

# Nueva Objetividad.

## Diálogo entre la fotografía y la pintura en la República de Weimar August Sander y Otto Dix

Pilar Arias Lara

Tutora: María Adell Carmona

Trabajo final de grado

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Barcelona

16 de junio de 2023

# ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| ÍNDICE .....                                | 1  |
| INTRODUCCIÓN .....                          | 2  |
| CONTEXTUALIZACIÓN: LOS AÑOS DE WEIMAR ..... | 4  |
| ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO ..... | 8  |
| CASOS DE ESTUDIO .....                      | 19 |
| AUGUST SANDER .....                         | 19 |
| OTTO DIX .....                              | 21 |
| EL RETRATO .....                            | 25 |
| DIÁLOGO .....                               | 31 |
| CONCLUSIÓN .....                            | 39 |
| BIBLIOGRAFÍA .....                          | 41 |

# INTRODUCCIÓN

He podido observar, también a lo largo de mis estudios de Historia del Arte -unos estudios que ahora llegan a su fin- que casi todo empieza por la curiosidad. Una curiosidad que proviene de la necesidad de saber que tenemos las personas. Al escribir esta introducción, en ese diálogo interior en el que se hace un repaso de lo vivido, creo que este trabajo se inició sin saberlo hace ya unos cuantos cuatrimestres, en esas asignaturas de historia de la fotografía y de historia de las vanguardias.

En este tiempo que ha transcurrido desde entonces hemos pasado una pandemia y ahora estamos asistiendo con mucho pesar a una guerra en un rincón de nuestra Europa. Estos hechos, una vez más, ponen en cuestión al ser humano y su relación con el otro. Durante este tiempo de incubación del trabajo, había algo que como mujer me inquieta y que lleva mi mirada a poner en paralelo -salvando las distancias- algunos aspectos de la actualidad con otros de ese período de paz que hubo entre las dos grandes guerras del siglo XX. Fue un breve espacio de tiempo en el que la gente que había salido de una experiencia atroz -y no sabía que volvería a vivir otra mucho peor- intentó vivir la vida con la esperanza de ser felices, eso sí, desde una actitud fría y distante.

En ese período de tiempo tan escueto que fue la República de Weimar aparecieron una serie de artistas que, como veremos, cansados de los condicionantes del *pathos* que había guiado al Expresionismo y con la consciencia de ser “modernos”, se involucraron en eso que se decidió llamar Nueva Objetividad.

La voluntad de este estudio no es la de realizar un exhaustivo estado de la cuestión sobre el retrato en la fotografía y en la pintura en la Nueva Objetividad. Más bien, con una base teórica suficiente que nos puede ayudar a identificar estrategias y a través de un análisis comparado entre dos obras muy significativas en las trayectorias profesionales de August Sander y de Otto Dix, este trabajo pretende estudiar los puntos de intersección que se pudieron producir entre dos obras. Es decir, en este estudio intentaremos aportar un enfoque más reflexivo y analítico que vaya más allá de un estado de la cuestión, para reflexionar sobre las repercusiones que tuvieron en el arte determinadas tendencias que tuvieron su auge en el período de entreguerras en la República de Weimar.

Nuestro trabajo no se basa en las relaciones entre la pintura y la fotografía después de la Primera Guerra Mundial en Alemania,

ni en los sustratos preexistentes en ambos lenguajes artísticos provenientes de ellos mismos o del otro, sino en confrontar a dos artistas y estudiar dos de sus obras para intentar encontrar semejanzas y diferencias de carácter formal e iconográfico que nos lleven a un punto inicial desde donde abrir una ventana al futuro. En otras palabras, no pretendemos llegar a conclusiones a las que sería imposible llegar en un trabajo de estas características, sino que vamos a intentar iniciar un camino que la pasión y la intuición nos señala y que no podemos eludir. Un camino que, como todos los caminos, en un inicio no sabíamos qué nos podía deparar. Un camino que implicaba un riesgo: el de trascender, el de desbordar un mero estado de la cuestión; que somos conscientes de haberlo asumido.

Somos también conscientes de que la propia naturaleza de este trabajo conlleva una serie de limitaciones. Estas son diversas, pero una de las principales es mi desconocimiento de la lengua alemana. Este hecho, nos llevó, en el momento previo a dar el paso definitivo, a reflexionar sobre la conveniencia o no de abordarlo con bibliografía mayoritariamente en castellano. Las ganas de estudiar aquello que nos entusiasma -aunque sólo sea de forma parcial- vencieron la dificultad de ese desconocimiento. Por tanto, en este estudio hemos trabajado algunos textos en inglés y francés y algunas de las aportaciones que han hecho especialistas de cada uno de los lenguajes artísticos que han sido traducidas al castellano.

La metodología con la que hemos abordado el proceso de estudio del retrato en cada uno de los lenguajes artísticos en el arco temporal, geográfico y estético de la Nueva Objetividad en la Alemania de entreguerras se ha basado en la lectura de las herramientas teóricas a nuestro alcance que nos han servido para cimentar el marco del discurso y de análisis comparativo de la obra de August Sander y de la obra de Otto Dix.

Este trabajo está articulado en tres capítulos. En primer lugar, hemos considerado conveniente hacer una breve aproximación histórica y hemos aportado una contextualización de la República de Weimar que nos ha ayudado a entender algunas de las cosas que sucedieron en ese periodo y que tuvieron sus consecuencias en el ámbito artístico. En segundo lugar, nos hubiera gustado que, debido a la naturaleza de síntesis bibliográfica de este tipo de trabajo, el estado de la cuestión hubiera tenido la capacidad de reflejar una mayor variedad de puntos de vista de los especialistas en la materia, pero, lo hemos tenido que abordar, como he dicho anteriormente, desde la limitación lingüística. Por último, en el tercer capítulo nos hemos centrado en plantear un diálogo entre una obra de August Sander y una obra de Otto Dix. Hemos analizado en paralelo el retrato de la *Secretaria en la Westdeutschen Rundfunk de Colonia* y el *Retrato de la periodista Sylvia von Harden*. Hubiéramos querido profundizar más a través del diálogo entre artistas y obras, pero, teniendo en cuenta los límites cuantitativos y normativos de los trabajos de fin de grado, nos han llevado a renunciar a una mayor riqueza de casos de estudio.

# CONTEXTUALIZACIÓN: LOS AÑOS DE WEIMAR

Lo ocurrido antes de 1914 nos ha de servir para comprender lo que sucede en «los años de Weimar». En enero de 1871 se produce la unificación de diversos estados (Baviera, Prusia, Sajonia, etc.) hasta ese momento independientes, en forma de Imperio como II Reich con Guillermo I (1871-1888) y Guillermo II (1888-1918). En el momento de la unificación, Alemania era un país agrícola con un importante subdesarrollo económico y en el transcurso de unas décadas consiguió la primacía industrial en Europa.

El reinado del káiser Guillermo II estuvo caracterizado, por un lado, por un compromiso tácito, que implicaba a la propia clase trabajadora, para la mejora de los niveles de vida de la población que generó progreso y unidad nacional y, por otro lado, por la promoción de una política que, sustentada en el militarismo, el nacionalismo y la industrialización, encontró la confrontación con las potencias mundiales del momento, principalmente con Inglaterra.

Stefan Zweig describe ese momento como un momento de confianza y optimismo: «Cuarenta años de paz habían fortalecido el organismo económico de los países, la técnica había acelerado el ritmo de vida y los descubrimientos científicos habían enor-



Stefan Zweig

gullecido el espíritu de aquella generación (...) Las ciudades se volvían más bellas y populosas de año en año (...) El progreso se respiraba por doquier. Quien se arriesgaba, ganaba (...) Nunca fue Europa más fuerte, rica y hermosa.»<sup>1</sup>, pero: «De la fecunda voluntad de consolidación interior surgió, a la vez y por doquier, un afán de expansión que se propagó como una infección vírica. (...) En Alemania se introdujo un impuesto de guerra en pleno

---

<sup>1</sup> Stefan Zweig. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona: Acantilado, 2004. p. 248-249

período de paz y en Francia se prolongó el servicio militar; a la larga, el exceso de energía tenía que descargar y las señales de tormenta en los Balcanes indicaban la dirección de los nubarrones que ya se acercaban a Europa.»<sup>2</sup>

No se puede atribuir a una sola causa el origen de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) porque, como suele suceder en estos casos, fueron varios los factores que intervinieron en el inicio del conflicto armado. El asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria en Sarajevo fue la gota que colmó el vaso de las tensiones acumuladas durante el período de crecimiento que se estaba viviendo.

La Gran Guerra se inició el 28 de julio de 1914 y pasó de ser un conflicto localizado a uno de escala mundial entre la Triple Alianza, compuesta por Alemania, Italia y el Imperio Austrohúngaro, y la Triple Entente, formada por Francia, Reino Unido y Rusia, a la que se añadiría Estados Unidos más tarde. La guerra se inició con escenas de júbilo en las principales ciudades de los países involucrados con los soldados marchando con un espíritu aventurero y de búsqueda de gloria. Provocó que, de unos setenta millones de hombres que fueron movilizados, perdieran la vida cerca de diez millones, duró cuatro años, acabando con el armisticio del 11 de noviembre de 1918 y con el Tratado de Versalles el 28 de junio de 1919. Al finalizar la guerra, el *Deutsches Reich* (Imperio alemán) cambió de régimen político y se convirtió en una república democrática; lo que la historiografía ha denominado la «república de Weimar», que recibe el nombre de la ciudad donde se reunió la asamblea constituyente y redactó la nueva constitución del Reich.

«Los años de Weimar» que van desde 1919 hasta 1933, son unos años en los que predomina socialmente un conflicto latente que proviene, por un lado, de las consecuencias draconianas del

Tratado de Versalles, donde las potencias vencedoras exigieron la reducción del territorio alemán, el pago de ingentes sumas de dinero como indemnización por los daños del conflicto armado, el control de la economía, la desmilitarización, etc. y, por otro lado, las confrontaciones ideológicas violentas, la gran inflación y el desempleo. Un estado democrático, que se convirtió en el preludio de la dictadura más violenta de la historia alemana, pero al mismo tiempo, un período de sobresaliente creatividad cultural.

Los especialistas han dividido los aproximadamente quince años de la República de Weimar en tres fases de una duración similar. En primer lugar, de 1918 a 1923, tenemos una fase turbulenta en la que se produce una lucha política cruenta con vistas a la conformación de la nueva república con la «Revolución de Noviembre». Como hemos dicho anteriormente, la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, conllevó una serie de restricciones y cargas que arrojaron una densa sombra sobre el nacimiento de la República, que fue apoyada por una minoría del pueblo alemán. A pesar de ello, la alianza de noviembre de 1918 entre el *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* SPD (Partido Socialdemócrata Alemán), el *Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands* USPD (Partido Socialdemócrata Independiente de Alemania), el *Reichswehr* (fuerzas armadas alemanas) y las viejas estructuras burocráticas de poder, configuró una base que, bajo circunstancias adversas, permitió que la República de Weimar sobreviviera a una espiral hiperinflacionista, a actividades separatistas, a huelgas obreras, a la ocupación en 1923 del Ruhr por parte de Francia y a los ataques de la izquierda (Revolución Espartaquista en 1919; Rebelión de la Alemania Central en 1921) y de la derecha (golpe de Kapp en 1920; alzamiento de Hitler en 1923).

---

2 *Ibid.* p.254

En lo cultural, en esta primera fase, a pesar de la diversidad ideológica de los círculos expresionistas, parece que había un elemento unificador: «(...) el interés que todos conceden al Geist (Espíritu) desde que Heinrich Mann, en 1910, publicara su artículo «Espíritu y acción» y, en 1915, su ensayo sobre Zola. ¡Que sea Espíritu el político, decía Heinrich Mann, y que el intelectual pase a la acción! Siguiendo el ejemplo del humanismo francés, exigía del escritor una responsabilidad activa en alianza con el Pueblo contra el Poder.»<sup>3</sup>

Como explica Josep Casals: «Evidentemente, a unos artistas tan sensibles a las condiciones del entorno como los expresionistas estos hechos no podían dejarles indiferentes. En general todos acogen con entusiasmo la caída de la odiada monarquía Hohenzollern y se sienten estimulados a participar de un modo u otro en la revolución. (...) En un primer momento un amplio sector parece agruparse bajo la divisa del Espíritu en torno a Heinrich Mann y Kurt Hiller»<sup>4</sup>. Directamente relacionada con la «Revolución de Noviembre» se produjo la aparición de grupos de intelectuales y artistas, como el *Arbeitsrat für Kunst* [Consejo de trabajadores del arte] y el *Novembergruppe* [Grupo de noviembre] que buscaban la sustitución de las viejas estructuras académicas por unas nuevas, fundamentadas en la participación.

Por otro lado, durante estos primeros años, como afirma Siegfried Krakauer (1889-1966): «En el dominio de la vida pública, nada se había arreglado aún. La gente sufría hambre, desorden, desocupación, y aparecieron los primeros síntomas de la inflación. Las luchas callejeras se tornaron sucesos diarios. Las soluciones revolucionarias parecían, ora remotas, ora inmediatas. La latente lucha de clases alentaba temores y esperanzas.»<sup>5</sup>

En segundo lugar, desde 1924 a 1928 tenemos una época de aparente estabilidad en parte gracias al Plan Dawes (agosto 1924) y,

en parte, gracias al reconocimiento de los aliados de la necesidad de permitir que la economía alemana avanzara. La República de Weimar se benefició de una amplia inversión extranjera que restableció la confianza. A lo largo de esos años se produjeron progresos prodigiosos a nivel económico que pusieron el acento en la racionalización y la modernización: «Desde 1924 a 1928, el número de empleados se quintuplicó, mientras que el de los obreros apenas se dobló. Los empleados de cuello duro se convirtieron en un importante estrato social. (...) En cuanto a la situación económica y funcional, aquello significaba que gran cantidad de empleados no gozaban de una situación mejor que la de los obreros. Pero en lugar de reconocer su existencia proletaria se esforzaron en mantener su antigua condición de burguesía.»<sup>6</sup>

La reacción cultural a ese frágil período de estabilidad económica la podemos establecer en el objetivismo, por un lado, pero, también en la constatación de una modernidad que confronta a las tendencias conservadoras, por otro: «Evidentemente, no es posible establecer una relación de causalidad mecánica entre el cambio socio-económico y el cambio en la sensibilidad. Sin embargo, es innegable que cuando acaba la locura inflacionista acaba también el expresionismo, y entre ambos hechos existen claros puntos de interconexión. (...) Análogamente a lo que hemos visto en el cine, en la literatura el protagonismo se ha desplazado también del poeta-demiurgo a los personajes de los bajos fondos.»<sup>7</sup>

---

3 Lionel Richard. *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona: Gili, 1979. p.79

4 Josep Casals. *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos, 1988. p.92

5 Siegfried Krakauer. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 2020. p.47

6 *Ibid.* p.127

7 Josep Casals. *op.cit.* p.138

Por último, la tercera fase de los «años de Weimar», entre 1929 y 1933, es un período de crisis económica y de quiebra del sistema. «Con el colapso del mercado bursátil de Nueva York, en el otoño de 1929, el período de estabilización se cerró definitivamente. Todos los préstamos a Alemania se suspendieron en forma abrupta. (...) La crisis económica llevó al colapso la coalición entre los socialdemócratas y los partidos burgueses en el Reichstag. (...) Las elecciones del Reichstag de septiembre de 1930 produjeron un verdadero alud hacia los nazis. (...) Sin embargo, a pesar del descontento general con el régimen, la mayoría aún se negaba a votar por Hitler. (...) Era un espectáculo desconcertante: por un lado, los alemanes se resistían a darle las riendas a Hitler y por otro estaban completamente de acuerdo en aceptarlo. Tales actitudes contradictorias surgen frecuentemente de conflictos entre las demandas de la razón y las urgencias emocionales.»<sup>8</sup>



Siegfried Krakauer

---

8 Siegfried Krakauer. *op.cit.* p.191



# ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

Hemos organizado este apartado en dos secciones. Una primera, en la que planteamos un estado de la cuestión donde tratamos a los autores principales y a algunas de sus obras con unas referencias a esos textos donde explicamos sus aportaciones. Una segunda, en la que hemos desarrollado el marco teórico en el que nos hemos encuadrado para abordar el diálogo entre las obras de August Sander y Otto Dix. En esta parte, además, hemos considerado pertinente desarrollar el *corpus* bibliográfico esencial dentro del contexto que nos concierne y que enriquece tanto al estado de la cuestión propiamente dicho como al marco teórico.

Es importante destacar en el ámbito de nuestro estudio a dos especialistas, uno en cada uno de los lenguajes artísticos que abordamos. Por un lado, en la fotografía, la aportación de Olivier Lugon con su libro, procedente de su tesis doctoral, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945* y, por otro lado, tenemos a Sergiusz Michalski (1951-) con *New objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar Germany 1919-1933*. En ambos hemos encontrado un análisis en profundidad del tema que nos atañe.

Después de estos dos pilares fundamentales que nos servirán de base para el desarrollo de las ideas que vamos a relacionar, tenemos a otros especialistas que también aportan su granito de arena en la configuración definitiva de este estudio.

Tenemos a Aaron Scharft (1922-1993) que en *Arte y fotografía* aborda, desde un punto de vista historicista y tipológico, las influencias de la fotografía en los pintores, las influencias de la pintura en los fotógrafos y las repercusiones técnicas fotográficas que tuvieron lugar en esas influencias mutuas. En cuanto a lo que escribe Aaron Scharft que concretamente pueda tener relación con la temática de nuestro trabajo vemos que al final de su texto *Arte y fotografía* hace una breve alusión a la relación entre la fotografía y el arte que se hizo en la República de Weimar (1918-1933), sobre todo, se centra en los artistas procedentes de la Bauhaus.

También tenemos que señalar a Susanne Lange (1964-), directora del Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur de Colonia y a Gabriele Conrath-Scholl dos de las grandes especialistas internacionales en la obra de August Sander (1876-1964), donde en la breve introducción a la edición de 2013 de *Menschen des 20.*

*Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern* [Hombres del siglo XX. Una obra cultural en fotografías] destacan la importancia de la serie como elemento organizador de la obra de August Sander.

Desde un punto de vista general, es indudable la aportación que hacen, en sus respectivas obras, Walter Benjamin (1892-1940) y Siegfried Krakauer (1889-1966) para la comprensión de la sociedad, el arte y la cultura durante la República de Weimar. Vamos a destacar dos obras que nos han anclado en el tiempo y nos han orientado a lo largo de este trabajo: *La Pequeña historia de la fotografía* (1931) de Walter Benjamin y *La fotografía y otros ensayos* (1927) de Siegfried Krakauer. En estas obras, los dos pensadores procedentes de la Escuela de Frankfurt abordan, cada uno con su idiosincrasia personal y su peculiar manera de trabajar, el estudio de la fotografía en la sociedad en la que estaban inmersos.

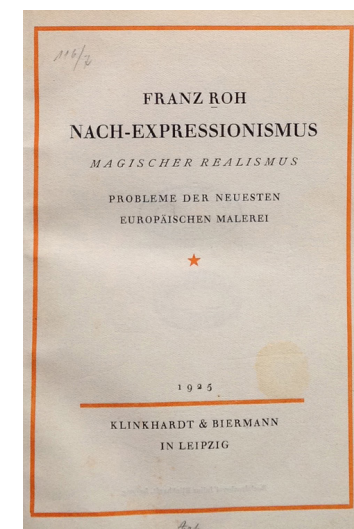


Walter Benjamin

Son varios los especialistas de Otto Dix que han dedicado sus trabajos al artista. Por un lado, Otto Conzelmann (1909-1992), uno de sus biógrafos que aparece citado en las bibliografías de

las monografías de Dix y del que no hemos podido acceder a ninguna publicación, debido a la ausencia de esos libros en los fondos de las bibliotecas de nuestro entorno. Por otro lado, otro de sus biógrafos y autor del catálogo razonado de Otto Dix, fue Fritz Loffler (1899-1988). Entre su numerosa bibliografía, mayoritariamente en alemán, hemos podido acceder a *Otto Dix: life and work* donde detalla los datos biográficos del artista y realiza un estudio de su obra. Por último, tenemos a Eva Karcher (1955-) de la que hemos visto su monografía *Otto Dix: 1891-1969: his life and works*.

Finalmente, también en el ámbito pictórico no podemos dejar de mencionar la obra de 1927 de Franz Roh (1890-1965) *Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*, donde en el momento en el que se está produciendo la consolidación de la *Neue Sachlichkeit* [Nueva Objetividad], en la proximidad temporal a ese mundo artístico donde el Expresionismo ha dado paso a otra sensibilidad, analiza el momento y desarrolla un discurso cuyo valor es reconocido a día de hoy.



*Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente* edición de 1925

A principios de la década de 1920, al finalizar la Primera Guerra Mundial, el debate estético en Alemania se centró fundamentalmente en el porvenir del arte. El sentir y la experiencia adquiridos por las circunstancias vividas en la guerra, junto a la contundente derrota y el resultado adverso de las revoluciones de 1918 y 1919 («Revolución de Noviembre» y «Revolución Espartaquista»), de alguna manera, acabaron con las utopías de la generación expresionista y con su arte psicológico, de fantasía exaltada y espiritual. Apaciguada esa visión idealista del periodo prebélico, especialmente sobre el conflicto que, como hemos visto, fue ensalzado en una epopeya,<sup>9</sup> los artistas regresan a la realidad.

La Primera Guerra Mundial, en particular, conformó un ambiente muy extendido y generalizado de desengaño en amplios aspectos de la cotidianidad y también en el arte. Como consecuencia de todo esto, se creó una nueva mentalidad fundamentada en la contención, la racionalidad y la transparencia, que introdujo de pleno en la modernidad a la República de Weimar y que produjo una estética de la objetividad.

La exaltación del individuo que identificó a la estética expresionista, en la década de 1920, fue remplazada por un paradigma de estandarización. Se suprimieron las particularidades en pro del recurso a modelos, formas simples reproducidas en serie y tipos estandarizados. Los artistas fijaron su atención, más que en esas singularidades, en la pertenencia social del individuo y se formaron grupos locales -relacionados con el *Arbeitsrat für Kunst* [Consejo de trabajadores del arte]- con sus peculiaridades concretas. Por ejemplo, Gerd Arntz (1900-1988), Heinrich Hoerle (1895-1936) y Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933) formaron el *Gruppe Kölner Progressiver Künstler* [Grupo de artistas progresistas de Colonia]<sup>10</sup> -con el que expuso August Sander-. Este grupo de artistas empujados por las utopías socialistas, realizaron composiciones en las que los protagonistas son explotado-

res y explotados representados según una clasificación de tipos que los hizo fácilmente identificables.



a bis z  
 número 5, febrero 1930  
 Revista del Grupo de artistas  
 progresistas de Colonia

Olivier Lugon (1962-) en *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945* analiza los rasgos dominantes del «estilo» de fotografía que considera documental: «(...) nuestra investigación, que trata sobre una tendencia que jamás existió como escuela unificada y que se ha esbozado en torno a un concepto inestable, debe establecer la existencia de su tema al mismo tiempo que lo analiza.»<sup>11</sup> Por tanto, nos vamos a servir de ese

9 Sólo hay que recordar el *Il manifesto del Futurismo* publicado en 1909 en *Le Figaro* o también que en 1917, Otto Dix, se ofreció con entusiasmo como voluntario para el servicio militar al estallar la Primera Guerra Mundial.

10 Sergiusz Michalski. *New objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar Germany 1919-1933*. Köln: Taschen, 2003. p.113

11 Olivier Lugon. *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. p.36

análisis, independientemente del término que utilicemos para denominarlo, para situar las bases estéticas y formales que dominan la fotografía que se hizo durante la República de Weimar.

La Nueva Objetividad en fotografía se basa, como veremos a continuación, en la nitidez y la luz para resaltar las formas y las texturas. Como apuntan Marie-Loup Sougez (1930-2019) y Helena Pérez Gallardo se puede considerar complementaria a la Nueva Visión y se puede confundir con la *photographie pure* francesa y la *straight photography* norteamericana. «Sus principales exponentes son Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch y August Sander, así como Willi Zielke, sin olvidar a Hans Kinsler, Werner Mantz o Hein Gorny.»<sup>12</sup>



Cartel de la FiFo

En ese momento fue de considerable importancia la *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto* (FiFo) [Exposición Internacional de la Deutsche Werkbund cine y foto] organizada entre mayo y julio de 1929 en Stuttgart, en la que par-

ticiparon más de 200 artistas de diversos países. Allí se expusieron obras de géneros clásicos de la fotografía como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta junto a las tendencias de vanguardia como el fotomontaje, el foto collage, el fotoperiodismo, la fotografía de archivo o la fotografía realista. La sección alemana de artistas estuvo organizada por László Moholy-Nagy (1895-1946) y participaron entre otros Karl Blossfeldt (1865-1932), Helmut Herzfeld -John Heartfield- (1891-1968), Hannah Höch (1889-1978), Helmar Lerski (1871-1956) y Albert Renger-Patzsch (1897-1966).



Albert Renger-Patzsch  
*Autorretrato*, 1929  
“Eine neue Künstler-Gilde: Der Fotograf erobert Neuland”. *UHU* 6, no. 1 (October 1929)

Partiendo de la concepción generalizada de la «modernidad» en todas las artes del momento -y la fotografía dentro de la tradición había reaccionado frente al pictorialismo imperante hasta la segunda década del siglo XX-, al hablar de la fotografía artística de este período estamos de acuerdo con lo que apunta Olivier Lugon: «Si nos ceñimos a los años veinte y treinta, la búsqueda del núcleo fundamental de la fotografía adoptará las direcciones más diversas y contradictorias, ninguna de ellas ilegítima: el

<sup>12</sup> Marie-Loup Sougez et al. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2011. p.322

tratamiento de los elementos luminosos en László Moholy-Nagy, la movilidad visual en Rodchenko, la precisión en el grupo f/64 de Edward Weston y Ansel Adams, el respeto por el objeto en Renger-Patzsch.»<sup>13</sup>

Olivier Lugon agrupa en cuatro las especificidades de orden formal, estéticas y teóricas del medio. En primer lugar, habla de las propias imágenes como el elemento más importante: «Su extrema sencillez formal, lejos de ser una 'no forma', puede estudiarse como una suma de opciones de orden estético. Esta sencillez no era concebida, en general, como un sinónimo de pobreza formal y de una especie de monotonía, sino al contrario, como la encarnación de una cualidad nueva, que resumiremos bajo el término genérico, entonces privilegiado, de *claridad*.»<sup>14</sup> En segundo lugar, trata la cuestión de las relaciones entre las imágenes: «Las fotografías documentales, aun cuando individualmente sean consideradas como pobres, sólo encuentran su verdadera significación, se dice, en la constitución de series y conjuntos organizados.»<sup>15</sup> En tercer lugar, apunta hacia la cuestión teórica dentro de la historia de la fotografía que divide en dos: «Es, por una parte, la instauración de una historia de la fotografía en cuyo final se inscriben esas imágenes y que, por la ley de su evolución, les sirve de justificación. Es, por otra parte, un interés nuevo por la fotografía más banal, interés que extenderá considerablemente el campo en el que se apoya, en fotografía, la mirada estética.»<sup>16</sup> Por último, alude al «espectador del futuro» a quien irían dirigidas esas fotografías, que se introduciría en un modo escópico contemporáneo.

La claridad de la que habla Olivier Lugon la organiza en diferentes ámbitos: las especificidades del medio, la luminosidad, la nitidez, la visión mecánica, el trabajo del modelo -que veremos en los casos de estudio-, el trabajo del motivo, la legibilidad y el paisaje documental -que no vamos a tratar por alejarse del

ámbito de este estudio-.

En el campo técnico propio de la fotografía que trata la luminosidad, abarca desde la toma privilegiando «los tonos luminosos así como las iluminaciones homogéneas que impiden dejar en sombra alguna parte del negativo»<sup>17</sup> hasta los criterios de positivado utilizando papeles más blandos que contrastaban con los papeles duros usados en la fotografía pictorialista, pero, no sólo eso: «En ciertos casos, el cambio se acentúa por el paso de los papeles mates a los papeles brillantes, conocidos antes de esa fecha pero reservados a los encargos industriales o arquitectónicos, de los que ahora se piensa que proporcionan una imagen superior por su riqueza de tonos.»<sup>18</sup> Este tipo de papel satinado es adoptado por parte de los fotógrafos alemanes de vanguardia desde mediados de la década de 1920 según se observa en las fotografías de Lucia Moholy (1894-1989) y László Moholy-Nagy de la Bauhaus y de Albert Renger-Patzsch.

Además de la luminosidad -íntimamente relacionada con ésta- la nitidez es otro factor concerniente a la claridad que caracteriza la fotografía del momento. La razón técnica de esa nitidez es fundamentalmente la utilización de cámaras de gran formato y coincide en el tiempo con la aparición en el mercado de alternativas de formato más pequeño como la Leica en 1925 -László Moholy-Nagy la adquirió el mismo año de su lanzamiento-. «Semejante predilección, casi exclusiva hasta finales de los años treinta y hasta el deslizamiento del género hacia el reportaje, es tanto más significativa cuanto que va contra la evolución do-

---

13 Olivier Lugon. *op.cit.* p.124

14 *Ibid.* p.125

15 *Ibid.* p.125

16 *Ibid.* p.126

17 *Ibid.* p.127

18 *Ibid.* p.130

minante de la práctica fotográfica.»<sup>19</sup> Las cámaras bolsillo se ganan el crédito de la modernidad por cuanto permiten puntos de vista más dinámicos y son susceptibles de ser utilizadas de manera casi instantánea.



Publicidad de Leica en 1925

Esta preeminencia del gran formato y la nitidez están íntimamente relacionados con la perfección técnica de los fotógrafos de la *straight photography* [fotografía directa] norteamericana que se inició a principios del siglo XX. En el caso que estamos analizando, aunque se no se trate de la misma nitidez, se trata del sentido que se le concede a esa cualidad: «En el transcurso de los años veinte, también allí (Alemania) la precisión de la *Neue Sachlichkeit* es alabada no tanto por su densidad de informaciones como por ‘la magia de la materia’ que puede mostrar -‘la estructura de la madera, de la piedra y del metal’, en palabras de Renger-Patzsch en 1927-.»<sup>20</sup> Por otro lado August Sander

no estuvo interesado en la visión mecanicista que le otorgaban a la nitidez otros fotógrafos alemanes, él apeló a la «esencia de la fotografía»<sup>21</sup> de los primeros daguerrotipos.

Dentro de este ámbito de la nitidez encontramos el concepto de exactitud que fue poco utilizado por los fotógrafos de la Nueva Objetividad, excepto por August Sander que consideraba la exactitud como una de las características esenciales de la buena fotografía y que convirtió en uno de sus lemas al entenderlo «como un género en sí mismo, al igual que la *Neue Sachlichkeit*.»<sup>22</sup> El cambio de significación entre fotografía objetiva y fotografía exacta es de índole cartográfico personal, de posicionamiento personal. La fotografía objetiva en cierta manera nos habla de la posición del fotógrafo, es objetiva respecto a la posición personal que adopta el autor, implica una intención. En cambio, la fotografía exacta sobrevuela sobre el fotógrafo, se sitúa en una posición que prescinde de la intencionalidad de quien acciona el obturador.

Esto nos lleva al siguiente tema del que nos habla Olivier Lugon respecto a la claridad: el anonimato, la visión mecánica que transforma esa exactitud impersonal en un valor estético e ideológico. Las exposiciones fotográficas de la Nueva Objetividad pusieron de manifiesto que en muchos casos, fotografías y autores eran absolutamente conmutables y, este hecho, provocó la crítica de algunos autores conservadores que consideraron peligrosa la desintegración del autor individual en pro de una imagen colectiva. En cambio, los críticos progresistas concedieron a esa supresión del autor una categoría de bien cultural e

<sup>19</sup> *Ibid.* p.131

<sup>20</sup> *Ibid.* p.137

<sup>21</sup> August Sander. “Aus der Werkstatt des Alchimisten bis zur exakten Photographie”, 1931 citado en Olivier Lugon. *op.cit.* p.138

<sup>22</sup> *Ibid.* p.141

incluso de bien político al haber superado la obra de arte individual: «Cuanto más se extiende la crisis del actual orden social, cuanto más rígidamente se enfrentan entre sí cada uno de sus aspectos en una contraposición muerta, tanto más se convierte lo creativo (que, hijo de la contradicción y de la imitación, es en su más profunda esencia una variante) en un fetiche cuyos rasgos sólo están vivos gracias a los cambios de moda en la iluminación. En la fotografía lo creativo es la sumisión a la moda»<sup>23</sup>

En el ámbito del trabajo del motivo, la fotografía de la Nueva Objetividad rechazaba los ángulos oblicuos y rotos de la Nueva Visión, a la vez que requería respeto hacia el objeto reduciendo el número de puntos de vista y apostando por la imagen frontal, pero, no encontraba que fuera contrario a la objetividad el hecho de que la imagen estuviera compuesta por fragmentos arbitrarios.

En cuanto a la legibilidad Oliver Lugon nos apunta que: «A priori, ambas corrientes (estilo documental y Nueva Objetividad) comparten el mismo deseo de objetividad perfecta, una misma búsqueda de la transparencia absoluta, de la presentación no alterada de la 'cosa tal como es'.»<sup>24</sup> La transparencia que subyace, a través de la participación mecánica, en las fotografías de la Nueva Objetividad, configura una representación de unos objetos a través de la «presencia pura, la presencia en sí, preexistente a toda mirada humana.»<sup>25</sup> La voluntad de transparencia -imbricada con la claridad- comportaba la equivalencia de la fotografía con lo fotografiado, llevando a la constitución de una sintaxis visual.

Otro aspecto de radical importancia para el estudio que nos atañe es la cuestión de la serie por cuanto es la serie la que define el trabajo de August Sander y que veremos con detalle en el siguiente capítulo. Una serie que se convierte en un elemento

estético y distintivo de su propia naturaleza.

Paralelamente, en el lenguaje pictórico ese cambio de paradigma, del que hemos hablado al principio de este capítulo, se refleja en un estilo figurativo menos expresivo que se dirigió de manera natural hacia una mayor *Sachlichkeit* [objetividad]. Este retorno a la figuración realista hizo que la crítica del arte alemana del momento buscara un nombre para denominarlo. Paul Westheim (1886-1963) lo describió como «nuevo naturalismo»<sup>26</sup>, Franz Roh como «postexpresionismo» o «realismo mágico»<sup>27</sup> y Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963) como «Nueva Objetividad».

En el ámbito que nos atañe, la Nueva Objetividad, surgida de los cambios sociales, políticos y culturales que se produjeron en la Alemania de postguerra, y de la voluntad de desprenderse del Expresionismo, también se tiene que entender como fruto de una politización del arte que daba respuesta a un cambio de régimen político, a una democratización de la sociedad alemana en la década de 1920. Las razones que llevaron a la Nueva Objetividad a desprenderse del Expresionismo, fueron de carácter absolutamente político, coincidiendo el fin de la monarquía guillermina. Si el Expresionismo tuvo su apogeo durante los últimos años del Imperio Alemán (1871-1919) y la Primera Guerra Mundial, la Nueva Objetividad está íntimamente ligada a la posguerra y a la República de Weimar. A partir de esa reflexión, podemos observar que aparecieron formas de representación y temas que

---

23 Walter Benjamin. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2015. p.50

24 Olivier Lugon. *op.cit.* p.190

25 *Ibid.* p.192

26 «En setiembre de 1922, Paul Westheim organizó una entrevista en el número 9 de la revista *Kunstblatt*, publicación que dirigía. Se trataba de saber si el arte asistía a la ascensión de un nuevo naturalismo.» Citado en Vasily Kandinsky. *La gramática de la creación, el futuro de la pintura*. Paidós, 1987. pág. 61.

27 Franz Roh. *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Alianza, 1997

consideraron las necesidades propias del período de Weimar, a la vez que surgió una cultura de la cotidianidad que facilitó a los artistas intervenir en el discurso social.

De hecho, la década de 1920 marcó un período de transformaciones en Alemania. Todos los cambios -de la repulsa a la vida al gusto por el civismo, de un arte emocional a una cultura racional de la objetividad- se materializaron al parecer en la Nueva Objetividad. Como cuestión sociocultural relacionada a la modernidad, que cada vez era más urbana, la objetividad jugó un papel determinante proporcionando una disposición manifiesta de apertura, pero, también una reflexión crítica sobre la civilización técnica. El establecimiento de la república sentó las bases de un arte popular moderno afín a la actualidad. Un arte que integraba fenómenos como los de la cultura y el arte del entretenimiento, el deporte y el culto al cuerpo, pero, que también reaccionaba a los procesos de tecnificación y americanización. Tal vez, esta pluralidad nos explica el porqué la Nueva Objetividad tuvo una presencia efectiva durante toda la República de Weimar. La Nueva Objetividad estableció las normas en pintura, literatura, arte dramático, teatro, danza, arquitectura, urbanismo, cine y fotografía.

En contra de la abstracción espiritual expresionista se produjo el paso a una época del objeto y de las cosas, y fue este giro el que marcó de manera general la idea de que la etapa se construyó de la realidad a través de la nueva estética objetivista. La objetividad se tradujo en primer lugar en la necesidad de un «nuevo naturalismo», según el título de la encuesta publicada en 1922 por la revista *Das Kunstblatt* (1917-1932), bajo la dirección de Paul Westheim, «*Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts*»,<sup>28</sup> a la que invitó a importantes personalidades para dar su opinión acerca de las tendencias emergentes en el arte. Entre las aportaciones, tenemos que destacar -por lo que veremos

más adelante- a Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963) que recurrió a la división de corte político entre izquierda y derecha, para clasificar a los artistas respecto de su relación con la realidad: «Veo una derecha y una izquierda. La primera, tan conservadora como para equipararse al clasicismo, enraizada en lo atemporal, busca una vez más santificar lo sano, lo corpóreo, lo escultórico, a través del dibujo puro de la naturaleza, posiblemente incluso exagerando el elemento terrenal, redondo, después de tanta fantasía y caos. Considera a Miguel Ángel, Ingres, Genelli e incluso a los nazarenos como su principal autoridad. La otra ala, incandescentemente contemporánea en su falta de fe en el arte, nacida más bien de una negación del arte, intenta exponer el caos, el verdadero sentimiento de nuestros días, por medio de una obsesión primitiva por la evaluación, una obsesión nerviosa por la exposición del yo. (...) Así nos ponemos del lado de este reciente 'regreso a la naturaleza', aunque sea con una resignación un tanto dolorosa.»<sup>29</sup>

Podemos observar que Gustav Friedrich Hartlaub en su respuesta a la investigación de *Das Kunstblatt*, definió la Nueva Objetividad en base a la decepción y resignación ante la falta del pensamiento expresionista y el fracaso de sus expectativas. También vemos que distingue dos «alas», a la izquierda la llama «nuevo naturalismo» y a la derecha la llama «nuevo clasicismo». Este esquema ha tenido en la historiografía dedicada a la Nueva Objetividad una importancia considerable, pero, Sergiusz Michalski que entiende que ha sido una visión algo simplificadora, en su texto de 1994 *New objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar Germany 1919-1933* intenta desmontar esa polaridad.

---

28 Sergiusz Michalski. *op.cit.* p.17

29 «Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts» En *Das Kunstblatt*, no6, 1922, p.369-414. Citado en Sergiusz Michalski. *op.cit.* p.18



Con el título, *Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* [La nueva objetividad. La pintura alemana desde el expresionismo], el historiador del arte Gustav Friedrich Hartlaub, entre el 14 de junio y el 18 de septiembre de 1925, organizó una exposición en la *Städtische Kunsthalle* de Mannheim, de la que era director, en la que reunió 124 obras de 32 artistas -Max Beckmann (1870-1935), George Grosz (1893-1959), Alexander Kanoldt (1881-1939), Carlo Mense (1886-1965), Georg Scholz (1890-1945), Georg Schrimpf (1889-1938), Otto Dix (1891-1969), ...- y cuya idea se inició dos años antes.



Cartel de la exposición de 1925 *La nueva objetividad. La pintura alemana desde el expresionismo*

Gustav Friedrich Hartlaub en mayo de 1923, a través de una circular que llevó por título *Neue Sachlichkeit*, contactó con diversos artistas y marchantes de arte para informarles de su intención de organizar, en otoño de ese año, una exposición de la nueva pintura en Mannheim: «Es mi interés reunir obras representati-

vas de aquellos artistas que en los últimos años no han sido ni completamente impresionistas ni abstractamente expresionistas, ni puramente preocupados por los sentidos externamente ni puramente constructivos internamente. Me gustaría exhibir a aquellos artistas que han permanecido verdaderos -o han reafirmado su lealtad- a la realidad positiva, concreta y que muestran un elemento de convicción en lo que hacen... Se tomarán en consideración ambas alas, la de la 'derecha' (neoclasicistas, etc.) así como la de la izquierda, el ala 'Verista',<sup>30</sup> que puede considerarse que incluye a artistas como Beckmann, Grosz, Dix, Drexel, Scholz, etc.»<sup>31</sup> Gustav Friedrich Hartlaub -que tuvo en cuenta que tanto George Grosz como Otto Dix tenían abiertos procedimientos judiciales y se les habían incautado algunas obras por su «obscenidad o carácter pornográfico»- quiso prescindir de las obras que él entendía que podían ser malinterpretadas por el público general; a lo que Otto Dix se mostró indignado. Las reacciones adversas por la censura, añadidas a la difícil situación política - particularmente en Mannheim por la ocupación francesa- y económica, en septiembre de 1923 Gustav Friedrich Hartlaub abandonó el proyecto.

Cuando intenta organizar la exposición por segunda vez en 1925, la nueva corriente parece estar más madura y tiende hacia un realismo moderado. Los artistas del ala izquierda han suavizado su estilo y sus temáticas. El hecho de retomar el proyecto fallido de 1923 parece estar relacionado con la voluntad de Franz Roh de organizar una exposición en Múnich con los artistas locales postexpresionistas clásicos. Gustav Friedrich Hartlaub, a diferencia de Roh, mantiene su voluntad de exponer a artistas veristas. Lo vemos en la carta que envió en marzo de 1925 a los artistas, a los que decía que quería exponer pintores: «que, tras haber supe-

30 Vemos que el uso del término *Neue Sachlichkeit* por parte de Harlaub engloba a las dos tendencias de la nueva pintura

31 Sergiusz Michalski. *op.cit.* p.18

rado el modo expresionista, aspiran a representaciones con una composición sólida y al mismo tiempo otra vez figurativas. Se trata aquí más de los dos artistas inclinados al “verismo” que de los que trabajan en un modo más idealista.»<sup>32</sup> Hartlaub escribe en el prólogo al catálogo por primera vez sobre la relación con el expresionismo. Habla de las divergencias «la observación fría y contemporánea, en unos, la acentuación de la figuración y la técnica minuciosa en todos», pero, también de los puntos en común como la «intensidad sin medida» y «rasgo constructivo», a la vez que vuelve a señalar las dos alas, «verista» y «clasicista».<sup>33</sup> La fortuna crítica de la exposición nos habla de un éxito relativo de público, pero también de su gran eco positivo en la prensa, que hizo que posteriormente se trasladara a diversas ciudades alemanas como Dresde y Chemnitz, hecho que favoreció la difusión del nuevo estilo.

Esa amplia difusión hizo que el nombre Nueva Objetividad se convirtiera, en la segunda mitad de la década de 1920, en un eslogan cultural de moda para evocar el *Zeitgeist* [espíritu de la época]. Es importante señalar -por lo que tiene de transversal- que el término, al liberarse de la pintura, acabó identificando la estética de toda una época que se basó en el funcionalismo, la racionalidad, la estandarización y la sobriedad. Esta «nueva objetividad» describía no sólo el elemento objetivo dentro de la actitud del artista hacia la realidad, sino también la representatividad de la «objetividad» como un término general para el contenido del arte.

Hubieron «sugerencias alternativas» para nombrar el nuevo estilo. Alineado con estos cambios, el historiador del arte y fotógrafo Franz Roh, en 1925, independientemente de la exposición de Mannheim, escribió *Nach-expressionismus. Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* [Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea

más reciente]. Roh realiza un ensayo sobre el arte de su tiempo en el que evita el uso del término *Neue Sachlichkeit* [Nueva Objetividad] e introduce palabras como *Magischer Realismus* [realismo mágico] y *Nach-Expressionismus* [postexpresionismo], pero, el éxito del término acuñado por Gustav Friedrich Hartlaub ya es inexorable. Roh infiere una serie de propiedades estéticas a ese arte postexpresionista que esquematiza de forma comparada al final del texto: la pintura post expresionista se centra en «objetos sobrios», pretende «aclamar el objeto», el estilo es «presentativo, más bien severo, purista, estático, tranquilo, miniaturista, frígido, incluso helado, como metal bruñido», la mirada engloba «primeros y últimos planos» y en cuanto a la técnica «borra la mano, la factura (objetivación pura)», con una «capa delgada de color», con «rectangularidad; paralelas a los marcos» «asegurándose en los márgenes del cuadro.»<sup>34</sup> Pero, que desarrolla profusamente en él: «La vida verdaderamente pujante se figura ahora comedita, metálica, retenida. (...) Es uno de esos movimientos de decantación y clarificación, que han tenido la suerte de encontrar, a su advenimiento, ya casi liquidada una revolución artística descubridora de nuevas rutas.»<sup>35</sup> Al hablar de la objetividad, señala: «En cambio, el post expresionismo pretende reintegrar la realidad en el nexo de la visibilidad. La alegría elemental de volver a ver, de reconocer las cosas, entra nuevamente en juego. La pintura vuelve a ser el espejo de la exterioridad palpable. Por eso se ha hablado de un nuevo realismo (...)»<sup>36</sup> Justifica y reconoce el papel previo del expresionismo:

---

32 Citado en Inge Herold. «Gustav F. Hartlaub et la 'Nouvelle Objectivité' à Mannheim» en Angela Lampe y Florian Ebner. *Allemagne/Années 1920/ Nouvelle Objectivité/August Sander*. París: Éditions du Centre Pompidou, 2022. p.25

33 *Ibid.*

34 Franz Roh. *Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Alianza, 1997. p.131

35 *Ibid.* p.37-38

36 *Ibid.* p.39

«Ahora bien, es preciso reconocer que sólo después de haberse hecho abstracto el arte, pudo reflorar el sentimiento del objeto, que por doquiera venía arrastrado como vago, vacío e inconsistente colgajo.»<sup>37</sup>, a la vez que considera la proximidad del objeto como creación espiritual: «La pintura siente ahora -por así decir- la realidad del objeto y del espacio, no como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación.»<sup>38</sup>

En 1928, tres años después de la exposición en la *Städtische Kunsthalle* de Mannheim, Gustav Friedrich Hartlaub volvió a la definición de la Nueva Objetividad y concluye que la novedad del movimiento se debía a su importante multidisciplinariedad, que estuvo presente en campos de la arquitectura, la poesía, el drama, el diseño o la novela, de tal forma que los representantes de cada uno de ellos, compartían la misma estética de la objetividad y buscaban impulsar una cultura popular y colectiva que

superara el planteamiento individualista y elitista del arte. En 1931, con el ascenso del nacionalsocialismo tan presente, Gustav Friedrich Hartlaub reflexiona en dos conferencias sobre un término que se puso de moda y analiza en la forma de vida, a través del pensamiento, la filosofía, la música, el teatro, la pintura, la arquitectura, etc., el sentido y el sinsentido de la Nueva Objetividad. En 1933 organizó otra exposición en la *Städtische Kunsthalle* de Mannheim, *Deutsche Provinz. Beschauliche Sachlichkeit* [Provincia Alemana. Una objetividad pacífica] que evidenció que el arte de la década de 1920 había llegado a su fin, que había perdido fuerza. Ese mismo año, las obras más destacadas que había adquirido Hartlaub para la *Städtische Kunsthalle* fueron llevadas por los nazis a la exposición *Kulturbolschewistische Bilder* [Cuadros del bolchevismo cultural] y fueron incautadas cuatro años más tarde como *Entartete Kunst* [arte degenerado].



Kurt Schneyer  
*Vista del espacio expositivo, 1933*  
Kunsthalle Mannheim

---

37 *Ibid.* p.40

38 *Ibid.* p.48

# CASOS DE ESTUDIO

Hemos considerado oportuno configurar este apartado en cuatro partes con el fin de analizar cada uno de los ámbitos de los que se compone el diálogo que establecemos entre la fotografía de August Sander y la pintura de Otto Dix. Esto es, vamos a hablar, en primer lugar, de la figura del fotógrafo August Sander a través de una breve biografía y profundizando en sus elaboraciones intelectuales y fotográficas. En segundo lugar, haremos lo propio con el pintor Otto Dix. En tercer lugar, vamos a tratar el retrato de la época desde la perspectiva de ambos lenguajes artísticos, sin la voluntad de configurar ni de insertarlo en una historia del retrato. Es decir, vamos a ver cómo August Sander y Otto Dix abordan el retrato desde sus respectivos lenguajes. Y, por último, vamos a establecer el diálogo entre dos de las obras de ambos artistas tratando de relacionarlos desde las propias disciplinas artísticas.

## AUGUST SANDER (1876-1964)

La carrera profesional de August Sander se inició a principios del siglo XX en Linz (Austria) hasta que en 1910 se trasladó con su familia a Colonia-Lindenthal para abrir un nuevo estudio fotográfico que sobrevivió a las dificultades de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). En la década de 1920 se convirtió en uno de los fotógrafos más solicitados de Colonia realizando innumerables retratos por encargo a la vez que regularmente los fines de semana se desplazaba a la zona rural de Westerwald para ofrecer sus servicios a las familias campesinas de ciudades pequeñas de provincia.

August Sander en 1920 se unió al *Gruppe Kölner Progressiver Künstler* [Grupo de artistas progresistas de Colonia], un grupo de pintores marxistas. Estos artistas -entre los que encontramos a Gerd Arntz (1900-1988), Barthel Gilles (1891-1977), Heinrich Hoerle (1895-1936), Anton Räderscheidt (1892-1970) y Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933)- abogaban por una producción artística que se desprendiera de cualquier expresión personal y emocional; comprometidos con la neutralidad formal, la nitidez compositiva y el reflejo de las estructuras sociales.

En este ambiente, entre 1925 y 1927, August Sander elabora una primera clasificación por categorías que formará los cimientos de su gran obra *Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern* [Hombres del siglo XX. Una obra cultural en fotografías] y fue en 1927 que expuso las primeras fotografías de su proyecto en la *Kölnischen Kunstvereins* [Asociación de arte de Colonia]. La exposición fue recibida con entusiasmo dentro del alcance local de Colonia y fue a finales de 1929 que adquirió notoriedad con la publicación de *Antlitz der Zeit* [El rostro de este tiempo] por el editor Kurt Wolff (1887-1963), que incluía un prólogo del novelista Alfred Döblin (1878-1957) y que consistió en una selección de sesenta retratos extraídos de su obra magna *Hombres del siglo XX. Una obra cultural en fotografías*.

*El rostro de este tiempo*, aunque tuvo una buena recepción de la crítica no tuvo mucho éxito de ventas; coincidió con el momento en el que el «impulso fotográfico de 1929 se desploma y deja paso al cansancio»<sup>39</sup> y consiguió encontrar su momento cuando, como veremos más adelante, «la simple capacidad de registro y archivo de la fotografía se impone a las utopías de una transformación radical de la mirada.»<sup>40</sup>

August Sander participó, entre otras, a finales de noviembre de 1929 en Magdebourg en la *Fotografie der Gegenwart* [Fotografía del presente], seis meses antes en Múnich en las *Das Lichtbild* [La fotografía] y ese mismo año 1930, en el *Stedelijk Museum* de Ámsterdam en la *Socialistische kunst-heden* [Exposición de arte socialista]. Como consecuencia de este período de una importante actividad pública, cuando Sander contaba ya con cincuenta y cuatro años, atrajo la mirada de intelectuales y escritores hacia Hombres del siglo XX. Una obra cultural en fotografías, mientras Sander siguió trabajando en él.

El 2 de octubre de 1931, en la tercera entrega de la *Kleine Geschi-*

*chte der Photographie* [Pequeña historia de la fotografía] en el semanario *Die literarische Welt*, Walter Benjamin basándose en la publicidad de la editorial escribió:

«August Sander ha reunido (y además con criterio científico) una serie de cabezas que no le van en absoluto a la zaga a la poderosa galería fisionómica inaugurada por Eisenstein o Pudovkin: 'Su obra entera está construida a base de siete grupos que corresponden al orden social existente y deberá ser publicada en unas cuarenta y cinco carpetas con doce fotografías cada una.' Por ahora disponemos de un volumen antológico con sesenta reproducciones que ofrecen un material inagotable para la observación. 'Sander parte del campesino, del hombre ligado a la tierra, y lleva al observador por todos los estratos sociales y profesiones hasta los representantes de la civilización más elevada, descendiendo también hasta el idiota.' El autor no ha emprendido esta descomunal tarea en cuanto erudito ni asesorado por los teóricos de la raza o por los investigadores sociales sino, como dice la editorial, 'a partir de la observación inmediata'. Sin duda debe haber sido una observación sin prejuicios, incluso audaz, pero al mismo tiempo delicada, es decir, como corresponde a las palabras de Goethe: 'Hay un delicado modo experimental de proceder, tan íntimamente identificado con el objeto que se convierte por ello en teoría'. Por consiguiente, se comprende que un observador como Döblin haya dado directamente con los aspectos científicos de esta obra y señale: 'Igual que hay una anatomía comparada, sólo a partir de la cual se puede llegar a comprender la naturaleza y la historia de los órganos, así también este fotógrafo ha practicado una fotografía comparada, adquiriendo con ello un punto de vista científico

---

39 Olivier Lugon. *op.cit.* p.76

40 *Ibid.*

superior al de los fotógrafos de detalles'. Sería una pena que los condicionamientos económicos dificultaran la ulterior publicación de este extraordinario corpus. Pero, además de este estímulo fundamental, podríamos ofrecerle al editor otro más preciso. Quizá de la noche a la mañana obras como la de Sander cobren una insospechada actualidad. Los desplazamientos del poder, que se han vuelto tan inminentes entre nosotros, suelen convertir en una necesidad vital el educar y afinar la percepción fisiognómica. Ya vengamos de la derecha o de la izquierda, tendremos que acostumbrarnos a que nos miren en función de nuestra procedencia. Y, recíprocamente, tendremos que mirar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografía: es un atlas que nos entrena para ello.»<sup>41</sup>

Y ese mismo año dio una serie de conferencias radiofónicas en la *Westdeutscher Rundfunk* (WDR) con el título genérico *Wesen und Werden der Photographie* [La esencia y el desarrollo de la fotografía].

En 1934, un año después de la llegada al poder del Partido Nacional-socialista, Erich Sander (1903-1944), hijo del fotógrafo fue encarcelado por su activismo político hasta 1944 que murió por la falta de atención, en prisión, a una enfermedad. En 1936 El rostro de este tiempo fue confiscado por los nazis y destruidas las placas originales. En 1942 August Sander y su esposa se trasladaron a la zona rural de Westerwald y en 1946 un incendio en su granero destruyó gran parte de los negativos y copias originales que guardaba.

August Sander continuó con su proyecto *Hombres del siglo XX. Una obra cultural en fotografías* utilizando el material que pudo salvar del incendio. En 1962 publicó *Deutschenspiegel* [Espejo de los alemanes] con ochenta fotografías de su obra seminal.

En 1924, Otto Dix escribió una breve autobiografía:

«Nací el 2 de diciembre de 1891 a la una y media de la madrugada (para ser exacto) en Untermhaus, cerca de Gera, que no está situada en Sajonia, como afirman algunas personas, sino en Turingia. Mi padre es fundidor y moldeador. Mi madre es absolutamente genial y desborda fantasía, y así lo demuestra el hecho de que recientemente preparó un bizcocho con albayalde en lugar de harina, lo que provocó a mis padres un cólico durante algunos días.

Acudí a la escuela de Untermhaus, tuve paperas, jugué a los indios, escenifiqué pequeños incendios forestales, pero esto seguramente no tendrá mayor interés.

Desde los catorce a los dieciocho años aprendí a ser “pintor decorador”, es decir, aprendí a limpiar gallineros, a rascar techos y paredes, a moler colores, pintar suelos, vallas y zócalos y a limpiar botas como es debido.

Los domingos salía a pintar paisajes. Pero como me pasaba la semana esperando al domingo, el pobre maestro solía darme tirones de orejas, que hoy aún tengo muy separadas de la cabeza y hacen mal efecto. “No llegarás a nada, tú nunca serás pintor, siempre serás un pintamonas, cómprate un tecel y una chaqueta de terciopelo y hazte artista”, me decía siempre.

El príncipe Reuss me concedió una beca y me marché a la Escuela de Artes y Oficios de Dresde. Allí aprendí a pintar

---

<sup>41</sup> Walter Benjamin. *op.cit.* p.44-46

flores, a dibujar plantas, anatomía y desnudo. Pasaba mucha hambre, porque los principescos 50 M[arcos] de Reuss no daban para mucho. En agosto de 1914 fui llamado a filas.

En 1919 retorné a Dresde, donde se seguía pintando con cáñamo seco, azúcar y agua. En la Academia de Bellas Artes de Dresde, con Feldbauer, provoqué en la clase de pintura una auténtica epidemia cubista. Más tarde en el *Meisteratelier* [Taller de maestría en pintura decorativa] de Gussmann, donde ya para espanto ya para satisfacción de mi maestro creaba cuadros de tela, chapa, madera, movibles, articulados y plegables...

Tan sólo añadiré que no soy ni político, ni tendencioso, ni pacifista, ni moralista, ni lo que sea. Tampoco soy simbolista, ni un pintor afrancesado. No estoy a favor ni en contra de nada.»<sup>42</sup>

Otto Dix vivió todos los 'ismos' de siglo XX. Es uno de los artistas principales de la Nueva Objetividad, para algunos es la Nueva Objetividad hecha persona. Siempre consideró a Dresde su hogar, donde estudió en la Real Escuela de Artes y Oficios de Dresde y la Academia de Arte, donde se le concedió una cátedra en 1927. Parte de la década de 1920 estuvo trabajando en Düsseldorf y luego en Berlín.

Durante esa década Otto Dix produjo obras que todavía permanecen en nuestra conciencia como representantes de ese momento. Durante el período considerado de estabilidad posterior a la Primera Guerra Mundial su trabajo se centró exclusivamente en las personas que pudieran aportar alguna cosa sobre la época y como resultado podemos ver una representación de la metrópolis de los años de Weimar, a través de bastantes retratos individuales -raramente por encargo- que buscaba por las ca-

lles, entre su círculo de amistades o por los cafés. «Sí, la persona ... ¿Sabe? Cuando retratas a alguien es preciso no conocerlo en la medida de lo posible. ¡Ante todo no conocerlo! Yo no quiero conocerlo en absoluto, quiero ver solamente lo que está ahí, lo externo. Lo interno se manifiesta por sí mismo. Se refleja en lo visible. En cuanto lo conoces demasiado ("Ay, tiene usted que conocer mejor a Fulano, es tan buena persona..."), ese tipo de manifestaciones influenciadoras te irritan. Pierdes la imparcialidad de la mirada. La primera impresión que uno tiene de una persona es la correcta ... Yo casi siempre hacía un dibujo preciso tomado del modelo, después, tras trasladarlo al lienzo, le daba color de fondo, también según el modelo. Sólo a continuación venía lo auténtico: pintar sin modelo ... Es entonces cuando comienza el trabajo.»<sup>43</sup>

La experiencia vivida durante y tras la guerra hizo que Otto Dix se sensibilizara especialmente contra la hipocresía de la sociedad. Como señala el propio artista: «Soy un proletario soberano de tal calibre ¿verdad? que digo: '¡Esto lo hago! Y podéis decir lo que queráis'. Para qué es bueno esto, ni yo mismo lo sé. Pero lo hago. Porque sé que eso fue así y no de otra manera.»<sup>44</sup>

Como hemos visto en el estado de la cuestión, Otto Dix fue uno de los artistas que rechazaron la emoción expresionista ya en 1919 con una importante fase dadaísta y algunas incursiones en un protosurrealismo, seguido de un periodo de pintura gris: «Hasta cierto punto... era una contradicción con el colorido colosal de los expresionistas... Me dije a mí mismo: las cosas en

---

42 «Autobiografía» En *Otto Dix*. Fundación Juan March. Madrid: Fundación Juan March, 2006. p.145

43 Maria Wetzel. «Ein harter Mann, dieser Maler» En: *Diplomatischer Kurier*, n. 18. Colonia, 1965, págs. 731 ss. citado en *Otto Dix. op.cit.* p.171

44 Transcripción de un monólogo fonográfico de Otto Dix En Erker-Verlag, St. Gallen, 1963 citado en *Otto Dix. op.cit.* p.164

realidad no son tan coloridas como todo eso. Todo es mucho más oscuro, los tonos de color mucho más tranquilos, mucho más simples. En resumen, quería mostrar las cosas como realmente son.»<sup>45</sup> Desarrolló su estilo Nueva Objetividad alrededor de 1920, tenemos un ejemplo temprano en el retrato -cargado de atributos- titulado *Der Dermatologe und Urologe Dr. Hans Koch* [El dermatólogo y urólogo Dr. Hans Kock] y podemos observar en sucesivos retratos que se concentraría menos en los detalles del entorno de carácter informativo.



Otto Dix  
*El dermatólogo y urólogo Dr. Hans Kock*, 1921  
Museum Ludwig, Colonia (Alemania)

A mediados de la década de 1920, Otto Dix se centra en el estudio en profundidad de los viejos maestros de la baja Edad Media y del Renacimiento con el fin de aplicar en sus obras las técnicas de esos grandes de la pintura. En sus obras a partir de ese momen-

to podemos observar ciertas analogías de estilo, de iconografía, de composición y de procedimientos técnicos con esos viejos maestros; incluso empezó a pintar sobre madera, un soporte que había caído en desuso hacía algunos siglos, y a utilizar la antigua técnica mixta de los maestros alemanes. Esos son unos elementos que le permitieron conseguir la objetividad perseguida. Hablando de los primeros autorretratos decía: «Mi ideal era pintar igual que los maestros del Renacimiento primitivo. Yo siempre he sido conservador... ¡y de qué manera! ¿Acaso no es conservador comenzar así en la época del expresionismo?»<sup>46</sup>

Precisamente los autorretratos fueron un tema importante para los artistas de la Nueva Objetividad y especialmente para Otto Dix. Los pintores se cuestionaban sobre su papel en la sociedad de manera casi permanente, dudaban de cuál era su papel y tenían una gran necesidad de autoafirmarse, sobre todo, frente al Expresionismo.

Respecto a la factura del artista sajón vemos su manera fría y reservada de plasmar la realidad con una importante componente crítica y es considerado -junto a George Grosz- el mayor exponente del ala verista en la que lo ubicó, como hemos apuntado, el historiador del arte Gustav Friedrich Hartlaub. La principal diferencia entre ambos artistas es su implicación crítica de carácter sociopolítico de George Grosz con acusaciones directas a los responsables, en cambio, la crítica de Otto Dix no es nunca obvia en su descripción de la realidad, mostrando un conocimiento profundo del ser humano.

---

45 Diether Schmidt. *Otto Dix: Maler und Werk*. Dresden, 1977. p.252 citado en Sergiusz Michalski. *op.cit.* p.54

46 Hans Kinkel. «Entrevista con Otto Dix» en: *Stuttgarter Zeitung*, 30/11/1961 citado en *Otto Dix. op.cit.* p.157



Existen dos retratos de August Sander que nos indican que conocía a Otto Dix: *Maler (Otto Dix)* [*Pintor (Otto Dix)*] de 1924 y *Malerehepaar (Martha und Otto Dix)* [*Pareja de pintores (Martha y Otto Dix)*] de 1925.



August Sander  
*Pareja de pintores (Martha y Otto Dix)*, 1925  
August Sander Archive, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Colonia (Alemania)



August Sander  
*Pintor (Otto Dix)*, 1924  
August Sander Archive, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Colonia (Alemania)

## EL RETRATO

El fotógrafo de la Nueva Objetividad se retira intencionadamente y se desprende de sus marcas en el trabajo con la voluntad de que lo fotografiado sea tal como es, es decir, en aras de la objetividad y de la búsqueda de la fotografía exacta, el fotógrafo intenta desaparecer prescindiendo de sus marcas.

En el caso del retrato, el modelo acapara el papel activo de la fotografía, pasando el artista a un segundo plano. En los trabajos de August Sander podemos ver cómo es el modelo quien hace la imagen. Aunque el fotógrafo pueda haber escogido el encuadre, el fondo e incluso los atributos incorporados, es el modelo el que «se compone» a sí mismo en el espacio de tal forma que podemos decir que se trata de una especie de autorretrato disparado por la mano del profesional. El modelo ha adquirido, a través de la larga sesión preparatoria (varias horas), conciencia de su labor fundamental en el resultado final de la imagen. Los aspectos técnicos como la velocidad de obturación (varios segundos) y económicos como el número de placas utilizadas (dos o tres) son cuestiones que venían a añadir a la sesión una importante solemnidad, porque en el fondo daba poco margen a la corrección del error.<sup>47</sup>

Los modelos de August Sander los vemos concentrados en lo que hacen, no hacen otra cosa, son conscientes de la importancia de la pose -habitualmente frontal- y, lejos de simular haber sido cazados en sus acciones cotidianas en una instantánea, tienen la mirada fijada en el cristal del objetivo de la cámara. Una cámara de gran formato sujeta a un trípode que tienen frente a ellos, con el fotógrafo observándoles situado bajo la tela oscura o a un lado del aparato con el disparador entre los dedos.

Esta cuestión de la pose -que para nosotros adquiere mucha im-

portancia por lo que hemos explicado en relación con la fotografía exacta- a pesar de la recepción favorable de la exposición de los primeros trabajos de *Hombres del siglo XX. Una obra cultural en fotografías*, en noviembre de 1927, no se dejó de ver también como una tipología fotográfica utilizada en trabajos de carácter comercial: «En un principio, se piensa en el escaparate de un fotógrafo, donde se han colocado sus mejores imágenes.»<sup>48</sup> Algo parecido sucedió también con la publicación de su obra *El rostro de este tiempo* en 1929 que aunque tuvo una espléndida fortuna crítica, hubo algunas que se centraron en calificar sus fotografías de comunes: «Las imágenes de Sander no son en ningún caso la cumbre del saber fotográfico; un millar de fotógrafos profesionales y otro millar de aficionados hicieron imágenes de este tipo.»<sup>49</sup> e incluso de antiguas, repetitivas, monótonas y provincianas: «Realizadas no según el estilo moderno, sino a menudo a la manera antigua, en busto o hasta las rodillas, tal como las realizaba el pequeño fotógrafo de antes de la guerra y tal como todavía hoy las hace el fotógrafo de provincia.»<sup>50</sup>

Por tanto, vemos que, en cierta manera, la pose impidió que sus retratos se entendieran como elaboraciones en las que el modelo tomaba las riendas conscientemente y se interpretó, por un lado, en la estela de la tradición del retrato fotográfico desde el siglo XIX, como el descubrimiento del secreto de la persona

47 Ulrich Keller, Claudia Gabriele Philipp y Gerd Sander citados en Olivier Lugon. *op.cit.* p.161

48 M. «Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern in Köln». *Rheinische Tageszeitung*, 29 de noviembre de 1927. August Sander Archive, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln. citado en Olivier Lugon. *op.cit.* p.27

49 L. «Antlitz der Zeit». *Hamburger Fremdenblatt*, 14 de diciembre de 1929. August Sander Archive, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln. citado en Olivier Lugon. *op.cit.* p.27

50 Fritz Rosenfeld. «Antlitz der Zeit». *Salzburger Wacht*, 6 de diciembre de 1929 August Sander Archive, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln. citado en Olivier Lugon. *op.cit.* p.28

verdadera, algo sólo alcanzable por un buen fotógrafo; y, por otro lado, algunas poses tan naturales pasaron desapercibidas y fueron consideradas como instantáneas o como fruto del retrato comercial imperante.

Como sabemos, el origen de los trabajos de August Sander en Linz y posteriormente en Colonia se basó en el retrato burgués de finales del siglo XIX y principios del XX, del que intentó desprenderse paulatinamente instalado ya en el estudio de Colonia, rompiendo con lo riguroso del retrato comercial: «El estudio, que le sirvió de fondo para sus modelos, le parecía enmascarar, en vez de destacar la individualidad de aquéllos. La idea de fotografiar a sus clientes en sus casas no era nueva, pero las condiciones imprevisibles de la iluminación disuadieron a la mayoría de fotógrafos. Esto, en cambio, fue para August Sander un reto nuevo y fascinante que se proyectaba mucho más allá del aspecto puramente técnico.»<sup>51</sup>

Es fácil comprender que se confunda -por lo que subyace- en la fotografía exacta de August Sander con la tradición estilística del retrato comercial que se había producido a lo largo del siglo XX; más cuando la tendencia de la modernidad iba por otros derroteros. Por un lado, esa práctica retratística a través de la *Heimphotographie* [fotografía a domicilio] intentó deshacerse del rigor del retrato comercial de estudio y «hacerse moderna» fingiendo la inconsciencia del modelo al ser retratado en su entorno doméstico entregado totalmente en alguna actividad. Por otro lado, al darse a conocer por primera vez -a mediados de la década de 1920- la cámara de pequeño formato de 35 mm. y la aparición de la Nueva Visión, la pose fue muy reprobada por lo que tenía de antigua y falta de modernidad.

Este nuevo tipo de cámara permitía capturar de forma natural lo espontáneo, lo instantáneo de la vida cotidiana y el retrato

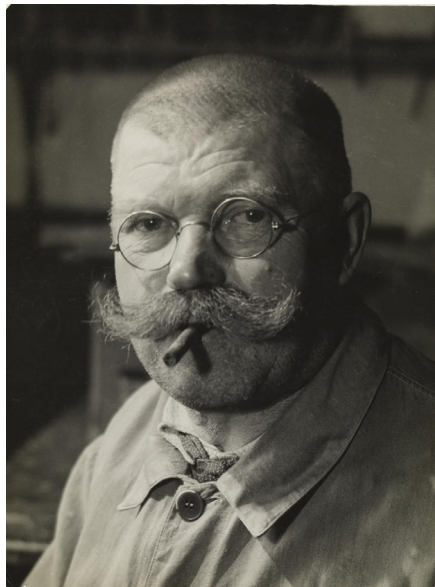
posado fue cada vez más denostado, considerado por la modernidad como una costumbre y un estilo burgués y convencional. Las fotografías de la figura humana de los fotógrafos considerados de vanguardia, como por ejemplo de Lux Feiniger (1910-2011), Lucia Moholy (1894-1989), Lotte Jacobi (1896-1990) o Umbo [Otto Umbehr] (1902-1980) son más bien antirretratos, en los que vemos estudios del rostro, con primeros planos que prácticamente convierten la cara en un objeto, pero, también vemos la búsqueda de lo natural, de la vida, con lo que ello conlleva de narración.



Lucia Moholy  
*Sin título* (László Moholy-Nagy), 1925  
Gelatinobromuro de plata, 9.3 × 6.3 cm  
VG Bild-Kunst, Bonn (Alemania)

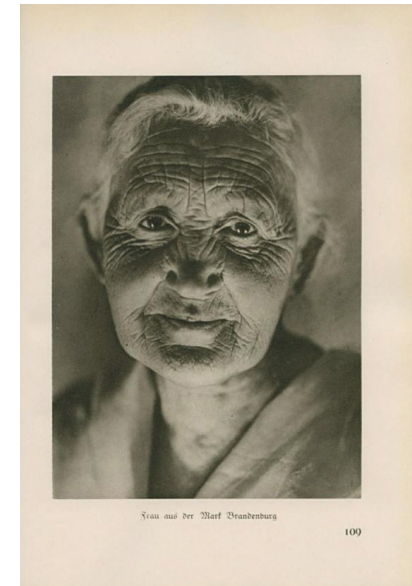
51 Gunter Sander. «Fotógrafo extraordinario» En *August Sander: 1876-1964*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1986. p.14

Como suele suceder en muchas ocasiones, que lo alternativo se acaba constituyendo en norma, la norma anterior pasa a ser alternativa, a partir de un cierto momento que podríamos situar entre finales de la década de 1920 e inicios de la de 1930, el retrato posado volvió a tener el interés de profesionales y clientes. Podemos ver cómo uno de los fotógrafos que trabajó mayoritariamente con objetos Albert Renger-Patzsch produce retratos con un estilo muy similar al que utiliza en ese momento August Sander, es decir, retratos simples, tradicionales, en los que el modelo posa casi siempre de manera frontal.



Albert Renger-Patzsch  
Leñador de Erzgebirge, 1933-1934  
Gelatinobromuro de plata, 23 × 17 cm  
Tate, Londres (Reino Unido)

Aunque algunos especialistas atribuyen este ascenso del retrato tradicional a una cierta regresión relacionada con tendencias reaccionarias, como es el caso de Erna Lendvai-Dircksen (1883-1962) o Erich Retzlaff (1899-1993), otros añaden a esta circunstancia que el entorno nazi y sus publicaciones rechazaban el retrato posado y abogaban por la fotografía natural.



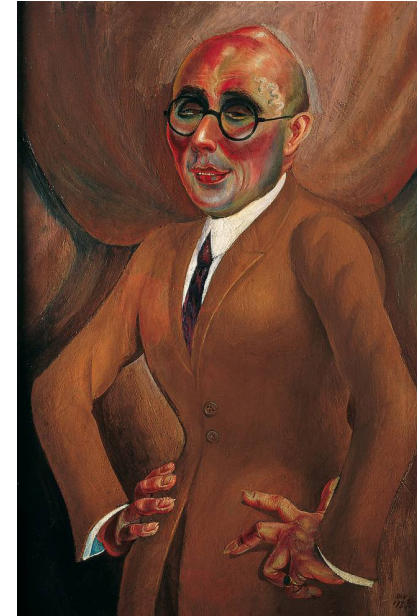
Erna Lendvai-Dircksen  
*Mujer de la región de Brandenburgo*  
En *Rostro de la raza alemana*, Berlin: Kultur-  
relle Verlag-Gesellschaft, 1932, p. 109

August Sander se benefició de esta revisión de la pose al producirse un giro de ciento ochenta grados en la consideración de la fotografía natural. A partir de ese momento, fue lo espontáneo considerado falsificación de lo natural: «(... la espontaneidad) en esta actividad tan específica y forzosamente tan perturbadora que constituye el retrato fotográfico, no puede ser otra cosa que artificial. Es, por el contrario, la rigidez tímida o vanidosa de la pose lo que se percibe como la presentación más justa de la psicología del modelo.»<sup>52</sup>

Otto Dix, como August Sander, hizo del retrato el componente radical de su exploración de la condición humana y de la naturaleza de la modernidad. Tras un primer momento -dentro de su etapa Nueva Objetividad- de retratos donde reflejaba la cuestión de clase, hacia 1924-1925 se produjeron una serie de cambios en los retratos de Dix que muestran un giro en su interés por explorar la personalidad individual de sus modelos, que los caracterizará hasta finales de la década de 1920.

En torno a 1925, se produjo un cambio en su estilo de retrato motivado por el empleo de nuevas técnicas. Otto Dix abandonó todos los rastros de collage y de pintura *alla prima* -técnica al óleo que consiste en realizar la obra en una sola sesión, mientras esté húmeda- de sus etapas anteriores y adoptó un método más laborioso en el que aplicaba numerosas capas transparentes y finas de tempera y óleo sobre bases de madera; a la vez que los dibujos preparatorios pasaron a tener un papel fundamental junto al preciosismo en la ejecución. Estas técnicas recién adoptadas por Dix desembocaron en un estilo de retrato de una importante claridad, unos matices brillantes, unas superficies suaves y una precisión lineal extrema. Los especialistas en Otto Dix suelen concluir que estos cambios son fruto de la influencia de Albrecht Dürer (1471-1528), de Philipp Otto Runge (1777-1810) y de los retratos manieristas de Agnolo Bronzino (1503-1572) y

Jacopo Pontorno (1494-1557) que vio en un viaje a Italia en 1925.



Otto Dix  
*Retrato del joyero Karl Krall*, 1923  
Óleo sobre lienzo, 90,5 x 60,5 cm  
Von der Heydt-Museum, Wuppertal (Alemania)

---

52 Olivier Lugon. *op.cit.* p.165

Podemos apreciar que hay cambios sutiles en el estilo de Otto Dix antes del viaje a Italia si comparamos el *Bildnis der Eltern I* [Retrato de los padres del artista I] de 1921 y el *Bildnis der Eltern II* [Retrato de los padres del artista II] de 1924. En el segundo, a diferencia del primero que es un retrato opresivo y oscuro, con una iluminación dramática, observamos que los colores son alegres, brillantes y vivos; es decir, Dix cambió el drama intenso y la crítica social por un decorativismo delicado y alegre humor.



Otto Dix  
*Retrato de los padres del artista I*, 1921  
Óleo sobre lienzo, 101,1 x 114,8 cm  
Kunstmuseum Basel (Alemania)



Otto Dix  
*Retrato de los padres del artista II*, 1924  
Óleo sobre lienzo, 118 x 130,5 cm  
Sprengel Museum, Hannover (Alemania)

Entre 1925 y 1927, en Berlín, Otto Dix realizó muchos retratos algunos por encargo y otros no, de abogados, financieros, fotógrafos, periodistas, comerciantes de arte, políticos, artistas y personajes habituales del *Romanisches Café* (1916-1943) en los que nos muestra una visión privilegiada de las personalidades que componían la sociedad berlinesa, una sociedad -como veremos en el siguiente apartado- desanimada y cínica.



Otto Dix  
*Retrato del fotógrafo Hugo Erfurth con un objetivo*, 1925  
Óleo y témpera sobre tabla, 75,1 x 60,6 cm  
Pinakothek der Moderne, Múnich (Alemania)



Otto Dix  
*Retrato de la bailarina Anita Berber*, 1925  
Óleo y témpera sobre tabla, 120,4 x 64,9 cm  
Kunstmuseum Stuttgart (Alemania)



Otto Dix  
*Retrato del Dr. Mayer-Hermann*, 1926  
Óleo y témpera sobre tabla, 149,2 x 99,1 cm  
Moma, Nueva York (Estados Unidos)

## DIÁLOGO

A modo de prólogo de este diálogo entre las dos obras, vamos a tratar uno de los aspectos que tienen en común y que es el modo en el que caracterizan al arquetipo de la mujer moderna de los años de Weimar, la *Neue Frau* [nueva mujer]. Independientemente de la persona, August Sander y Otto Dix recogen los signos contemporáneos de esa «nueva mujer» que buscaba emanciparse de las constricciones que pesaban sobre nuestro género.

En la República de Weimar, los roles de género tradicionales se redefinieron después de la Primera Guerra Mundial. Las mujeres, tras ocupar los puestos dejados vacantes por los hombres durante el conflicto, se afianzaron en el mercado laboral, trascendiendo su papel tradicional de madre y esposa, tomando autoconciencia de su valor y exigiendo con derecho la igualdad conforme a su importancia social. Obtuvieron por primera vez el sufragio femenino en los comicios federales del 19 de enero de 1919, que fue consecuencia de la voluntad expresada por el gobierno provisional socialdemócrata en el Armisticio de Compiègne, el 12 de noviembre de 1918 y que recogió la Constitución de Weimar de agosto de 1919. Este nuevo papel -junto a ciertas influencias norteamericanas de la industria cinematográfica y la publicidad- las llevó a adoptar una apariencia andrógina apropiándose de los códigos de masculinidad: pelo corto «a lo *garçon*», camisa, corbata y pecho plano.



Lotte Johanna Jacobi  
*Klaus y Erica Mann*, 1920  
Gelatinobromuro de plata, 16,1 x 19,2 cm  
Collection Dietmar Siebert, Múnich  
(Alemania)



August Sander  
*Mujer de un pintor (Helene Abelen)*, h. 1926-1927  
Gelatinobromuro de plata, 25,9 x 18,8 cm.  
August Sander Archive, Die Photographische Sammlung/  
SK Stiftung Kultur, Colonia (Alemania)





Otto Dix  
*Retrato de la periodista Sylvia von Harden*, 1926  
Óleo y témpera sobre tabla, 121 x 89 cm  
Centre Pompidou, París (Francia)



August Sander  
*Secretaria en la Westdeutschen Rundfunk*, 1931  
Gelatinobromuro de plata, 29 x 22 cm  
August Sander Archive  
Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Colonia (Alemania)

El retrato de la *Sekretärin beim Westdeutschen Rundfunk in Köln* [Secretaria en la Westdeutschen Rundfunk de Colonia] de 1931 aparece con el número de catálogo III/17/19 en la obra de August Sander *Hombres del siglo XX. Una obra cultural en fotografías*. Pertenece a la carpeta 17 *Die Frau im geistigen und praktischen Beruf* [La mujer en la profesión intelectual y práctica] del grupo III *Die Frau* [La mujer]. Sander en el grupo III se centró en la mujer de forma exclusiva y lo dividió en cinco carpetas: *Die Frau und der Mann* [La mujer y el hombre], *Die Frau und das Kind* [La mujer y el niño], *Die Familie* [La familia], *Die elegante Frau* [La mujer elegante] y *Die Frau im geistigen und praktischen Beruf* [La mujer en la profesión intelectual y práctica].

La *Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur* de Colonia, propietaria del August Sander Archiv no aporta información acerca del negativo ni de su fortuna. Tenemos que destacar que hemos encontrado dos versiones distintas de esta fotografía, que aparecen en exposiciones y catálogos con el mismo título y el mismo número de catálogo. Hemos contactado con la *Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur* y no nos han facilitado información al respecto. En nuestro estudio hemos decidido trabajar con la versión que hemos denominado I, aunque en algunos aspectos no hemos podido resistirnos a hacer algunas comparaciones entre ambas fotografías.



August Sander  
*Secretaria en la Westdeutschen Rundfunk (I)*, 1931  
Gelatinobromuro de plata, 29 x 22 cm  
August Sander Archive  
Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Colonia (Alemania)

August Sander  
*Secretaria en la Westdeutschen Rundfunk (II)*, 1931  
Gelatinobromuro de plata, 25.8 x 18.7 cm  
August Sander Archive  
Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Colonia (Alemania)



El *Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden* [Retrato de la periodista Sylvia von Harden] fue pintado en 1926, en el período en el que Otto Dix vivió en Berlín y que, como hemos indicado anteriormente, coincide con su etapa de máxima producción de retratos de la Nueva Objetividad. Este retrato es más o menos contemporáneo con los que los especialistas consideran entre los mejores trabajos de Otto Dix, como son el *Bildnis der Tänzerin Anita Berber* [Retrato de la bailarina Anita Berber], el *Bildnis des Juweliers Karl Krall* [Retrato del joyero Karl Krall], el *Bildnis des Photographen Hugo Erfurth mit Objektiv* [Retrato del fotógrafo Hugo Erfurt con objetivo], el *Bildnis Rechtsanwalt Dr. Hugo Simons* [Retrato del abogado Hugo Simons] o el *Bildnis des Kunsthändlers Alfred Flechtheim* [Retrato del marchante de arte Alfred Flechtheim].

La principal evidencia que permite datar en 1926 y atribuir la obra a Otto Dix son la firma con el monograma OD del artista y la fecha, que aparecen en la parte superior derecha del cuadro. Por otro lado, aparece en su catálogo razonado, realizado por el biógrafo de Otto Dix, Fritz Löffler, con el número L 1926/9. El *Centre Pompidou, Musée national d'art moderne de Paris*, propietario de la obra, aporta información relativa a la técnica y al soporte como un óleo y témpera sobre tabla, y lo data en 1926.

En lo referente a los detalles personales y biográficos -si los hay- de ambos personajes representados, hemos encontrado un cierto desequilibrio en la información disponible. En el caso de la fotografía en muy contadas ocasiones encontramos identificado con nombre y apellido a la persona que aparece en ella. El trabajo de August Sander fue un intento de taxonomía de una sociedad, en la que lo importante no era el valor individual de cada imagen sino su pertenencia a un grupo con características y valores comunes; no le interesaba tanto la persona como sus rasgos compartidos con otras personas, hace un retrato ar-

quetípico. «Un “retrato colectivo” en el que todo se clasifica, se organiza y se colecciona en categorías de clase social y profesión diferentes. La especie humana se repite constantemente y es dentro de esta repetición donde alcanzamos a descubrir las diferencias. (...) En ese macrocatálogo de categorías sociales y modelo tipológico de sociedad, Sander pone el acento en el conocimiento objetivo de las cosas, en un inicio y un final, en ciclos finitos -el ciclo de la ciudad (desempleados, gitanos), el de los últimos hombres (insensatos, locos, enfermos), el de la mujer (mujer y hombre, mujer e hijos, familia)- que son repetibles (de ahí el carácter circular de la obra de Sander) y, a la vez, se renuevan constantemente.»<sup>53</sup>

En cambio, de la chica representada en la pintura, sí que hemos encontrado una extensa información personal «*Sylvia von Harden, née en 1894, est issue de la bonne bourgeoisie allemande. Son père, d'abord banquier, est ensuite nommé directeur de la filiale d'une firme anglaise à Hambourg. Sa mère, née à Amsterdam, est issue d'une famille de marchands d'art, les Goudstikker.*»<sup>54</sup> También está documentado el proceso y la motivación del pintor para realizar la obra. El primer encuentro entre Otto Dix y Sylvia von Harden se produjo en el *Romanisches Cafe*, uno de los lugares más populares para los intelectuales de Berlín. Según cuenta la modelo, fue el pintor quien se acercó a ella, al salir del café tras la celebración de la publicación de *Die Familie*

53 Anna Maria Guasch. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011. p.32

54 Encontramos algunos detalles de Sylvia von Harden en: Marie Gispert. «Je pensais que tu étais beaucoup plus grande. Otto Dix et Sylvia von Harden» en *Les Cahiers du Mnam* 118, hiver 2011/2012, p.3

“Sylvia von Harden, nacida en 1894, proviene de la alta burguesía alemana. Su padre, primero banquero, fue luego nombrado director de la subsidiaria de una firma inglesa en Hamburgo. Su madre, nacida en Ámsterdam, provenía de una familia de comerciantes de arte, los Goudstikkers.” [traducción propia]

[La familia] en el periódico liberal *Berliner Tageblatt* (1872-1939), diciéndole «¡Tengo que pintarte! ¡Tengo que hacerlo!»<sup>55</sup>. Sylvia sorprendida, le manifestó su extrañeza porque quisiera plasmar en una pintura «[sus] ojos apagados, [sus] orejas retorcidas, [su] nariz larga en medio de un rostro angosto y pálido, [su] boca delgada que es cualquier cosa menos atractiva; [sus] manos largas, [sus] piernas cortas, [sus] pies grandes»<sup>56</sup> a lo que Dix respondió «Te has caracterizado maravillosamente y todo eso en conjunto creará un retrato en el que típicamente representas una época en la que lo que importa no es la belleza exterior de una mujer, sino su refinamiento espiritual. ¡Representas el idealismo de nuestra generación!»<sup>57</sup>

De estas palabras de Otto Dix también podemos inferir que él, como August Sander en sus retratos y concretamente en la fotografía de la secretaria, pretendía plasmar una realidad social objetiva más allá de la propia singularidad personal de la periodista, que también, pero, a la que trasciende la voluntad de representación generacional y social; en cierta manera podemos decir que también estamos, como hemos dicho anteriormente, ante un retrato arquetípico. «La pintura vuelve a ser el espejo de la exterioridad palpable.»<sup>58</sup>

En la fotografía *Secretaria en la Westdeutschen Rundfunk de Colonia* y en la pintura *Retrato de la periodista Sylvia von Harden* vemos una similitud formal muy evidente. En ambas obras tenemos un retrato de una figura femenina de la «nueva mujer» sentada en una silla con las piernas cruzadas, con el cuerpo a tres cuartos respecto a la frontal, en un leve escorzo que da profundidad a la representación, fumando, con el corte de pelo a lo «*garçon*» y un vestido de manga larga que muestra las piernas desde la rodilla.

En el caso de la fotografía tenemos una iluminación frontal sim-

ple -de una fuente de luz natural que probablemente proviene de una ventana o de una puerta- desde la derecha de la composición que proyecta la sombra de la figura en un fondo neutro, muy próximo a la modelo. También observamos una sombra vertical que ocupa, a la derecha, toda la imagen de arriba a abajo y que posiblemente corresponda a la jamba de la ventana o de la puerta. La presencia de una esquina a la izquierda de la composición de la versión I -que fragmenta y deforma la sombra proyectada por la secretaria- vienen a añadir profundidad a la fotografía. Observamos que, a pesar de la proximidad del fondo a la mujer, la profundidad de campo de la fotografía es bastante escueta, al aparecer éste y el respaldo de la silla poco definidos. Esto nos indica que el obturador de la cámara debió estar bastante cerrado con una velocidad de obturación lo suficientemente alta como para que no se produjera una imagen movida y que aportara una cierta congelación del movimiento del humo saliendo del cigarrillo.

August Sander, como se ha indicado, solía incorporar a algunos de sus retratados atributos que definían la profesión de la persona fotografiada, en este caso no es así. En la versión I de la fotografía observamos que la mujer ha adoptado, posiblemente fruto de la primera toma de contacto con el medio fotográfico profesional, una pose más comedida y más tranquila en apariencia, con respecto a la otra versión en la que el cuerpo está mucho más en tensión, dentro de una situación, que explicaremos a continuación, algo más distendida. Nos podríamos atrever a

---

55 «Modell für Otto Dix. Erinnerung von Sylvia von Harden zum 70. Geburtstag des Malers», En *Frankfurter Rundschau*, 1 de diciembre de 1961 cit. en Marie Gispert. «Je pensais que tu étais beaucoup plus grande. Otto Dix et Sylvia von Harden» en *op.cit.*, p.5 (traducción propia)

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

58 Franz Roh. *op.cit.* p.39

especular en cuanto al orden cronológico de ambas fotografías; es plausible que la I sea anterior a la II. August Sander en la primera ha situado la cámara a más distancia respecto de la mujer que en la segunda, por lo que vemos más fondo y más cuerpo. Ésta podría ser una estrategia del fotógrafo para conseguir que la secretaria se relaje y así ganarse su confianza de cara a hacer desaparecer de la obra las marcas de fotógrafo y conseguir esa fotografía exacta. También podemos intuir a partir de la pose y de la mirada, que la actitud moderada de la modelo, en la primera, podría ser fruto de la timidez de la primera vez, en cambio, en la segunda, la actitud, más desenvuelta, nos podría estar diciendo que lleva más tiempo posando y que, a través de la proximidad con el fotógrafo, se ha relajado.

La tensión o la distensión de la situación también se traslada al semblante y a la mirada de la mujer. En la versión I observamos una cierta dulzura en la mirada ausente dentro de un semblante serio, frío y algo melancólico, en la que la acción de fumar está en un segundo plano, pasa casi desapercibida, el cigarrillo pasaría inadvertido si no fuera por la disposición de los dedos de la mano izquierda que, en cierta manera, tímidamente viene a señalarlo de manera sutil. La chica está sentada de manera formal, con las piernas cruzadas, el brazo izquierdo apoyado en ellas y el derecho cruzado delante del regazo, con ese gesto instintivo de protección, mientras con la mano derecha relajada agarra el otro brazo. En la postura del cuerpo se observa un cierto repliegue sobre sí mismo de manera que la espalda parece encorvada y que nos vuelve a transmitir la idea de timidez y de búsqueda de protección.

En la versión II vemos que algo ha cambiado. Algo ha cambiado tanto que incluso parece otra persona, ya no es la misma mujer tímida e insegura de antes. La tensión está presente en toda la fotografía: la mirada es intensa y fría, los labios están algo

entreabiertos y en tensión como esperando el cigarrillo que se aproxima a la boca, la mano derecha que lo sostiene nos muestra en primer plano la acción de fumar, la otra mano en tensión sobre la silla es el apoyo de toda la pose con el brazo totalmente recto con el codo hacia el exterior haciendo que el hombro se levante. Se lee sin dificultad otro de los signos de tensión que el fotógrafo ha captado: el apoyo del cuerpo en la silla es estable en la inestabilidad de la postura, el intento de frontalidad de la mujer sentada en una silla situada a cuarenta y cinco grados, con las piernas cruzadas, hace que sólo apoye lateralmente una de las piernas y un glúteo. El encorvamiento del cuerpo ya no está, nos encontramos ante una mujer más segura de sí misma que con absoluta naturalidad y carácter otorga protagonismo a ese femenino vestido bordado con motivos florales. La tensión probablemente sea fruto de la confianza y de la relajación que ha conseguido desatar August Sander y una se pregunta ¿de qué habrán hablado entre una foto y la otra?

Es muy poco probable saberlo, casi imposible, pero cabe pensar que hubieran podido hablar del tipo de mujer moderna que representa, de la necesidad de perder el miedo a mostrarse como es ante el objetivo. Un objetivo que no pretende analizar sino mostrar, que no quiere juzgar sino caracterizar. Por eso, es importante el cambio de postura que se ha producido entre ambas fotografías en búsqueda de la frontalidad que, la versión I -una especie de híbrido- no pretende simular lo que no es y lo que no es es una instantánea, ni ha sido captada sin posar. Una frontalidad que es algo casi sistemático en las obras de Sander y que desempeña un papel primordial. Se trata de una pose que siempre ha estado relacionada con la identidad y que durante el primer tercio del siglo XX ha sido bastante residual en las obras pictorialistas, en las que abundaba la postura de tres cuartos. «La vista frontal, por el contrario, insiste en el trabajo de presentación del modelo; apenas revela otros pensamientos que

los que nacen de la confrontación con la cámara: la concentración, los temores y las ambiciones del sujeto en relación con su imagen. Con la vista frontal, es no solamente el fotógrafo quien parece presentar al modelo, sino éste quien parece presentarse ante el fotógrafo -inversión de papeles que define todo el '*estilo documental*'.»<sup>59</sup>

Muy probablemente estas fotografías tuvieran su origen en el momento en el que August Sander coincidió con la secretaria de la WDR de Colonia a raíz de las conferencias radiofónicas *La esencia y el desarrollo de la fotografía* que hizo en 1931, en la emisora donde trabajaba ella.

En la pintura, la iluminación es suave e indefinida, con una cierta frontalidad y una cierta elevación. Las sombras, aunque se intuyen en las zonas inferiores de los muros y en el brazo izquierdo de la mujer para aportar profundidad a la obra, son muy sutiles y prácticamente desaparecen. Como en la fotografía de Sander, tenemos en la composición una esquina que, junto a las aguas que forman los cambios de tonalidad del fondo, aporta todavía más profundidad y juega un papel importante en la pintura por cuanto participa en la oposición y en la coexistencia de lo anguloso y de la curva presentes en toda la composición. Este contraste y esta existencia a la vez de la línea y de la circunferencia lo hacen los rasgos marcados del rostro triangular de Sylvia von Harden con la redondez del monóculo, un accesorio reservado a los hombres y que en la línea de lo escrito anteriormente fue adoptado por algunas mujeres, también la propia esquina con la mesa de mármol, la copa con la pajita y los cigarrillos con la pitillera; por tanto, vemos a la vez el ángulo y la curva, lo masculino y lo femenino. El círculo de la mesa queda totalmente fraccionado por el encuadre recto del final del soporte.

Otto Dix suele representar a sus modelos dotados con los atri-

butos que los definen, pero en este caso la ha despojado de ellos y lo único que la identifica como periodista es el título de la obra. Las inmensas manos y brazos ocultan los pechos y las caderas; todo el cuerpo está enmascarado por los cuadros rojos y negros del vestido. Dix pinta con detalle, pinta con detenimiento en las formas más pequeñas, las medias arrugadas, los dedos y los dientes manchados de amarillo por la nicotina. La minuciosa técnica que utilizó, que consiste en una mezcla de témperas con múltiples veladuras, confiere a la obra una materia pictórica suave y fina. Por esa razón podemos ver un *pentimento*, que permanece del dibujo preparatorio, de la cañita hacia la izquierda de la copa.

De esta forma de pintar que pasa por procesos y acciones repetitivas y obligadas, como si se tratara de un ritual, descarta en gran medida el azar. Una técnica que, contraria a la que habían llevado a cabo unos años antes los pintores expresionistas, configura una composición estática dominada por la vertical más que por la horizontal en la que Sylvia von Harden aparece dotada de una singular rigidez, como de muñeca de cera, y donde el espacio representado resulta difícil de leer en términos brunelleschianos, con la profundidad comprimida y ángulos agudos que dan la sensación de que el suelo se eleva y se funde con las paredes.

Sin olvidar que la intención de Otto Dix fue la de representar el tipo de la «nueva mujer» a modo de taxonomía y de hacer tratable y moderar la aspereza de la realidad a través de la exageración caricaturesca de ciertos rasgos, el retrato de Sylvia von Harden parece abordado por una tensión psicológica a la vez que de indiferencia. Sus ojos, verde claro casi amarillo mostaza, colmados por unas imponentes ojeras y empequeñecidos por

---

59 Olivier Lugon. *op.cit.* p.161

unos grandes párpados superiores que caen como telones de escenario, no miran a nada ni a nadie en particular. Esa angustiada indiferencia que generan sus ojos se añade al desdén en la manera de fumar y a la tensión del mentón y de la boca, con los labios, pintados de rojo oscuro, mostrando los grandes dientes manchados de nicotina y de pintalabios. También producen agitación sus manos desproporcionadamente grandes que son más masculinas que femeninas y sus piernas nudosas que llevan unas medias de seda que se resisten a permanecer escondidas en su sitio. Todo ello nos habla de lo inquietante que debió resultar ser una mujer intelectual emancipada en la década de 1920.

La representación del tipo que tenemos en la obra de August Sander y en la de Otto Dix fue seguramente ampliamente reconocible en los años de Weimar por tratarse de una mujer que se enfrentaba a los fundamentos existentes de diferencia sexual. Independientemente de la intención de cada uno de ellos, de la fórmula y de la propia sintaxis del lenguaje visual, tenemos a una mujer joven, distante y fría, con un corte de pelo símbolo de la modernidad que, de acuerdo con los rasgos fisiognómicos definidos por los tipólogos conservadores del momento, tiene algo también simbólico del «tercer sexo». Ese empeño de la época por la tipología es un indicio de la necesidad de estructurar y controlar un cuerpo social y un entorno apreciados como indescifrables e inestables.

Ese mismo empeño que vemos en lo tipológico, lo podemos apreciar en la elección de la técnica utilizada. Otto Dix al adoptar una técnica minuciosa heredera del retrato de los maestros renacentistas, le permite encerrar formas y patrones, y detallar los objetos de manera que al observar la obra se puede reseguir con detenimiento la mirada del pintor. August Sander, con la fotografía exacta -de la misma manera que Dix con su técnica- al elegir la claridad como el elemento vertebrador de sus

obras, exorcizando el pictorialismo, ordena y controla la forma y el sentido del sujeto representado, dentro de esa voluntad de clasificar la sociedad de su momento.

Esas formas de trabajar cada uno su lenguaje, guiadas por pasos obligatorios que les dan prácticamente un valor ritual, esperan descartar al máximo el azar del resultado final. Vemos en las personas representadas en la fotografía de Sander *Secretaria en la Westdeutschen Rundfunk de Colonia* y en la pintura de Dix *Retrato de la periodista Sylvia von Harden*, unos seres de especial consistencia y una cierta extrañeza en los espacios con profundidades comprimidas que dificultan su comprensión a primera vista. Estas imágenes de unas mujeres que aparecen solas, que muestran una expresión distanciada, una mirada ausente e incluso vacía, con unos fondos neutros y comprimidos, nos configuran unos retratos que percibimos como fríos, en los que la orientación expresionista hacia la interioridad y la expresión psicológica ha sido sustituida por los signos externos de los individuos. La práctica del retrato ha sufrido un cambio profundo.

Esta cuestión la vemos ampliamente representada al tener en cuenta la mayor parte de fotografías y de pinturas de August Sander y Otto Dix de estos años. El realismo frío que parece situar los hechos físicos por encima de las inquietudes humanas otorga el mismo relieve a todos los elementos de la composición que son tratados con la misma objetividad mecánica, sin distinguir entre lo animado y lo inanimado.

Dentro de esta tónica general, encontramos que las dos obras que tratamos se caracterizan por un profundo realismo psicológico. La incomodidad estática, los cuerpos algo retorcidos se encuentran apretados en unos espacios estrechos y restringidos, como atrapados en un mundo hostil del cual se hacen eco las sutiles expresiones de las dos mujeres.

# CONCLUSIÓN

Hemos encontrado dos aspectos a destacar en todo lo expuesto respecto al retrato de la Nueva Objetividad. Por un lado, la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, esos cuatro años atroces, generó un estado de decepción general entre los alemanes. La humillación que sufrieron por parte de los vencedores provocó una cultura de la vergüenza que dio lugar al rechazo de todo lo previo a la guerra. Si la culpa provoca la introspección y pone en cuestión la propia fortaleza, la vergüenza se exterioriza y hace necesario preservar la propia imagen. La persona fría que caracteriza la sociedad de esa época responde a un nuevo tipo social que buscaba huir de los sentimientos de humillación y presentaba indiferencia y frialdad.

Esta nueva conducta hizo cambiar el cómo abordaron los artistas el retrato. Si antes de la guerra la representación humana estaba enfocada hacia el interior y la expresión psicológica, a partir de los años 20 se centra en los rasgos externos del modelo. Esos artistas de la Nueva Objetividad representaron más las tipologías sociales que venían definidas por la profesión que las personalidades. Hemos visto que en muchas ocasiones el propio título de la obra o los atributos nos hablan de la profesión de la persona representada. También hemos observado como

se pintan o se fotografían personas sin emoción o afecto, en los retratos aparecen fríos en consonancia con los fondos a menudo neutros y vacíos. Las personas aparecen solas, con expresión distante, impenetrable y mirada ausente.

Entre el Expresionismo y la Nueva Objetividad hubo la guerra, que desvalorizó todo, dañando las creencias y las certezas más sólidas. En los años 20 vemos que el gusto por la tipología denota la necesidad de ordenar y controlar la sociedad y su entorno que son advertidos como cambiantes y difíciles de comprender.

Por otro lado, los artistas están interesados en cambiar la disposición respecto al género, como vemos en la visión sociológica que hace August Sander de la nueva mujer en la carpeta La mujer de su Hombres del siglo XX. Una obra cultural en fotografías y concretamente en el retrato de la *Secretaria en la Westdeutschen Rundfunk de Colonia* o en *Retrato de la periodista Sylvia von Harden* de Otto Dix. La camisa, la corbata, el corte de pelo a lo garçon o el cigarrillo se convirtieron en atributos frecuentes en los retratos femeninos en el que se representaba a la mujer emancipada.



Creemos que ha valido la pena correr el riesgo primigenio. Tenemos la sensación de habernos dado una pequeña pincelada de este diálogo entre fotografía y pintura de la Nueva Objetividad. Una pincelada fina y meticulosa con capacidad de aportar luz a nuestro conocimiento. También tenemos la impresión de habernos quedado insatisfechas, de que la curiosidad no ha sido del todo saciada. Nos quedamos con muchas dudas escritas en pequeños trozos de papel. La puerta está abierta; la belleza y el goce del entusiasmo vivido nos estimulan a continuar.

# BIBLIOGRAFÍA

*Art in Germany 1909-1936: From Expressionism to Resistance.* Múnich: Prestel, 1990.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía.* Barcelona: Espasa, 2011.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos.* Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015.

\_\_\_\_ *Sobre la fotografía.* Valencia: Pre-Textos, 2015.

*Berlín siglo XX. La colección de la Berlinische Galerie.* Valencia: IVAM, 2000.

CASALS, Josep. *El Expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad.* Barcelona: Montesinos, 1988.

CONRATH-SCHOLL, Gabriele, LANGE, Susanne y SANDER, Gerd. *Menschen des 20. Jahrhunderts: ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen.* Múnich: Schirmer/Mosel, 2002.

DUPUY, Alain (com). *August Sander: 1876-1964.* Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1986.

GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Editorial Akal, 2011.

\_\_\_\_ "Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar". En *Matèria Revista internacional d'Art*, n.5. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005. pp. 157-183.

KANDINSKY, Vasili. *La gramática de la creación, el futuro de la pintura.* Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

KARCHER, Eva. *Otto Dix: 1891-1969: his life and works.* Colonia: Benedikt Taschen, 1988.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán.* Barcelona: Paidós, 2020.

\_\_\_\_ *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I.* Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

LAMPE, Angela y EBNER, Florian (com). *Allemagne/Années 1920/ Nouvelle Objectivité/August Sander*. París: Éditions du Centre Pompidou, 2022.

LANGE, Susanne. *August Sander, 1876-1964*. Colonia: Taschen, 1999.

LANGE, Susanne, CONRATH-SCHOLL, Gabriele y ENGELS, Stefan. *August Sander. Hommes du XXe siècle*. París: Sté Nouvelle des éditions du Chêne, 1980.

LÖFFLER, Fritz. *Otto Dix: life and work*. London: Holmes & Meier, 1982.

LUGON, Olivier. *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

METZGER, Rainer. *Berlin in the twenties: art and culture 1918-1933*. London: Thames and Hudson, 2007.

MICHALSKI, Sergiusz. *New objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar Germany 1919-1933*. Köln: Taschen, 2003.

*Otto Dix*. Madrid: Fundación Juan March, 2006.

RICHARD, Lionel. *Del expresionismo al nazismo: arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona: Gili, 1979.

ROH, Franz. *Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Alianza, 1997.

SANDER, Gerd y LANGE, Susanne (com). *August Sander. Retratos: La mujer en el proyecto Hombres del Siglo XX*. Madrid: La fabrica, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2011.

ZWEIG, Stefan. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona: Acantilado, 2004.

