan amplia, según cuenta Burmeister en *Constructivity and Objectivity, Stylistic Pluralism in the Novembergruppe* (2018), que las discusiones se hicieron extremadamente difíciles. Parece ser que el tono dominante en el encuentro mostraba cierto rechazo hacia el dominio subjetivo en el arte, característico del expresionismo, y defendía la idea de que el artista progresista debía organizar las formas plásticas a

partir de sus elementos constituyentes tal y como defendían constructivistas, suprematistas y neoplasticistas.

Del congreso no pudo nacer la pretendida *Unión Internacional de Artistas Progresistas*, pero estas nuevas propuestas del *socialismo de la mirada*, como las denominaría Moholy-Nagy (2005), fueron recibidas con entusiasmo por parte la dirección del *Novembergruppe* que les dedicó un importante apartado en la *Gran Exposición de Arte de Berlín* de 1923. Gracias a esta nueva fase internacionalista del grupo de noviembre las obras de Chagall, Braque, Metzinger, Picasso, El Lissitzky, Moholy-Nagy, Van Doesburg, Piet Mondrian, Jacobus Johannes Pieter Oud o Gerrit Rietveld podrán ser expuestas y conocidas en Alemania. Ese mismo año, por ejemplo, el protagonista de la muestra berlinesa será uno de los grandes de la vanguardia rusa y la abstracción constructivista, El Lissitzky, que si bien ya había contribuido con pequeñas litografías en ediciones anteriores, en esta ocasión presentó una de sus más importantes y vanguardistas instalaciones hasta la fecha: la sala *Proun* (fig. 13).

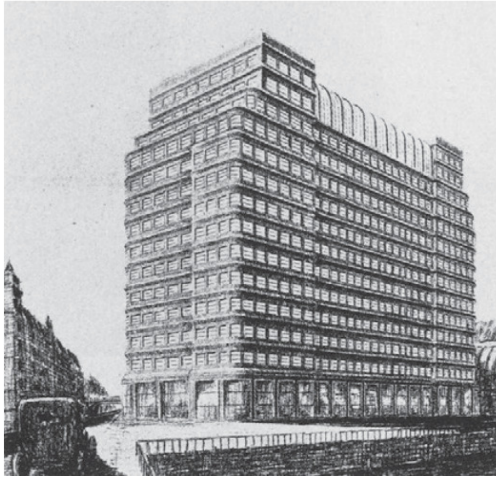


13.- El Lissitzky (1922)
Proun. Habitación.
Madera, pintura y cristal.
310x365x365 cm.
Berlinsch Gallerie.
Expuesta en la Sección del
Novembergruppe de la
Exposición de arte de
Berlín de 1923 con el
número 1253
(Reconstrucción de 1965).
Fotografía disponible en el
catálogo de fondos en línea
de la Berlinsche Galerie.

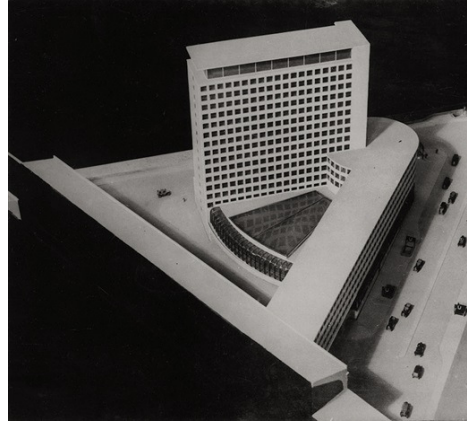
LA NEUES BAUEN Y NEUE SACHLICHKEIT: 1924-1927

En el punto primero de la “Carta Abierta” del *Novembergruppe* se recoge la voluntad de influir y participar en todas las políticas públicas que tuvieran relación con el diseño urbano, la planificación de asentamientos, el diseño de edificios públicos para la administración, la industria y las políticas del bienestar, la construcción privada, la conservación de monumentos, el rechazo del historicismo, así como la necesaria “eliminación de edificios pomposos sin valor artístico” (Rigby, 1995). A pesar de este compromiso la realidad es que en sus primeros años el trabajo arquitectónico del grupo fue meramente testimonial, apenas una declaración de intenciones incapaz de traspasar las dos dimensiones del papel en un país arrasado por la guerra, empobrecido económicamente y con unas obligaciones financieras emanadas del armisticio que hacían imposible cualquier nivel sostenido de inversión pública o privada en el sector de la construcción.

Tras la *Conferencia de Génova* de 1922 el gobierno iniciará una vía de estabilización del *marco* que reactivará la circulación del dinero y con ello empezará a poner freno a una inflación que en ese momento estaba desbocada. En 1923, se retomó el calendario pago de las obligaciones financieras de Versalles y se abrió una etapa de diálogo con las potencias aliadas que culminó en la celebración de *Conferencia de Locarno* (1925) y la aprobación del *Plan Dawes*, que facilitará la llegada de un inmenso paquete de ayudas financieras desde los EEUU para la reconstrucción alemana que revitalizará el sector de la construcción y, consecuentemente, el debate de la innovación arquitectónica y urbana.



14.- Hans y Wassili Luckhardt y Hoffmann (1921) *Propuesta de rascacielos de oficinas para la Friedrichstrasse* Dibujo expuesto en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1922.



15.- Mendelsohn (1922) *Propuesta de rascacielos de oficinas para la Friedrichstrasse*. Recreación de la maqueta expuesta en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1922.

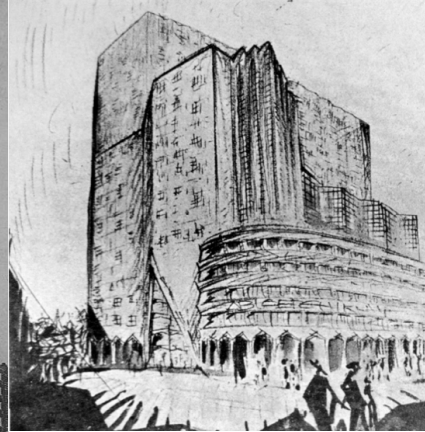
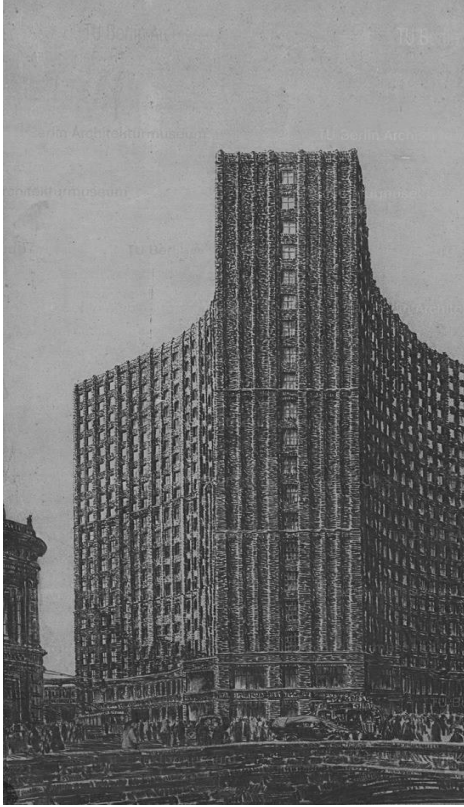
La nueva demanda de fábricas, oficinas, residencias y edificios oficiales coincidirá con la oferta previa de un impresionante laboratorio de ideas y autores que, tras la disolución del *Arbeitsrat für Kunst*, había pasado a integrarse operativamente en las filas del *Novembergruppe*. Alemania disponía así, al menos a nivel teórico, de un elenco de arquitectos que compartían una misma mirada novedosa sobre la forma de construir y concebir el espacio arquitectónico. Una nueva forma de construir que al partir constructivamente de volúmenes arquitectónicos sencillos y geométricos que evidenciaban sus estructuras autoportantes, se caracterizará por desprenderse de todo elemento ornamental, por la búsqueda de la máxima simplicidad formal en las líneas y colores, por la revalorización de las transparencias, así como por la tendencia a la elevación y la ligereza visual. Una serie de autores formados en el expresionismo y la vanguardia y que en ese momento tan particular se encontraban articulados orgánica e intelectualmente a través de la asociación alemana de artistas con mayor capacidad de producción y difusión de discurso del país: el *Novembergruppe*.



16.- Max Taut y Rudolf Belling (1922) *Tumba de la familia Wissinger*. Cementerio de Stahnsdorf. Una maqueta y fotografías de esta tumba fueron expuestas en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1923. Fotografía obtenida en internet.

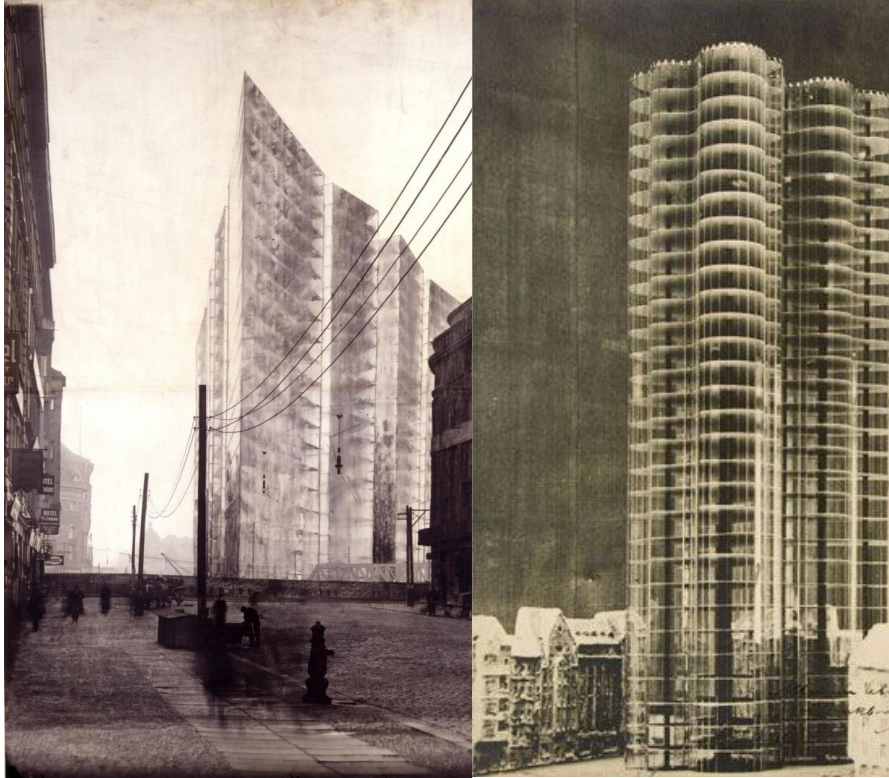
La primera obra construida de interés será la *Tumba de la familia Wissinger* (1922) que el arquitecto Max Taut y el escultor Rudolf Belling (fig.16) levantaron en el cementerio de Stahnsdorf, en el suroeste de Berlín. Se trata de una construcción abierta, compuesta por pilares y arcos de hormigón de carácter muy expresionista, como algunos dibujos que con anterioridad había expuesto el propio Taut, pero que también presentaba reminiscencias *góticas* muy del gusto de la época si recordamos el manifiesto fundacional de la Bauhaus.

Sin duda, la gran apuesta programática del grupo se hará pública en la *Gran Exposición de Arte de Berlín* de 1922, en la que se dedicó una sala completa a las propuestas que los arquitectos integrantes del grupo habían presentado al concurso abierto un año antes para la construcción del primer rascacielos de oficinas de Alemania. Se trataba de un edificio de oficinas para la *Turmhaus Ag*, una asociación de empresarios berlineses, que quedaría situado entre la gran avenida comercial de la Friedrichstrasse y el río Spree. Los hermanos Luckhardt en colaboración con Hoffmann (fig. 14), de un lado, y Eric Mendelsohn (fig. 15), del otro, presentaron sendas propuestas que resultan mucho menos *expresivas* de lo que era común en ellos, con referencias muy evidentes a la Escuela de Chicago en la uniformidad entre sus estructuras y fachadas y cierto clasicismo formal y sencillez geométrica en las que se evidenciaba la notable influencia del constructivismo ruso y el neoplasticismo holandés en los nuevos arquitectos germanos. Hans Poelzig (fig. 17), en cambio, aprovechó la forma triangular del solar, entre la avenida y el río, para proponer unos volúmenes geométricos curvos que a través de una forma visual rotunda rememoraban expresivamente la proa de un barco. Por su parte, Hans Scharoun (fig. 18) ofrecerá quizá la propuesta que presentaba unas más evidentes referencias expresionistas con una entrada frente a la Avenida Friedrichstrasse que reforzaba el efecto escenográfico que producía el juego de volúmenes en cascada de su fachada.



18.- (Arriba) Hans Scharoun (1922)
Propuesta de edificio de oficinas para la Friedrichstrasse. Expuesto en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1922. Imagen obtenida del libro *Expresionist Architecture in Drawings* de Wolfgang Pehnt (1985).

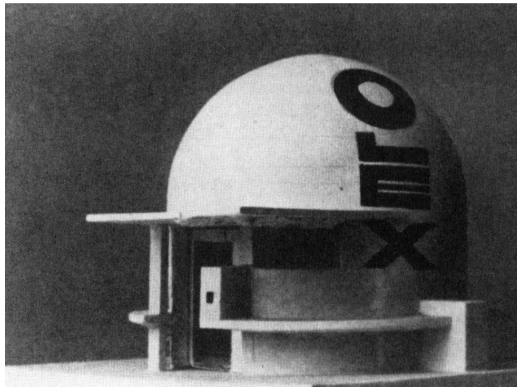
17.- (Izq.) Hans Poelzig (1921) Propuesta
"Turmhaus AG", para el concurso para un edificio de oficinas en la Friedrichstrasse de Berlín. Carbón sobre papel, 110x77.5 cm. Expuesto en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1922. Imagen obtenida del libro *Expresionist Architecture in Drawings* de Wolfgang Pehnt (1985).



19.- Mies Van der Rohe (1921) *"Honeycomb"* Propuesta *"Turmhaus AG"*, para el concurso para un edificio de oficinas en la Friedrichstrasse de Berlín. Dibujo sobre fotografía, 140 x 290 cm. Expuesto en la Sección del *Novembergruppe* de 1922. Imagen obtenida del libro *Expressionist Architecture in Drawings* de Wolfgang Pehnt (1985).

20.- Mies Van Der Rohe (1922) Proyecto de *"Rascacielos de cristal"*. Maqueta. Expuesto en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1923. Fotografía obtenida libre de derechos en internet.

Pero, sin lugar a dudas, la obra más importante de todas por su papel en la conformación estilística de la *Neues Bauen* y su contribución a la definición del estilo internacional, será el proyecto *Honeycomb* [panal] de Mies Van der Rohe (fig. 19). Se trata de una propuesta descalificada por no cumplir con las bases del concurso en lo referido al espacio libre en planta y los retranqueos (Resano, 2017) que se convertirá en uno de los reclamos principales de la sección arquitectónica del *Novembergruppe* en la exposición de 1922. Una obra que en ningún caso puede ser considerada como una propuesta *expresionista* pero en la que el juego de luces y reflejos confiere todo el protagonismo a la transparencia, acercándose al ideario expresado años antes por Scheerbart (1998), en una tendencia que se irá haciendo cada vez más explícita en los años siguientes (fig. 20). Los comentarios críticos a esta propuesta y a su evolución en la *maqueta de rascacielos* presentada en 1923 fueron entusiastas, resaltando la conexión formal existente entre las propuestas estilísticas de *De Stijl* y el constructivismo, con este nuevo estilo arquitectónico propiamente alemán que se denominará *Neues Bauen*, y que no será sino la avanzadilla de lo que se iba a convertir en el *estilo internacional*.

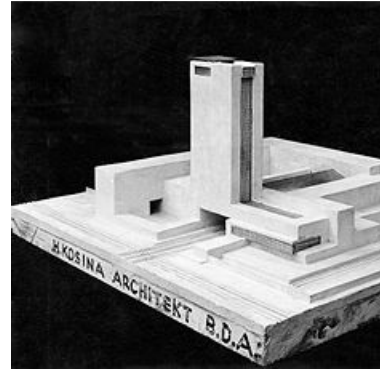


21.- Alfred Gellhorn y Martin Knauthe (1923) *Gasolinera Halle an der Saale, Alemania*. Maqueta expuesta en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1924. Disponible en el catálogo de fondos en línea de la Berlinesche Galerie.



22.- Otto Barting (1922-23) *Iglesia Estrella*. Reconstrucción de la maqueta expuesta en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1924. Disponible en el catálogo de fondos en línea de la Berlinesche Galerie.

En 1924, Van der Rohe será elegido Presidente del *Novembergruppe* y como responsable principal de la muestra berlinesa de ese año la arquitectura se convertirá en la gran protagonista. Por primera vez el *Novembergruppe* dejaba a un lado a los representantes del arte de caballete y se centraba en la promoción y apoyo de los principales autores de la *Neues Bauen*. En la exposición además de las propuestas de los ya citados, se observan maquetas y dibujos de Alfred Gellhorn y Martin Knauth (fig. 21), de Otto Barting (fig. 22), Walter Gropius y Adolf Meyer (fig. 23) y de Kosina (fig. 24) que liderarán esta nueva etapa en la que la arquitectura se convertirá en la madre de todas las artes de vanguardia en Alemania y el *Novembergruppe*, en la asociación a la que querían pertenecer todos los arquitectos.



24.- Heinrich Kosina (1924) *Maqueta para el Aeropuerto Tempelhof de Berlín*. Paradero desconocido. Obra expuesta en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1924. Fotografía libre de derechos obtenida en internet.

23.- Torre Tribuna Walter Gropius y Adolf Meyer (1922)
Propuesta para el concurso del edificio de oficinas Chicago Tribune Tower. Perspectiva del suroeste. Expuesta en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1923.



25.- Otto Nagel (1928) *Chicos en una boda (detalle)*. Óleo sobre lienzo, 91x62cm. Expuesta en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1928.

De nuevo, las muestras organizadas por el grupo en 1925 y 1926 serán protagonizadas por arquitectos comprometidos con la *Neues Bauen*, recogiendo críticas muy positivas por parte de la mayoría de los medios de comunicación y el apoyo entusiasta del gobierno. Sin embargo, también provocarán, como recoge Weitz (2019), una agresiva reacción de arquitectos y políticos conservadores, muchos de ellos afiliados al partido nazi, que consideraban los techos planos modernistas *muy poco alemanes* (incluso los tachan de *judíos*). Esta disputa, que ha pasado a la historia como “la guerra de los techos de Zehlendorf”, no evidencia sino la profunda crisis identitaria que estaba viviendo el conjunto de la cultura y sociedad germana y que se trasladará al seno del *Novembergruppe* como un debate centrado en el excesivo protagonismo alcanzado por la arquitectura racionalista.

A finales de 1926 la tensión se resuelve con la dimisión de Mies Van Der Rohe que desencadenará la salida de los principales arquitectos, junto a algunos sus compañeros en la Bauhaus como Feininger y Schlemmer. En enero de 1927 todos los arquitectos, a excepción de Gellhorn, abandonaron el grupo y conformaron uno nuevo, encabezado por Mies Van der Rohe, denominado *Der*

Ring, en que se integrarán los principales arquitectos germanos del momento (Gropius, Häring, Behrens, Hilberseimer, los hermanos Luckardt, Pölzig, los hermanos Taut, y otros muchos). Así es como unos arquitectos cuya fama había traspasado las fronteras germanas pudieron sentirse libres para desplegar todo el potencial de sus velas programáticas y ayudar a extenderlas por el mundo a través del estilo internacional, impulsado precisamente ese mismo año por Le Corbusier y Sigfried Giedion en el primer *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM).

Esta segunda crisis del grupo provoca que el perfil de la exposición del *Novembergruppe* en 1927 fuera comparativamente bajo con respecto a las ediciones anteriores, siendo *Der Ring*, nueva sección autorizada, la que se llevará todo el protagonismo de la *Neues Bauen* junto a la *Bauhaus*, convertida en ese momento en la principal referencia europea del diseño y la arquitectura. Las salas del grupo de *noviembre* volvieron a llenarse de cuadros de lo que desde 1924 se había dado en denominar como la *Neue Sachlichkeit* o *Nueva Objetividad*, un arte figurativo *no expresionista* de amplia variabilidad estilística que se mostraba formalmente sobrio y emocionalmente sereno. Sus principales representantes serán, además del ya citado Sholz (fig.11), Otto Nagel (fig.25), la artista lituana Issai Kulvianski (fig.27), Felixmüller, Friesch, Fuchs (fig.4) o Schlichter (fig.2). Incluimos en esta categoría a la dadaísta Höch (fig. 26) cuyos *collages y fotomontajes* a partir de 1924 abrazarán un interesante discurso crítico y político, denunciando la violencia machista de la sociedad germana, reivindicando a la “nueva mujer” que estaba naciendo en Weimar frente todo tipo de convencionalismos (sexuales, raciales o estéticos). En 1926 presentará una serie de pinturas coloristas de ineludible inspiración surrealista y tendencia abstracta con los que alcanzará un gran reconocimiento.



26.- Hannan Höch (1926) *Cubo*. Óleo sobre lienzo, 65.5x72.5 cm. Berlinische Galerie. Sección del *Novembergruppe* en la Exposición de arte de Berlín de 1926.



27.- Kulvianski (1927) *Mi hija Kiki*. Óleo sobre lienzo, 127x96 cm. Expuesta en la Sección del *Novembergruppe* de la Exposición de arte de Berlín de 1927.

UNA LENTA Y DIFÍCIL AGONÍA: 1928-1932

En 1928 un *Novembergruppe* quebrado y en decadencia cumplía diez años de vida. Era el momento de ofrecer una mirada retrospectiva sobre su actividad y reivindicar el papel central jugado en el desarrollo de la vida artística berlinesa y alemana a lo largo de la década. Pero no era un contexto sencillo: algunos de sus más reconocidos miembros habían renegado del grupo y continuaban su militancia artística de modo exitoso en nuevos colectivos mucho más coherentes en sus formas y objetivos.

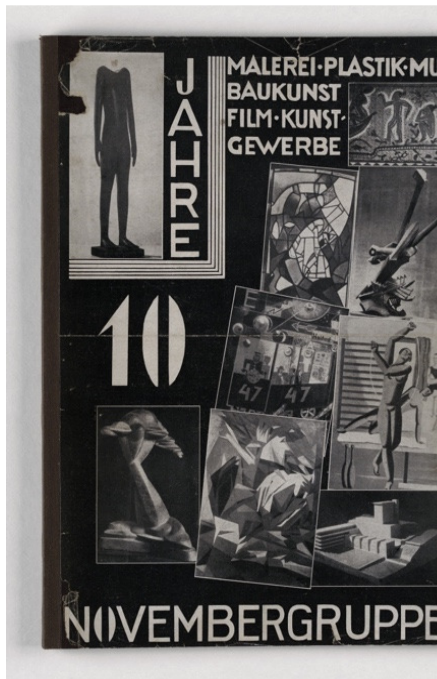
Tampoco era fácil hacer historia tras el éxito de las propuestas del periodo anterior y mucho menos reivindicar su antiguo papel de *enfant terrible* del arte berlinés cuando sus exposiciones habían recibido un gran reconocimiento de público y crítica y sus miembros colgaban sus obras en exposiciones de la *Academia* y la *Secesión*, en las paredes de los edificios de la administración pública o en las casas de los nuevos industriales. Para organizar el aniversario se constituyó un comité encabezado por Melzer, miembro fundador, que propuso dos actividades principales: una publicación para el mes del aniversario de la revolución en la revista *Kunst der Zeit* bajo el título “Diez años del Novembergruppe” (fig. 28), que contará con la participación de algunos de los más importantes autores vinculados al grupo, y una exposición retrospectiva en la *Juryfreie Kunstschau* de Berlín a celebrar el año siguiente.

El aniversario no sólo era una oportunidad para reivindicar el papel del grupo como dinamizador artístico y cultural del país, en un momento en el que había perdido la frescura de los primeros años, sino también una oportunidad de reivindicación política de los valores democráticos de la república en un tiempo en el que parecían volver los fantasmas del *autoritarismo*. El texto debería ser útil, de igual modo, en la construcción de la memoria colectiva del arte y los artistas de la época, por lo que debería recoger los momentos, objetos, autores y temas más importantes de su producción artística y cultural: documentos propios, manifiestos y cartas abiertas, recortes de prensa con noticias y críticas de sus eventos, fotografías, cartas personales y escritos no publicados de los miembros del grupo que se habían acumulado a lo largo de los años, además de una importante selección de las obras y autores principales.

La edición se encomendó a Will Grohmann, un reputado crítico e historiador de Dresde que elaboró el texto introductorio, seleccionó autores y realizó una recopilación documental y gráfica centrada, quizá excesivamente, en los dos primeros años de actividad, desde la revolución de 1918 hasta la exposición de 1922. Este número de *Kunst der Zeit* se ha convertido en una de las principales fuentes documentales a la hora de abordar cualquier tipo de investigación o lectura crítica sobre el trabajo del *Novembergruppe*, y, en general, sobre la producción artística de aquella década.

Sin embargo, desde la perspectiva actual se hace muy evidente que la selección ofrece una mirada sesgada, excesivamente positiva del grupo, en la que se evitan los debates más tensos y los momentos más conflictivos: nada se recoge, por ejemplo, de la selección de obras para la *Gran Exposición* 1921 que provocó la ruptura de los dadaístas y la salida de Hausmann, como tampoco se recoge nada

de la crisis sufrida con la estampida de los principales representantes de la *Neue Bauern* el año anterior.



28.- *Portada del 10º Aniversario de Novembergruppe*. (1928) con la colaboración de Will Grohmann, Adolf Behne, Oswald Herzog, Rudolf Belling, Hirst, Mataré, Melzer, Gellhorn, Segal, Hilbelseimer, Wetzels, Freundlich, Angermeyer, Raoul Hausmann, Desler, Luckhardt, Stuckenschmidt y Hannah Höch. Disponible en el catálogo de fondos en línea de la Berlinese Galerie.



29.- George Grosz (1918)
Deutschland, ein Wintermärchen
Paradero desconocido. Obra
expuesta en el 10º Aniversario del
Novembergruppe de la *Juryfreie
Kunstschau* en 1929.

En general, la publicación intenta ofrecer una imagen del grupo mucho más positiva de lo que en aquel tiempo estaban reflejando incluso los medios de comunicación, cuestión esta que no pasó desapercibida en su momento y por la que recibió severas críticas como la realizada por Brattskoven (1929), que en una crónica sobre la edición del Dr. Grohmann, recogida en el número de enero de *Die Neue Bücherschau*, tras reconocer el papel de *Novembergruppe* en el desarrollo artístico de la República de Weimar y la calidad de la selección de textos y obras presentadas, cuestiona su sectarismo y acierta al poner en duda las posibilidades de desarrollo futuro de un grupo que estaba comportándose en el último tiempo poco más que como “una asociación de profesores de arte preocupados por exponer sus cuadros” (Brattskoven, 1929).

Frente a la publicación conmemorativa todas las crónicas periodísticas vienen a reconocer que la exposición celebrada en la *Juryfreie Kunstschau* presentó una indudable calidad con una selección de 122 autores que habían formado parte del grupo que prácticamente no dejó a nadie importante en el tintero. El mismo Mies van Der Rohe colaborará en la muestra con una maqueta del Pabellón de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona que se inauguraría en el mayo siguiente.



Bundesarchiv, Bild 103-28322
Foto: o. d. Weg. | August 1929

29.- Georg Pahl (1929) Fotografía de la sala de arte Abstracto y Diseño Constructivo del 10 Aniversario del *Novembergruppe*, en el *Juryfreie Kunstschau* de Berlín. En primer plano *Triad* de Rudolf Belling. Al fondo, *Dirigible sobre Chicago* de Arthur Segal. Imagen cedida por el Archivo Federal Alemán a Wikimedia Commons.



30.- Georg Pahl (1929) Fotografía de la sala de arte expresionista y escultura del 10 Aniversario del *Novembergruppe*, en el *Juryfreie Kunstschau* de Berlín. En primer plano *Plastik* de Oswald Herzog. Al fondo *Tres Mujeres* de Otto Dix. Imagen cedida por el Archivo Federal Alemán a Wikimedia Commons.

Abstracción y Diseño Constructivo (fig. 30), Crítica Social y Arte Figurativo (fig. 29), Expresionismo y Escultura (fig. 31) fueron las cuatro secciones en las que se dividió un espacio que según las crónicas quedó pequeño para tantas y tan buenas obras. Nentwig (2018), por el contrario, aprecia cierta radicalidad impostada en la sobrerrepresentación de ciertos autores (Dix, Grosz, Heartfield, Hausmann, Felixmüller, Carrà, Nagel, etc.) y la contundencia de algunas de sus

obras expuestas que nunca habían sido incluidas en exposiciones previas. Es como si la dirección del grupo quisiera desterrar en 1929 toda sombra de moderación o ambigüedad en su historia o bien como si, conscientes de que los tiempos estaban cambiando, quisieran ofrecer un mayor compromiso político en la defensa de la libertad de expresión y los valores de la democracia que representaba la república. A partir de 1930, y conforme el declive de la República de Weimar se hacía más evidente, el clima político y social se volvía más hostil para artistas e intelectuales y la profunda crisis económica ponía en dificultades las finanzas del grupo, el *Novembergruppe* fue reduciendo su presencia y sus intervenciones hasta prácticamente desaparecer de la escena cultural a finales de 1932, apenas unos meses antes de que Hitler alcanzara el poder y dictara la Ley habilitante que disolvió la República. Durante los dos años siguientes el grupo existió a efectos puramente burocráticos dentro del registro oficial de asociaciones del que fue finalmente borrado por no pagar la cuota en 1935 inhabilitando finalmente su actividad. La suerte de la república y del *Novembergruppe* estaba echada. A partir de ese momento ya no existirán en Alemania grupos de artistas no vinculados al régimen nazi y tanto el grupo de *noviembre* como los artistas que lo habían integrado pasaron a ser considerados como “bolchevismo cultural”, sobre todo después de que el artista y crítico nazi Wolfgang Willrich incluyera a 174 de ellos en su panfleto *Säuberung des Kunsttempels* [Purgando el templo del Arte] publicado en 1937 y que servirá de base para la selección de artistas en la exposición sobre *Arte Degenerado* celebrada ese mismo año en Munich.

BIBLIOGRAFÍA

- BAHR, H. (1998): *Expresionismo*. Colección Arquitecturas, Murcia, Ed. López Albadalejo.
- BERNAYS, E. (2000). *Cristalizando la opinión pública*. Barcelona. Ediciones Gestión.
- BERNAYS, E. (2008). *Propaganda*. Madrid. Ed. Melusina.
- BRATTSKOVEN, O. (1929) *10 Jahre Novembergruppe* en *Kunstchronik* artículo Die Neue Bücherschau, Enero 1929. Berlín. Consultado en: <https://www.arthistoricum.net/werkansicht/dlf/246725/1/0/>
- BURMEISTER, R. (2018) “Incompatibly Radical, Dada and the Novembergruppe” en *Freedom. The Art of the Novembergruppe 1918-1935*, Berlin, Ed. Prestel, Berlinesch Galerie, pp. 80-101.

- BURMEISTER, R. (2018) "Constructivity and Objectivity, Stylistic Pluralism in the Novembergruppe" en *Freedom. The Art of the Novembergruppe 1918-1935*, Berlin, Ed. Prestel, Berlinesch Gallerie, pp. 104-113.
- CHAPMAN, K.G (2018) *Expressionism and Poster Design in Germany 1905-1922- Between Spirit and Commerce*, Boston, Ed. Brill.
- CREEL, G. (2012) Creel, *How We Advertised America: The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information That Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe*. Ed. Foorgotten Books.
- DE MICHELI, M. (1990): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Ed. Alianza Forma.
- DREW EGBERT, D. (1981): *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- EDSCHMID, K. (1921): *Ueber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlín. Ed. Eriche Reiss.
- GROHMANN, W. (1928), *Sonderheft: Zehn Jahre Novembergruppe, Heft 1-3, III. Jahrgang*, Kunst der Zeit Organ der Künstler-Selbsthilfe.
- HINDENBURG, Paul V. (1994). "The Stab in the Back", 1919, in *The Weimar Republic Sourcebook*, ed. Anton Kaes, Marin Jay, an Edward Dimendberg (Berkeley and Los Angeles; University of California Press, 15-16), and Willi Wolfradt "The Stad-in.the-Back Legend," 1922, in *The Weimar Republic Sourcebook*.
- HUELSENBECK, R. Ed. (1992) *Almanaque Dadá*, Madrid, Ed. Tecnos.
- KLIEMANN, H. (1969): *Die Novembergruppe*, Berlín, Ed. Gebrüder Mann.
- KRATZ-KESSEMEIER, K. (2018) "Paving the way for free modernism. The Novembergruppe 's Role in Shaping Art Policy During The Weimar Republic" en *Freedom. The Art of the Novembergruppe 1918-1935*, Berlin, Ed. Prestel, Berlinische Galerie, pp. 30-39
- LE BON, G. (1983) *Psicología de las masas*, Madrid, Ediciones Morata.
- MOHOLY-NAGY, L. (2005) *Pintura, fotografía, cine*, Barcelona, Ed. GG.
- NENTWIG, J. (2018) "Liberating energies of the New Art. The Early Novembergruppe Years from 1918 to 1920." en *Freedom. The Art of the Novembergruppe 1918-1935*, Berlin, Ed. Prestel, Berlinesch Gallerie, pp. 140-151.
- NENTWIG, J. (2018) "A belated revolution and an enforced ending." en *Freedom. The Art of the Novembergruppe 1918-1935*, Berlin, Ed. Prestel, Berlinesch Gallerie, pp. 194-207.

- PEHNT, W. (1985) *Expressionist Architecture in Drawings*, Nueva York, Ed.
- REQUEIJO REY, P.; SANZ GONZÁLEZ, C. y DEL VALLE ROJAS, C. (2013) «Propaganda norteamericana en la Primera Guerra Mundial: Simplificación y deformación a través del cartel» *Historia y Comunicación Social Vol. 18* pp. 31-42. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/43412/41069>
- RESANO RESANO, D. (2017) “Entre lo cristalino y lo transparente. El rascacielos en la Friedrichstrasse de Mies Van Der Rohe” en *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA) Vol. 22 Nro. 31* pp. 132-139.
- RICHTER-BERLÍN, H. (1974): «Das leben des malers Richter-Berlín» en *Kunstblätter Nummer 32* pp 5-13. Berlín. Ed. Galerie Nierendorf.
- RIGBY, KATHERINE (ed.) (1995): «Novembergruppe». En WASHTON LONG, R-C. (ed.) (1995): *German Expressionism. Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley, Ed. University Of California Press.
- SCHEERBART, P. (1998) *La Arquitectura de Cristal*, Murcia, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- SIMMEL, GEORGE (1909) *Brücke und Tür*, publicado en *Der Tag*, 15 de septiembre. Traducción del autor a partir del texto en alemán recogido en la web del *Instituto Sociológico de la Universidad de Zurich* por el Prof. Dr. Hans Geser. (http://socio.ch/sim/verschiedenes/1909/bruecke_tuer.htm).
- TAYLOR, SETH (1990). *Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism 1910-1920*. Berlin-New York, Walter de Gruyter.
- WASHTON LONG, R-C. (ed.) (1995): *German Expressionism. Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley, Ed. University Of California Press.
- WEITZ, E.D. (2019) *La Alemania de Weimar, Presagio y tragedia*. Ed. Turner-Noema.
- WILLRICH, W. (1937) *Säuberung des Kunsttempels: Eine kulturpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art* München, Ed. Lehmann.

RECURSOS DEL CATÁLOGO DE FONDOS EN LÍNEA DE LA BERLINESCH GALERIE
MUSEUM FÜR MODERNE KUNST:

<https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMP/eMuseumPlus?service=StartPage&lang=de>

Recibido: 1 de enero de 2021

Aceptado: 13 de septiembre de 2021

Oscar Urralburu Arza es profesor de Didáctica de la Expresión Plástica en la Universidad de Murcia. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha y Doctor por la Universidad de Murcia. oscarurralburu@um.es