

ELS AUTÒMATS DE GROSZ AL BERLÍN DE WEIMAR

Alumna: Maria Souza Mundí

Tutor del treball: Dr. Josep Casals i Navas

Treball de Final de Màster: Itinerari d'investigació

Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art

Curs acadèmic: 2013-2014

ÍNDIX

1. PLANTEJAMENT DEL PROBLEMA	4
2. HIPÒTESIS I OBJECTIUS	7
3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ EN LES INVESTIGACIONS EXISTENTS SOBRE GROSZ.....	11
4. PRECEDENTS HISTÒRICO-ARTÍSTICS DE WEIMAR.....	16
4.1 LA CRISI DE FI DE SEGLE I LA INDUSTRIALITZACIÓ DE L'ESTAT ALEMANY	16
4.2. L'EXPRESSIONISME.....	18
4.3. EL DADAISME BERLINÈS	24
5. LA GUERRA I LA REVOLUCIÓ	31
6. EL BERLÍN DE WEIMAR.....	42
6.1. ART I CULTURA AL BERLÍN DE WEIMAR	46
6.1.1. La <i>Neue Sachlichkeit</i>	53
7. L'AUTÒMAT DE WEIMAR.....	56
7.1. LA FIGURADE L'AUTÒMAT DE LA IL·LUSTRACIÓ A WEIMAR	56
7.2. L'AUTÒMAT COM A FIGURA SORGIDA DE L'EXPERIÈNCIA DEL MATESTAR.....	59
8. ELS AUTÒMATS DE GROSZ AL BERLÍN DE WEIMAR	72
8.1. GROSZ I DE CHIRICO: DUES MANERES D'ABORDAR LA CRISI	72
8.2. BERLÍN I L'EXPERIÈNCIA BÈL·LICA: CONSOLIDACIÓ DE L'OBRA POLÍTICA DE GROSZ.....	84
8.2.1. Militància política, denuncia i individualisme	92
9. CONCLUSIONS.....	99
10. BIBLIOGRAFIA	104
10.1. FONTS PRIMÀRIES.....	104
10.2. FONTS SECUNDÀRIES.....	106

1. PLANTEJAMENT DEL PROBLEMA

El període de Weimar fou una època de fortes crisis econòmiques i de gran inestabilitat política i social . Com sol ocórrer, aquesta situació va tenir un gran impacte en la vida cultural del país. Concretament al Berlín d'aquella dècada, es pot observar una gran correspondència entre el que fou la ciutat en sí i els moviments artístics que en ella es generaren. Autors com Hans Richter definiren l'atmosfera de Berlín com irreal, histèrica i confusa¹. L'art berlinès no pogué ser aliè a aquesta atmosfera. En un Berlín derrotat primer per la guerra i després per la crisi i la misèria, no resulta en absolut estrany que certs col·lectius o moviments artístics es polititzessin. De fet, la situació de crispació que vivia el país ho feia inevitable. Es podria dir que Dadà a Berlín nasqué en i com a conseqüència d'aquesta crispació. Com va dir Hülsenbeck, <<quedar-se tranquil·lament assegut a Suïssa era molt diferent a anar-se'n a dormir damunt d'un volcà, com feien a Alemanya>>². L'orientació que Dadà va prendre a Alemanya va tenir molt en compte el problema de les masses, noves protagonistes d'aquest escenari de postguerra. Sovint aquestes foren representades enfront a un poder sense rostre, però també, en alguna ocasió, foren representades elles mateixes com autòmats.

En l'art que es feu durant la República de Weimar fou molt recurrent la fascinació pel maniquí, l'autòmat o el ninot. Però en el context alemany d'aquesta època, a diferència d'altres països, aquesta figura d'un ésser despulat de les seves particularitats estigué molt sovint relacionada amb el caràcter erràtic que havia pres la realitat. Amb freqüència, també fou la materialització d'una situació de violència, però fou gairebé sempre, una figura sensible a l'existència de la massa i a la seva situació sociopolítica, sent-ne també en més d'una ocasió, la seva plasmació.

En els següents capítols es vol analitzar la relació que es donà entre l'aparició de l'autòmat, el maniquí, el ninot o el titella i la crisi experimentada pel subjecte enfront una realitat conflictiva que tant podia alienar l'individu com alliberar-lo. Per analitzar aquesta relació es tindran en compte les tensions que es generaren en la mateixa naturalesa de l'autòmat. Aquesta figura tant significà per a uns una generalitat positiva – una representació del que hi podia haver de comú en tots els individus que permetés

¹RICHTER, Hans. *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión cop. 1973 pag. 131

²BÉHAR, Henri. *Dadá, historia de una subversión*. Barcelona: Península, 1996 pag. 43

accedir a un futur millor, deixant al marge les individualitats que havien conduït a les discrepàncies - com pogué alhora representar la dissolució absoluta del subjecte en un món opressiu que l'alienava mitjançant l'exercici de la violència. Per dur a terme aquesta anàlisi es farà especial atenció a les manifestacions que es dugueren a terme en durant el període de Weimar, però entenent i tenint en compte que alguns dels moviments artístics que tingueren èxit durant aquest període foren anteriors a l'existència de la república i fins i tot anteriors a l'adveniment de la guerra. Per aquesta raó, els diferents moviments artístics que sorgiren a Alemanya durant les dues primeres dècades del segle, no foren en absolut aliens als diferents trastorns que patí el país durant aquest període. Els canvis de sensibilitat que es donaren en l'art d'aquesta època, guardaren una estreta relació amb els diferents esdeveniments que marcaren el país. A més, hi hagueren autors que formaren part dels diferents moviments d'avantguarda desenvolupats al llarg de les dues primeres dècades del segle. A Alemanya el dadaisme fou un moviment que s'incubà en el sí de l'expressionisme i que es desenvolupà de manera tangencial a aquest: sovint els autors d'un i l'altre moviment foren els mateixos. La confluència que es donà entre els fets històrics i els moviments artístics que es generaren durant les dues primeres dècades del segle feren que, si bé es els canvis en la sensibilitat artística foren notables, no es percebés un canvi de nom en els autors que el generaren. Els mateixos autors que tant formaren part del dadaisme com ho havien fet de l'expressionisme, serien també els noms capdavanters de la *Neue Sachlichkeit*³ (Nova Objectivitat).

L'autor en el que s'ha volgut fer més èmfasi per dur a terme aquesta investigació és George Grosz, en tant que s'ha considerat que en aquest autor l'autòmat tingué diverses connotacions que poden permetre justament, fer un anàlisi exhaustiu del període de Weimar i en concret de la ciutat de Berlín. La relació de Grosz amb l'època és inconfusible i en cert sentit, absoluta, ja que tota la seva obra coneguda fou feta en i sobre el període de Weimar.

L'autòmat de Grosz té un component de denúncia política que tant pot donar-se quan l'autòmat apareix com un símbol de l'horror - com l'expressió de la pròpia degeneració del subjecte convertit en objecte - com quan aquest apareix representant a una amenaça omnipotent i anònima al mostrar un poder amb una fesomia difícil de concretar, un poder sense rostre que justament pel fet de no ser fàcilment identificable resulta encara

³Al llarg del treball s'emprarà el terme alemany.

més amenaçador. Aquesta denúncia es fa encara més explícita quan el poder és representat a partir de tipus genèrics: el burgès que explota el treballador, el capitalista que es beneficia de la crisi i de la guerra, el militar, casta que per excel·lència representa la perpetuació de l'antic ordre imperial o l'església, que representa una moral pertanyent a uns temps que ja han quedat obsolets i que generalment manté certes relacions de poder amb les altres entitats just mencionades. Per a Grosz, tots ells foren responsables i culpables, no només de l'horror de la Primera Guerra Mundial, sinó del fracàs de la Revolució i de les conseqüències sociopolítiques que aquest fracàs comportà a l'hora d'intentar establir una democràcia real. També ells foren els creadors d'un sistema opressor que xocava frontalment amb les llibertats dels individus.

Grosz no tan sols fou crític amb el poder: també qüestionà en més d'una ocasió les masses, fos quina fos la seva tendència política. Grosz pintà una ciutat desordenada, injusta i consumida on criticà, sobretot, aquells poders que havien propiciat la guerra i que es perpetuaren en el període republicà. L'època que li va tocar viure convertí a Grosz en un gran cronista del seu temps i això es degué en part a que no tan sols representà de manera crítica el poder, sinó que també fou crític amb la resta de la societat, tot i que no ho fou – si més no a la seva obra pictòrica - amb tanta duresa com amb el poder.

Entre l'obra de Grosz i Berlín es donà una relació molt profunda, una interpenetració potser sense equivalent en tot el període de Weimar. Les seves obres del període republicà són segurament el reflex més punyent de les conseqüències que tingueren els diferents conflictes sociopolítics que es donaren al Berlín de Weimar.

Aquesta investigació no tindrà per objectiu traçar un desenvolupament cronològic de l'art d'aquella època, ni descriure extensament els moviments, estils o escoles que ja han estat àmpliament descrits per nombrosos autors. Si que es centrarà en alguns casos en l'estudi d'algunes obres concretes, però sempre enfocant aquesta anàlisi d'obres a la investigació de la relació entre l'aparició de l'autòmat i la crisi experimentada pel subjecte en un context conflictiu i precari on la inestabilitat social posava en perill la pròpia identitat de l'individu.

La rellevància de l'estudi radica en què proposa una forma d'analitzar la posició que ocupa l'individu en un context general de crisi des de diferents perspectives, a partir de l'anàlisi d'una sèrie de manifestacions artístiques. Aquest estudi comportarà, a més, fer una reflexió més àmplia sobre el rol que tenen l'individu i els diferents col·lectius de la

societat en situacions o períodes convulsos, opressius o precaris i la relació que aquests estableixen amb el poder i amb l'art sorgit en aquests tipus de contextos. Es pretén abastar sempre aquest problema partint de l'experiència artística però tenint en compte les implicacions i les reflexions que aquesta experiència té i ofereix fora del camp artístic.

Al llarg dels següents capítols es volen analitzar un conjunt de fets i d'obres significatives del període amb l'objectiu de poder recopilar els resultats d'aquesta anàlisi a l'apartat de les conclusions.

2. HIPÒTESIS I OBJECTIUS

En l'anàlisi que es proposa tot seguit, s'ha partit de la hipòtesi que l'autòmat de Weimar fa referència a un subjecte que es desintegra, a un ésser fragmentari que tant pot haver perdut les seves característiques pròpies degut al context hostil en què habita, com pot haver-les deixat de tenir en d'altres casos, per la seva manca d'humanitat.

Per aquesta raó, també s'ha partit de la idea que la figura de l'autòmat nasqué fruit d'una experiència de malestar causada per una situació de repressió, crisi i violència que, si bé s'aguditzà amb l'arribada de la crisi econòmica de la postguerra, tenia ja uns antecedents clars en certes realitats socio-polítiques que s'havien anat desenvolupant des de la configuració de l'Estat alemany l'any 1871.

Tenint en compte la realitat demogràfica del període, s'ha pres com a base la idea que la figura de l'autòmat és intrínseca a la realitat urbana de la modernitat i dels estats industrialitzats i a la crisi de valors que aquesta generà. La gran ciutat fou el lloc on es desenvolupà el capitalisme, sent aquest un sistema econòmic propiciat per l'auge de la burgesia, una classe social que també fou inherent a la realitat urbana. Fou majoritàriament aquesta classe la que potencià el fenomen de la industrialització, com també fou en gran mesura la portadora d'uns valors que conduïren l'Estat a la guerra i a la posterior situació de crisi de la postguerra.

El fenomen de la industrialització transformà les ciutats en uns espais de creixement desmesurat i d'especulació sobre el territori. En ciutats com Berlín, la població començà a comptar-se per milions a partir de la dècada dels 20. Si bé a principis de segle encara no s'havia configurat com la gran urbs que seria pocs anys després, sí que començava a ser un espai que podia reflectir tots els conflictes generats per la industrialització d'un

país. Un d'aquests conflictes és el canvi que es dona en el teixit social d'una ciutat. El fet que la gran ciutat creixi en una sola direcció – la favorable pel creixement econòmic d'aquesta - fa que d'alguna manera l'individu es senti desterrat del l'espai que habita i que creu que legítimament li pertany i que no comparteixi els valors que potencien la seva insignificança o n'afavoreixen la seva opressió.

Aquesta realitat de creixement exponencial també s'ha pres com una realitat significativa a analitzar pel fet que la generació d'artistes dels anys 20 que representaren la figura de l'autòmat, foren també una generació urbana sovint preocupada pel fenomen de la massa, un fenomen que tan sols podia donar-se en zones amb una alta densitat de població que visqués en unes condicions determinades. La massa – entesa com un model de societat organitzada entorn un subjecte col·lectiu que sovint aspira a poder conformar una nova realitat política que la beneficiï – és eminentment urbana i està lligada a la realitat de la societat industrial i al naixement de la classe obrera com a nova classe social treballadora. Aquesta nova classe social desenvolupà principalment la seva feina a les noves fàbriques de treball en sèrie. L'obrer i en el seu conjunt, la massa assalariada, jugaren un paper decisiu en molts dels successos de les primeres dècades del segle, raó per la qual foren el punt de mira de la major part dels partits d'esquerra i de molts dels artistes de l'etapa de Weimar, que sovint, centraren la seva obra en aquesta nova classe social, no necessàriament representant-la, però sí mostrant-se sensibles al seu esdevenir.

En el context de Weimar, l'autòmat feia palesa la crisi experimentada pel subjecte en un estat que, no només havia crescut de manera exponencial i desmesurada en poc més de dues dècades, sinó que a més, patia greus seqüeles polítiques i socials propiciades per la pèrdua d'una guerra sense antecedents en la història. Les connotacions d'aquesta figura foren múltiples. Aquesta crisi s'abordà de diferents maneres segons el context i l'autor, manifestant un estat d'ànim que podia anar de l'evasió a la resignació passant per la desesperació, la indignació o per les visions apocalíptiques de la ciutat lligades a l'adveniment de la Primera Guerra Mundial.

En altres ocasions la figura de l'autòmat feu referència a l'estat d'alienació en què podia trobar-se subsumit el subjecte, tot i que a través de la seva manca de trets propis, l'autòmat també representà en diverses ocasions una generalitat positiva portadora de futur.

En tant que generalitat, l'autòmat representà una entitat múltiple i complexa, sovint també contradictòria, que tant podia representar el naixement de l'home nou com el fracàs del subjecte revolucionari - o, agafant els termes de Benjamin , podria moure's entre l'absència de pulsio, sent per tant el contrari a l'estat de revolucio, i la corporeïtat excitada – segons el moment i l'autor per el qual aquest fou representat.

L'autòmat pot representar el sentiment d'estranyesa a través de la seva manca de trets propis. Representa una generalitat en tant que, pel fet de no tenir singularitat, és capaç de representar tots els individus, però alhora, per aquest mateix fet, no en representa a cap i pot evocar fàcilment el “ éssers a un mateix no familiar”, al fet d'experimentar l'*Unheimlichkeit* en la pròpia persona, al no sentir-se reconegut, ja que el cos, desproveït de rostre, mai pot convidar a la identificació plena del subjecte amb l'objecte.

De la manca de trets de l'autòmat també s'ha suposat que aquesta figura es mou sovint en el límit entre l'objecte i el subjecte, i que aquesta posició ambigua posa en evidència una crisi. L'autòmat presenta una naturalesa que a hom no li és totalment aliena pel fet que és la seva mateixa, però és aquella seva mateixa que ha esdevingut *cosa* i que per tant se li ha fet estranya.

No obstant això, malgrat la impersonalitat que denota la figura de l'autòmat, davant les obres que pretenen analitzar-se, hom té sovint la sensació que el subjecte representa el centre neuràlgic de l'obra. Sí que és cert que aquest subjecte al qual es remet és un subjecte que es desintegra, que ha perdut les singularitats pròpies de l'individu i que per conseqüent ha esdevingut un ésser fràgil i desmembrat, però malgrat tot, no deixa de complir amb unes característiques humanes, que de fet remetent a la naturalesa conflictiva del subjecte en crisi. El cos fragmentat pot tenir diferents implicacions, però s'ha partit de la idea que quasi sempre, totes elles remetent a algun tipus de violència i per tant també poden tenir una significació política.

En les obres d'artistes com Grosz, pot apreciar-se l'existència d'una tensió entre l'individu i el poder. El poder és sovint representat com un autòmat d'aparença ridícula i d'absoluta lletjor que fa palesa la seva manca d'humanitat. Però l'individu que no ostenta el poder en ocasions, quan és representat com a autòmat, deixa en evidència el seu propi estat d'alienació, de pèrdua de sí mateix, com si la seva figura es plantegés com la personificació d'un debat entre l'ideal de l'home nou i la consciència del seu fracàs.

El contingut crític de l'autòmat es fa patent en aquests casos pel fet que planteja la situació de l'individu davant un entorn hostil i en crisi, el lloc profundament fràgil i precari que aquest ocupa enfront un context social que l'aliena però a la qual també deu la seva existència.

Tenint en compte els aspectes just descrits, m'agradaria reflexionar sobre com aquestes creacions dialoguen amb el seu mateix període. L'objectiu és posar en relació la figura de l'autòmat amb les successives situacions de crisi que es donaren en el context alemany de postguerra i veure com aquestes crisis són abordades en el context artístic. Per la situació particular que ocuparen els artistes i intel·lectuals del Berlín de postguerra, per la relació única de reciprocitat que mantingueren amb la ciutat durant aquest període, quedà en l'obra de molts d'ells una constància sense igual del que fou per a molts el període de Weimar.

La figura de Grosz resultarà clau en el desenvolupament de la següent investigació, ja que la seva obra es prolongà des de l'adveniment de la Primera Guerra Mundial fins l'ascens del nazisme, i per això la seva evolució resulta paradigmàtica a l'hora d'analitzar, tant el període de Weimar, com la figura de l'autòmat que vol estudiar-se. L'obra de Grosz també resulta significativa pel seu profund arrelament a la ciutat de Berlín. De la mateixa manera que, entre la ciutat de Berlín i els moviments culturals d'aquesta mateixa ciutat durant el període de Weimar, es donà una interpenetració poques vegades abans observada, entre Grosz i aquesta ciutat, hi hagué una correspondència igualment profunda que resulta representativa del període.

No per aquesta raó es deixarà de parar atenció a altres artistes que puguin contribuir a l'enriquiment d'aquesta anàlisi. També es volen tenir en compte les influències que aquest autor hagi pogut tenir d'altres corrents o artistes, com pogué succeir amb figures com les de De Chirico o Carrà, emmarcats en la metafísica italiana i després en el *Novecento*.

Per dur a terme aquesta investigació, es farà ús principalment de fonts primàries. Degut a que en el context de la immediata postguerra semblava possible dur a terme un canvi estructural al país, molts artistes i escriptors vinculats a l'esquerra es sumaren al moviment revolucionari organitzant comitès i publicant tot tipus de manifestos. Això ha fet que el nombre de documents publicats *in situ* sigui molt nombrós.

Per tal d'estudiar adequadament la relació de reciprocitat que els artistes mantingueren amb la ciutat durant aquest període, s'ha vist necessari fer ús d'aquestes fonts, sovint escrites pels mateixos artistes i escriptors, sent molt freqüent que entre ells citessin o que fins i tot en ocasions, dediquessin articles sencers als seus coetanis (Canetti per exemple, escrigué un llibre sencer sobre la seva estada a Berlín on hi apareixen, com a mínim mencionats, una gran part dels artistes reunits entorn el moviment dadà o la vessant verista de la *Neue Sachlichkeit*).

La gran part del cos d'aquest treball es construirà a partir de la lectura d'aquestes fonts.

3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ EN LES INVESTIGACIONS EXISTENTS SOBRE GROSZ

La majoria d'estudis monogràfics que s'han fet de l'obra de Grosz afirmen quasi de manera unànime que l'obra d'aquest artista té un fort component autobiogràfic⁴. De la mateixa manera, quasi tots ells remarquen la profunda influència que exercí en la seva obra l'experiència d'haver viscut la guerra⁵, amb tot el disgust social i personal que aquesta situació de guerra i posterior postguerra li generà.

L'any 1914, quan esclatà la guerra, Grosz es presentà com a voluntari a l'exèrcit, no realment per convicció, sinó perquè, tement que en un moment o altre seria cridat a files igualment, allistant-s'hi voluntàriament s'assegurava poder escollir el batalló dins d'un cert marge. Tot i així, Grosz mai saludà la guerra amb cap tipus d'entusiasme com sí que ho feren en canvi molts dels seus contemporanis: << la guerra sempre em va disgustar profundament i sempre me'n vaig sentir totalment aliè. [...] Per a mi la guerra significava l'horror, la mutilació i la destrucció.[...] És cert que al principi hi hagué quelcom així com l'entusiasme de les masses. Impossible negar-ho, perquè fou una realitat. Però aquella borratxera passà aviat, i l'únic que quedà fou un gran buit. Les flors subjectes al casc i al fusell es varen pansir aviat i la guerra es convertí en tot el contrari del que pretenia conjurar l'entusiasme inicial: es convertí en brutícia i polls, embrutiment, malaltia i invalidesa.>>⁶

Per a Grosz, la guerra va ser quelcom traumàtic. Entre els pintors i escriptors alemanys,

⁴ tant Palmier, (*L'expressionnisme et les Arts*. Vol. 1: *Portrait d'une génération*. París: Payot, 1979) com Kranzfelder (*George Grosz*. Colònia: Benedikt Taschen, 1994) o Jentsch (*George Grosz, Berlin-New York*. Milà: Skira, 2007) destaquen aquest component autobiogràfic de la seva obra

⁵ Aquests mateixos autors, juntament amb Eberle ("George Grosz, el dandy airado", a: VV.AA. *Debats* num. 22, 1987)

⁶ GROSZ, George. *Un pequeño sí y un gran no. Memorias del pintor de entreguerras*. Madrid: Ediciones Capitán Swing, 2011, p.151

ell va ser un dels que no van saludar la guerra ni com una cerimònia de purificació general ni amb cap tipus de convicció de que aquesta pogués ser de cap de les maneres, un esdeveniment positiu: <<per a mi aquesta guerra en cap cas ha estat aquell alliberament que molts havien desitjat. [...] Aquesta idea que la guerra, a més de despertar pulsions amagades que dormen en tots nosaltres, també exerceix en els homes un poder alliberador... només pot conduir a més i més guerra>>⁷.

La participació de Grosz a la guerra fou curta, però suficient com per fer-li patir una crisi nerviosa de la qual tan sols se'n recuperà després de mesos de convalescència, i serví per a que aquest es reafirmés en el seu odi cap a la humanitat, odi del qual se'n nodrí la seva obra a partir de l'esclat del conflicte.

Per la mateixa raó que diversos autors han remarcat la importància que tingué en l'obra de Grosz el fet que hagués participat a la guerra, molts també han afirmat que la seva obra tingué un important component autobiogràfic. Aquesta es trobà fortament lligada al context sociocultural concret en el que ell visqué, aguditzant-se aquest lligam quan es tractà d'obres fetes al Berlín republicà. Palmier explica que <<Berlín fou la seva ciutat, l'objecte del seu amor, de la seva angoixa i del seu odi [...] Allà aconseguí que un cafè es convertís en el resum d'un univers, que l'angle d'un carrer es esdevingués l'exemple més frapant de la misèria absoluta>>⁸

D'altres autors han destacat el grau de realisme de Grosz, referint-se, amb aquest terme, al grau de correspondència, a la interpenetració, que es donà entre el context social del Berlín de Weimar i l'obra d'aquest autor: << assolir aquest grau de realisme en la seva obra li requerí anys d'incansable observació que li conferiren [...] la precisió (*Akkuratesse*) d'un caçador expert i el rigor (*Fehlerfreiheit*) d'un científic. [...] Grosz representà els diferents espècimens en actituds d'una versemblança (*Wahrscheinlichkeit*) tal que hom, davant de la seva obra, tan sols podia fer dues coses: treure's el barret o enfrontar-s'hi. >>⁹

D'altres autors, que veieren un paral·lelisme entre la seva obra i la d'August Sander, també subratllaren la seva contemporaneïtat, la seva capacitat per capturar moments i

⁷*Íbid*, p.152

⁸PALMIER, Jean. Op cit, p.86 i ss

⁹MEHRING, Walter. *Der Spießler-Spiegel*, 1928. En línia. Disponible a: http://books.google.es/books/about/Der_Spiessler_Spiegel.html?id=gu4cngEACAJ&redir_es [Data de consulta: 31/10/2013]

situacions de la vida quotidiana del Berlín de postguerra afirmant que << les cites, les converses i les observacions sobre el terreny eren la pedra angular de l'obra de George Grosz. Ell mai es proposà il·lustrar una teoria, sinó que volgué reproduir instantànies de la realitat, presentar estudis de casos.>>¹⁰

A part del caràcter documental que se li pot atribuir a l'obra de Grosz, l'altra cosa que destaquen la gran majoria d'autors és el caràcter àcid i el contingut crític de la seva obra. Referint-se a la sèrie *d'Ecce Homo*, Max Hermann Neisse afirmà que << en obrir-lo hom es troba amb la quintaessència de tot allò que el rodeja: el tipus de persones que l'afecten i el governen; l'estupidesa dels subalterns que permeten que es faci possible una regla: la pobresa de continguts de la pròpia classe mitjana de la qual hom prové; la nècia i bruta falsedat de l'erotisme al qual hom deu la seva pròpia existència [...] i en la qual hom hi cau pres infinites vegades all llarg de la vida. L'obra de Grosz és una lliçó completa i exhaustiva, una vista panoràmica de la vida [...] sense compassió (*ohne Mitleid*) ,[...] una obra d'art i un document [...] una crònica més que no pas un entreteniment.>>¹¹.

Brecht veié en la forma que tenia Grosz de representar la burgesia, la força principal de la seva obra. Al prefaci de *Trommeln in der nacht* ("Tambors en la nit"), escrigué: <<els burgesos sempre acusen els proletaris de tenir una mala complexió física. Crec que el que et fa enemic de la burgesia, George, es la seva fisonomia>>¹²

En relació amb aquest contingut àcid i crític de la seva obra, cal dir que l'odi ha estat sovint identificat com la motivació principal per la creació en Grosz. Tot i que és cert que en la seva obra sovint s'hi fa patent un sentiment d'odi, seria potser reduccionista afirmar que aquesta fou l'única raó per la qual aquest creà les seves obres abans o durant període republicà.

De fet, sí que és cert que des de l'any 1917, en plena època bèl·lica, Grosz concentrà tot el seu odi i la seva ira enfront les situacions que el desagradaven, en quadres com *Der Leichenzug*, *Widmung an Oskar Panizza* ("El seguici fúnebre, Homenatge a Oskar Panizza), el qual ell mateix descrigué com << un quadre de l'infern>> un <<carreró de la ginebra, de grotescos morts i bojós>>, un <<eixam de bèsties humanes posseïdes [...]

¹⁰KRAKAUER, Sigfried. Die Angestellten. Textlog: Historische Texte und Wörterbücher [En línia]. Alemanya : 2011. [Consulta el 26/XI/2013] Disponible a: <http://www.textlog.de/benjamin-kritik-siegfried-kracauer-angestellten01.html>

¹¹NEISSE, Max Hermann, *cit.* a :KRANZFELDER, Ivo. *George Grosz*. Colònia: Benedikt Taschen, 1994.p.25

¹²BRECHT, Bertolt. *Trommeln in der Nacht* [En línia]. Múnic: Historisches Lexikon Bayerns. Disponibl a: http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_4438 [Data de consulta: 01/12/2013]

en la seva processó infernal encapçalada per l'alcoholisme, la pestilència i la sífilis>>¹³. Aquest sentiment d'odi però es barrejà quasi sempre amb una gran necessitat d'expressió: << per mi l'art era una vàlvula [...] Els meus dibuixos estaven destinats a retenir tot allò ridícul i grotesc del món que m'envoltava. >>¹⁴

En més d'una carta, Grosz destacà, més enllà del seu odi cap a la humanitat, aquesta necessitat d'expressar-se enfront una situació que el desagradava profundament.¹⁵

En aquest sentit també Palmier destaca que <<Grosz digué sovint que en aquella època - dibuixà sense propòsits: necessitava simplement fixar tot allò que li semblava abjecte, grotesc i ridícul.>>¹⁶

També s'ha dit sovint que la seva obra era partidista, "agitprop", la qual cosa tampoc acaba de donar una visió completa de l'obra de l'artista ja que, malgrat Grosz fou militant comunista, la seva crítica social depassà qualsevol tipus de partidisme. És cert que durant els primers anys de la República, Grosz va afiliar-se al recent fundat KPD, que va participar a la lluita espartaquista que i va voler vincular el seu art a la lluita de classes, criticant fins i tot aquells autors que decidiren no assumir cap compromís polític: << esteu intentant experimentar i comprendre les idees dels proletaris i posar-les en contrast amb les dels explotadors i els opressors? Hauria de ser possible! [...] afirmeu ser atemporals i passius, anar més enllà del partidisme, però no feu més que resguardar-vos en una falsa cuirassa. [...] Afirmeu estar creant per a la gent, però... on és la gent?! La vostra indiferència creativa i la vostra xerrameca abstracta sobre l'intemporal és una tàctica inútil i ridícula projectada cap a una especulada eternitat. Els vostres pinzells i les vostres plomes – que de ben grat haurien de ser armes – a les vostres mans no són més que canyes.>>¹⁷

Però també és cert que, més endavant, Grosz criticà durament les masses i que mai deixà de ser una persona amb una personalitat marcadament individualista. Després d'haver viatjat a la recent creada URSS, afirmà durament que << donat que era l'època de glorificació de les masses, ells– [els comunistes] intentaven aixafar el poc individualisme que quedava i els hagués agradat fins i tot dur màscares de cartró gris en

¹³ GROSZ, *op. cit.* p.113

¹⁴ *Ibid* p.166

¹⁵ KNUST, Herbert (ed.). *George Grosz: Briefe 1913- 1959*. Hamburg: Rohwohlt, 1979.

¹⁶ PALMIER, Jean. *Op cit.* p.87

¹⁷ GEORGE GROSZ. *En vez de una biografía*. [en línia] Madrid: UNED. Disponible a: <http://gradohistoriaarteuned.files.wordpress.com/2012/10/tema-8-nueva-objetividad.pdf> [consulta: 1/7/2014]

comptes de tenir rostre i tenir un número roig en comptes de nom.>>¹⁸. Tanmateix però, no fou l'únic en fer aquest tipus d'apunt. També Benjamin en diversos moments, parlant de Moscou, remarcà el fet que es possessin als nens de la URSS noms no personals.

En realitat, Grosz sempre es va debatre entre dues postures clarament diferenciades: entre la militància i la lluita política de classes i la seva postura individualista i misantropa davant la vida, la qual es trobava sovint confrontada amb l'ideal polític a favor del qual militava.

A banda d'això, Grosz fou crític ja abans de ser partidista. Fou durant la guerra, quan Grosz tornà a Berlín desmobilitzat i començà a barrejar-se amb l'activitat política de la capital, quan començà a creure que es podia fer de l'art una arma política, creença que per altra banda era compartida: << volíem més. No sabíem explicar que volia dir ben bé aquest més: però tant jo com molts dels meus amics no creiem que la solució estigués només en adoptar una actitud negativa, en manifestar ràbia per haver estat enganyats, en negar tots els valors vigents fins aleshores. Era quasi lògic que ens veiéssim arrossegats cada cop més a l'esquerra.>>¹⁹

Grosz anà perdent progressivament aquest component combatiu i polític. Ja a principis dels anys 1930, es pogué percebre un allunyament respecte les seves obres anteriors, però fou sobretot quan arribà a Estats Units, que aquest component es perdé definitivament. Revisant la seva obra de l'etapa americana sembla gairebé que l'artista hagi renunciat totalment a la seva vida anterior a Alemanya i en conseqüència hagi renunciat també a l'obra que feu durant el període republicà, com si hagués perdut tota esperança i en conseqüència hagués renunciat fins i tot a aquella obra que l'havia caracteritzar fins aleshores.

Autors com Kranzfelder afirmen que les obres de Grosz més que haver estat "agitprop" tingueren un plantejament dialèctic en el qual sovint s'hi barrejava la seva pròpia visió apocalíptica de la vida i la seva profunda misantropia. L'obra de Grosz, segons aquest mateix autor, mai estigué exempta d'una dimensió moral i d'un cert caràcter humanista sovint carregat de contradiccions²⁰.

¹⁸GROSZ, George. *Un pequeño...* op cit. p.233

¹⁹*Ibid.* p.169

²⁰KRANZFELDER, Ivo. op. cit. p.58

4. PRECEDENTS HISTÒRICO-ARTÍSTICS DE WEIMAR

4.1 LA CRISI DE FI DE SEGLE I LA INDUSTRIALITZACIÓ DE L'ESTAT ALEMANY

La majoria de moviments artístics més importants de l'època de Weimar, sorgiren abans de la constitució de la República o fins i tot, abans de la guerra. No obstant això, la seva existència fou clau pel desenvolupament de les posteriors corrents artístiques sorgides ja en època republicana, no tant pel fet estètic, com per la sèrie de valors que proposaven. El seu sorgiment fou inseparable de la crisi que patí la societat alemanya a principis del S.XX. És per aquesta raó que, abans d'analitzar les principals corrents sorgides fins la constitució de la república, cal veure quina era la situació de l'Estat alemany a principis de segle.

Alemanya, unificada com a imperi l'any 1871, fou un país que passà ràpidament d'un estat agrari a un estat industrial, amb una forma de capitalisme autoritari que havia estat heretat directament d'unes tradicions lligades al feudalisme i al patriarcat. La industrialització tardana i accelerada de l'Estat tingué conseqüències quasi immediates que afectaren igualment la transformació del país. Una d'aquestes conseqüències fou l'increment demogràfic, que en el cas alemany, no només fou considerable sinó que a més, igual que la industrialització, també es donà de manera accelerada (en menys de dues dècades la població del país incrementà en 15 milions de persones). Aquest fet ocasionà que la influència de les ciutats sobre les zones no urbanes cresqués, generant un fort desplaçament poblacional. El pas d'una societat agrària a una societat urbana altament industrialitzada feu que els costums també es veiessin transformats: en el nou estat modern, gran part de la població començà a treballar en fàbriques mecanitzades. La societat antigament unida contra les monarquies absolutistes es trobà per primer cop – i a partir de d'aleshores ja de manera definitiva - separada i en conflicte. L'individu es veié afectat pel malestar que emanaven les activitats econòmiques, que en certs aspectes propiciaren que l'ésser fos tractat també com una mercaderia més en el gran mercat del capital que s'inaugurava amb l'era de la industrialització. Mica en mica, els antics ciments morals de la col·lectivitat s'anaren dissolent. La burgesia de principis del segle XX - que en el transcurs del segle anterior havia lluitat conjuntament amb les classes treballadores - ja no era com la del segle XIX. De fet, l'inici del segle XX estigué marcat per l'ascens definitiu de la burgesia com a classe dominant portadora de futur.

Amb l'arribada del S.XX, la societat quedà definitivament polaritzada; el proletariat quedà finalment expulsat del món dels seus antics aliats i fou conduit a la perifèria de les ciutats, fent-se paleses així les noves estructures de poder.

La nova ciutat del S.XX es reconfigurà seguint criteris que fossin favorables pel desenvolupament de la indústria i el mercat. Des del centre de les ciutats s'exercí una pressió sobre el territori urbà, creant grans avingudes que permetessin la lliure circulació de les mercaderies. Aquestes noves avingudes però, també serviren per dificultar les revoltes en tant que, no només l'amplada dels carrers feia difícil mantenir les barricades sinó que la nova estructura dels carrers facilitava la circulació de l'instrumental repressor. En la seva nova estructura, la ciutat deixà d'estar feta en molts aspectes, a la mida de l'ésser humà, ja que principalment la seva organització respongué a criteris d'interès econòmic que estaven regits per les bases ideològiques de la burgesia. La fe en el progrés i la ciència, el sentit pràctic i l'afecció pel món real, eren valors pertanyents a l'Antic Règim que venien desenvolupant-se des del Renaixement i que s'havien sistematitzat durant la Il·lustració. Aquests valors eren en gran part els que defensava la burgesia del S.XX, tot i que certs sectors de la població ja començaven a posar-los en dubte.

Fins el S.XIX s'havia donat una identificació bastant directa entre la ciència i el progrés. Aquesta, a través del descobriment de lleis regulars, s'havia convertit en un model que servia per explicar el món. A més, el coneixement científic i la sofisticació tècnica s'havien entès com eines que havien de facilitar l'apropament de l'ésser al coneixement de les lleis a través de les quals Déu s'havia regit a l'hora de dur a terme la seva creació. Això significava que l'home, a través del coneixement científic, havia de poder actuar també com a creador. La ciència es prenia com una veritat absoluta – i per tant immutable – de la qual se'n derivava un gran optimisme, en tant que tan sols podia conduir a fer evolucionar les societats. No obstant això, a partir de finals del S.XIX es produïren uns canvis en la ciència que esfondraren moltes creences que fins aleshores s'havien pres per absolutes i indestructibles, demostrant que fins i tot la ciència podia ser fal·lible. A més, arribats al segle XX, el coneixement científic s'havia desenvolupat tant que ja no hi havia cap camp que fos capaç d'abastar-ho tot. Davant d'aquesta crisi de fonaments, no només el coneixement científic es començà a posar en dubte, sinó que la filosofia es trobà en la tessitura de no poder assumir els principis ni els mètodes de les ciències exactes sense abans fer-ne una

anàlisi prèvia que els fonamentés. Això feu que el pensador, o bé optés per acostar-se a la ciència i n'acabés fent una reflexió, o bé decidís seguir un camí alternatiu que es trobés completament desvinculat del procés de raonament deductiu de les ciències exactes. En àrees com l'alemanya, la necessitat de fonamentar el coneixement comportà una recerca de mètodes específics per la filosofia, més centrats en la intuïció i en l'experiència subjectiva que no pas en la deducció matemàtica, entenent que el que era relatiu a la vida o a l'experiència vital (*Lebenserfahrung*) no sempre podia entendre's a través de mètodes científics²¹.

Aquest fet que afectà la filosofia, també afectà altres camps de la cultura. En el camp artístic es començà a parlar de l'obra l'art com el resultat d'un impuls interior que podia expressar un estat d'ànim de l'artista o fins i tot el de tota una comunitat²², cosa que per altra banda, ja havien afirmat altres autors anteriors al S.XX.

4.2. L'EXPRESSIONISME

Els expressionistes nasqueren en una època que els feu viure totes les conseqüències de la industrialització accelerada d'Alemanya i de la crisi de valors de principis de segle. Tots ells cresqueren en un país la producció del qual ja assolí nivells elevats però en el qual la societat encara es trobava impregnada d'una mentalitat antiga. Aquest desequilibri generà una tensió sobre la generació expressionista, que sentí com una espècie de "*mal du siècle*".

La generació expressionista fou quasi tota ella urbana i quasi tota ella provinent de famílies burgeses. Enfront a un món que els desagradava, reaccionaren davant dels problemes causats per la superpoblació i generalment es mostraren sensibles a l'avenç del proletariat. De la mateixa manera, es sentiren profundament disgustats per la conducta dels "pares" o la generació anterior, la qual vincularen a tota aquella sèrie de valors que rebutjaven: l'autoritarisme, l'opressió i la mutilació de la realitat, l'ensenyament maquinal - ni el sistema escolar ni l'educació superior alemanya no escapaven de la influència casernària - i la manca generalitzada de sensibilitat. S'ha de tenir en compte que el poc espai que es deixava per l'expressió subjectiva en un país on l'autoritarisme militar exercia una influència brutal sobre cadascun dels aspectes de la vida - anant des de l'educació militarista de les escoles fins al control de les arts i la

²¹ CASALS, Josep. *El Expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos, 1982, pag.17

²² *Íbid* p.18

literatura per part del Kàiser - l'atmosfera que es creava no oferia masses alternatives a aquells artistes amb sensibilitats individuals que volguessin expressar qualsevol tipus d'idea regeneradora.

A més, amb la escissió que es donà entre el proletariat i la burgesia a principis de segle, l'artista, a part de trobar-se desencantat amb la realitat del seu temps, es trobà navegant en arenes movedisses: els principis que sostenien la seva visió del món s'havien declarat desfasats i la classe burgesa – d'on provenien ells mateixos i la majoria del seu públic – s'havia tornat odiosa en tant que representava els valors d'un antic règim que per aquests artistes resultava ofegant, raó per la qual el rebutjaven amb contundència. A més, a part de trobar-se en una posició difícil per les contingències concretes de l'època i pel rebuig que demostraren cap a la classe social predominant a la qual a més havien pertangut, oposar-se als principis vigents que consideraven obsolets mitjançant un nou tipus d'art, significava enfrontar-se al control i a la censura imposada per un emperador que, igual que els seus antecessors, tingué la pretensió de regir les arts, intentant sufocar qualsevol tipus d'idea renovadora.

La rebel·lió d'una part de la joventut d'aquesta època apuntà contra “les realitats sense ànima” de la societat de principis de segle; el científisme, el maquinisme i tota aquella sèrie de valors morals vigents que formaven part de la *Weltanschauung* (cosmovisió) burgesa. A través d'aquesta rebel·lió es volgué regenerar la condició humana partint d'una sèrie de contravalors que tingueren per objectiu l'alliberament de l'Esperit, el qual havia quedat relegat a un pla secundari amb l'arribada de la modernitat i els processos d'industrialització, conduint l'ésser humà a un estat que relacionaren amb la idea de la decadència d'occident²³. Els autors expressionistes veieren en la dependència de l'ésser humà cap a les seves creacions – la indústria, la tècnica, el comerç, el capital - un ordre comunitari ancorat en uns antics valors que calia destronar per tal de poder generar alternatives. No només la ciència s'havia posat en qüestió a sí mateixa demostrant la seva fal·libilitat, sinó que també la societat industrial s'havia demostrat inefectiva a l'hora de fer front a molts dels problemes socials que es venien donant des de segles passats i a més, n'havia generat d'altres de nous. Davant d'això, els expressionistes també posaren en qüestió l'art vigent fins aleshores, el qual representava, igual que tot l'anterior, un antic ordre que no volien seguir perpetuant.

A més, després de tot el seguit de canvis que es donaren a finals de segle, i donat que

²³ *Ibid.* p.17

moltes de les certeses en les que s'havia cregut s'havien esvaït, no hi havia massa raó per la qual els artistes haguessin de seguir creient en l'experiència empírica com l'única veritable, cosa que els conduí sovint a la introspecció, a mirar les coses a través de la seva pròpia interioritat subjectiva²⁴. Sovint, la generació expressionista cregué possible poder regenerar la Humanitat de la seva decadència a través de la implementació d'uns nous valors que havien de generar-se des de l'expressió de la pròpia individualitat, la qual podia actuar com a ens catalitzador d'una nova forma de vida, més enllà de la proposada per la ideologia burgesa. S'esperà descobrir el sentit profund de les coses per mitjà de la visió interior, la qual podia generar espais alternatius als proposats, tot modificant la sordidesa i l'hostilitat que a principis del S.XX caracteritzava la vida a la gran ciutat .

Aquest nou anhel de transformació propicià que la situació de l'artista tingués sovint desenllaços tràgics, ja que rebutjant els valors imperants del seu temps i negant-se a mercantilitzar la seva obra, l'artista es trobà, en moltes ocasions, condemnat a l'ostracisme o a la solitud. Tot i així, malgrat que la generació expressionista cresqué en aquest ambient de crisi i es sentí disgustada per la nova realitat que inaugurava el segle, sovint visqué en una tensió que s'articulava entre aquest disgust provocat per la realitat que els envoltava i la passió per la vida²⁵. En aquesta tensió, l'art tendí a actuar com a recreador de la realitat, és a dir, que aquest, en comptes de centrar-se en reproduir de forma imitativa la realitat física, es centrà en la creença que la veritat de la vida podia i havia de convertir-se en una veritat artística. En aquest sentit l'art, oposant-se a la realitat, havia d'engendrar-ne una altra, operant un alliberament respecte tot el que el real imposava, permetent efectuar una reconstrucció de la realitat a través de l'imaginari individual.

El fet que l'art expressionista fes un gir cap al fet subjectiu, cap a la pròpia interioritat, no suposà que els seus components busquessin un art que els servís per evadir-se del món. Tampoc esquivaren el sentiment de crisi que el seu temps els havia provocat, ans el contrari: els expressionistes no pretengueren defugir la realitat, sinó que tingueren la pretensió seriosa de transformar-la i transcendir-la. En l'expressionisme hi havia dipositada una esperança en el canvi: d'aquesta transformació en podia néixer un home nou.

²⁴ *Ibid.* p. 19

²⁵ *Íbid* p.20

A finals del S.XIX i principis del S.XX ja existia en l'art la mateixa consciència de crisi que estava afectant la resta de la societat i ja hi havia autors que havien tractat àmplia i obsessivament el tema del declivi i la decadència. La sensació d'un món que s'esgotava ja era vigent abans que arribés la generació expressionista, però la sortida al problema que generava aquesta crisi generalment s'enfrontava, o bé a través de l'evasió romàntica, o bé acceptant amb resignació el món tal i com era, sotmetent-s'hi.

Els expressionistes en canvi, respongueren al disgust que la realitat els creava oposant el poder de la imaginació i de l'esperit a la realitat que condemnaven, sense sotmetre-s'hi ni evadir-se'n. Per enfrontar-se a aquest real concret al que s'oposaven, se n'apoderaren per després projectar sobre ell el seu propi món.

Val a dir que algunes de les tendències que es produïren en el sí de l'expressionisme, ja provenien d'idees que s'havien anat desenvolupant en l'àmbit germànic. El *Jugendstil* o modernisme, ja s'havia proposat la regeneració de la humanitat fusionant art i vida amb la integració de les arts en tots els aspectes d'aquesta. També en el modernisme s'havia donat un gust per allò germinal i hi havia hagut una recerca d'allò originari que tingué després una continuïtat en l'expressionisme. En canvi, la contemplació passiva de la decadència que s'havia donat en el Romanticisme i en el *Jugendstil*, ja no es donà en l'expressionisme: aquest, en comptes de contemplar de manera passiva la decadència s'hi enfrontà i en buscà la seva transformació.

A Alemanya sorgiren principalment dos grups expressionistes: *Die Brücke* ("el Pont") i *der blaue Reiter* ("el genet blau"). El primer, *die Brücke*, sorgí a Dresden de la mà d'Ernst Ludwig Kirchner, Eric Heckel, Karl-Schmidt-Rotluff, Otto Mueller, Max Pechstein i Fritz Bleyl. El seu màxim objectiu fou posar en concordança l'art i la vida, buscant una transposició absoluta, una correspondència rotunda entre el fet vivencial (*Erlebnis*), l'experiència (*Erfahrung*) i l'obra d'art. Per poder dur a terme els seus objectius sent responsables directes de la seva creació, des de 1905 el grup s'uní per desenvolupar la seva creativitat en comunitat. En els diferents tallers on treballaren, no només el mobiliari fou compartit sinó que, durant un cert temps, també compartiren un estil comú i deixaren de signar les obres.

A partir de 1911, quan el grup es traslladà a Berlín, en l'obra d'aquests autors hi començà a aparèixer un imaginari relacionat amb l'experiència de la vida trepidant als carrers de la gran urbs. També en aquest moment, en obres d'autors com Kirchner, sorgiren per primer cop figures sense trets característics.

Abans que el grup es desintegrés i poc abans de l'esclat de la Primera Guerra Mundial, en les obres de *die Brücke* s'hi aprecià un augment de l'expressivitat respecte els anys de Dresden. També aleshores es tornà recurrent el tema de la figura solitària que avançava cap a un destí imprecís però amenaçador amb un caminar maquinal²⁶ i uns gestos que sovint semblaven prefixats.

Amb l'adveniment de la Primera Guerra Mundial, la figura humana de les obres expressionistes deixà d'aparèixer integrada en la natura com ho havia fet anteriorment. Progressivament, en l'obra de diferents autors aquesta anà quedant aïllada en un món que semblava presentar-se cada cop més hostil o pel contrari, com succeí amb algunes obres de l'etapa expressionista de Grosz, aparegué fusionada o solapada amb els diferents elements urbans de la ciutat.

Ja no semblava possible, arribats a aquest punt, la plena integració de l'ésser en l'entorn, ja que aquest havia esdevingut massa nociu com perquè l'individu pogués fer-ho sense patir les conseqüències de la brutalitat de l'època en la qual just s'entrava.

Der Blaue Reiter sorgí a Munic entorn el 1911 al voltant de les figures de Kandinski, Franz Marc i August Macke – al qual posteriorment se n'afegiren altres membres – anomenat *Der Blaue Reiter* (El Genet Blau).

Aquest grup coincidí bàsicament amb *Die Brücke* en la seva oposició a l'impressionisme i al positivisme; malgrat això, enfront el caràcter temperamental de *Die Brücke*, enfront de la seva plasmació quasi fisiològica de l'emotivitat, *Der Blaue Reiter* tingué una actitud més espiritual i en cert sentit també tingué més rigor constructiu. No obstant això, la seva recerca de la realitat ja no partí de la deformació dels seus elements, sinó que més aviat ho feu des de la seva depuració, la qual cosa feu que sovint, les obres del *Blaue Reiter* s'apropessin a l'abstracció.

Els límits d'aquest grup foren molt més difusos, en part degut al seu caràcter internacionalista. A diferència dels altres, *Der Blaue Reiter* posseí un marc filosòfic comú que els donà unitat teòrica, encara que això no donés per resultat una unitat estilística. Si bé *Die Brücke* s'havia enfrontat al món que li causava disgust mostrant-ne el seu caràcter monstruós, *Der Blaue Reiter* assumí la realitat com un fet inherent al temps que els havia tocat viure, com una contingència que esperaven traspasar, buscant una realitat que es trobés més enllà de la fàctica a través de l'espiritualitat.

²⁶ *Íbid* p.70

L'esclat de la Primera Guerra Mundial suposà per a alguns autors expressionistes la concreció d'uns símptomes latents de la decadència de la civilització. Amb l'inici de la guerra es desencadenà un procés de destrucció i de violència que molts d'aquests artistes ja havien pressentit i fins i tot plasmat a les seves obres. El desenvolupament d'aquest enfrontament bèl·lic, la duresa de les conseqüències del conflicte, obligaren la generació expressionista a prendre consciència dels fets i en alguns casos, a prendre un posicionament polític. Si bé la sensació d'estar a la vora de l'abisme ja s'havia desenvolupat en els anys anteriors a la guerra, fou amb l'arribada del conflicte que es veié confirmada. Tot i així, el disgust cap a la realitat, la certesa d'estar en un món en decadència i les visions apocalíptiques latents en algunes de les obres dels autors expressionistes, sempre havien anat acompanyades de certa esperança regeneradora. Aquesta dualitat però, en alguns casos desaparegué enfront el terror causat pel conflicte.

Amb l'esclat de la guerra, els expressionistes s'enfrontaren a una realitat davant la qual molts d'ells es proclamaren, des d'un primer moment, pacifistes. Durant aquells anys el discurs de molts d'ells s'articulà entre la vivència traumàtica de la guerra – plasmada a l'obra d'autors com Grosz o Dix - i el desig per la germanor – que s'albira per exemple, en els poemes de Johannes Becher-. Tant en autors expressionistes com en d'altres autors coetanis a aquests, la guerra i les posteriors crisis de la postguerra els empenyeren a lluitar de manera pacífica contra la classe dominant alemanya, la qual era percebuda com la principal responsable dels successius desastres nacionals esdevinguts des de 1914. Autors com Tucholsky afirmaren en aquesta línia que << el pacifisme no es *podia* conquerir amb consideracions tàctiques ni amb resolucions senils, sinó només amb la resistència activa més decidida: amb l'objecció absoluta a fer el servei militar i amb la vaga general a les fàbriques d'armament>>²⁷.

En les dues revistes que havien actuat com a plataforma de difusió de les idees expressionistes – *Der Sturm* i *Die Aktion*, creades el 1910 i 1911 respectivament – s'hi veié també reflectida una presa de posició davant la guerra. *Der Sturm*, igual que havia fet fins aleshores, es seguí deslligant de l'actualitat política. *Die Aktion* però, assumí una actitud combatent contra la guerra i contra el caràcter nacionalista i imperial que s'havia anat exacerbant en el transcurs d'aquesta.

Quan s'acabà el conflicte bèl·lic, la majoria dels artistes que havien estat propers a *Der Sturm*, entraren a formar part del *Novembergruppe* (Grup de novembre), el qual pretenia

²⁷TUCHOLSKY, Kurt. *Zwischen Gestern und Morgen. Eine Auswahl aus seinen Schriften und Gedichten*. Reinbeck bei Hamburg: Rohwohlt, 1963 p. 89

entre d'altres coses, convertir els museus en tallers populars i eliminar la influència capitalista de la vida artística, tot i que amb els anys, el seu compromís polític acabà debilitant-se. D'altres, fundaren grups polítics i poc després s'incorporaren o foren afins a la *Spartakusbund* (Lliga Espartaquista).

Acabada la Primera Guerra Mundial, la situació de l'expressionisme començà a ser un tant complicada, si no paradoxal. La pressió que exercia la realitat de la postguerra era immensa, i difícilment podia obviar-se. La recerca d'allò originari, la noció de l'artista *demiürg*, creador del món o amb pretensions que altres moviments veieren com a prometeïques, perderen credibilitat davant la realitat desoladora que havia deixat la guerra. En un estat destrossat per les conseqüències d'un conflicte bèl·lic sense equivalent en el passat, ja no hi havia lloc per la utopia ni pel sentimentalisme, el misticisme, el moralisme, l'ànima regeneradora del món o la interioritat subjectiva.

Tot i així, fou durant la República de Weimar que l'expressionisme visqué els seus màxims èxits i adquirí la seva major popularitat.

Durant la guerra, el caràcter expressionista, que en certa mesura es convertí en un estat d'ànim compartit per un major nombre de persones, s'estengué per diferents províncies de l'Estat alemany, fent que a rel d'això comencessin a sortir nous grups expressionistes que a la vegada iniciaren noves publicacions i revistes. En part, degut a la devaluació del marc durant la postguerra, però també al recolzament del nou estat republicà, els expressionistes es veieren afavorits per un mercat que ara, amb la proclamació de la República de Weimar, s'interessava per la compra de la seva obra. Tot i així, la fe que l'expressionisme havia tingut per canviar el transcurs dels fets a través de la interioritat subjectiva, s'anà esvaint progressivament per donar lloc a un moviment que en certa mesura en trobava més en acord amb les noves circumstàncies com Dadà.

4.3.EL DADAISME BERLINÈS

El dadaisme aparegué per primer cop a Zurich l'any 1916, en plena Guerra Mundial, influenciat per l'expressionisme i per un cert tipus de futurisme. Igual que l'expressionisme, pot considerar-se que aquest moviment fou obert, en el sentit que no tingué programes previs i no obeí a cap escola o ensenyament preestablert. Fou un moviment de condició internacionalista, antibèl·licista i anti-burguesa que pretengué revolucionar l'art i la literatura amb una intenció provocadora deliberada. Es caracteritzà sovint per l'anti-programa i manifestà una fascinació especial per la revolta, allò subversiu, l'insòlit i l'irracional, característiques que d'alguna manera ja havien

estat presents a l'expressionisme, tot i que amb el dadaisme prengueren unes dimensions diferents.

Aquest moviment s'originà entorn a les figures de Hülsenbeck, Ball i Tzara. Hugo Ball, havia arribat a Suïssa a finals de maig de 1915, poc després que Walter Serner, editor de la revista *Die Aktion* – ja instal·lat a Zurich amb altres membres de la mateixa revista – li proposés col·laborar amb la revista *Der Mistral*. Un cop allà, ell i Hennings començaren a treballar en espectacles de varietats, ell com a pianista i ella com a cantant. Poc després, Ball pensà en crear el seu propi grup, no només per millorar la seva situació econòmica, sinó per tenir temps per a escriure. En realitat, seguia obsessionat amb la seva antiga idea de fundar un teatre expressionista²⁸. A través de Janco, Ball entrà en contacte amb Arp – qui havia format part del *Blaue Reiter* - i Tzara, els dos components amb qui fundaria l'any 1916 el Cabaret Voltaire, sent ell en un inici, el qui encapçalaria el grup. Ja des del principi, el dadaisme es mostrà en contra de les convencions literàries i artístiques i contra el concepte de raó instaurat pel Positivisme, però encara estava lluny de prendre el caràcter polític de Berlín. De fet, no fou fins l'arribada de Hülsenbeck a Zurich que el Cabaret Voltaire prengué un caràcter polític marcadament antiburgès. Aquesta nova dimensió que prengué Dadà amb l'arribada de Hülsenbeck aportà al moviment un tret essencial de la seva posterior definició: la provocació col·lectiva, el burlar-se d'un temps i d'uns valors.

El dadaisme berlinès aparegué un any després que aquest hagués aparegut a Zurich. El mes de gener de 1917 es fundà a Berlín el Club Dadà, del qual en formaren part Hülsenbeck – el qual ja havia estat un dels principals impulsors del dadaisme a Zurich – Johannes Baader, Walter Mehring, George Grosz, Franz Jung, Hannah Höch, Raoul Hausmann i els germans Herzfelde, a part d'altres membres que també en foren afíns. Els membres d'aquest club de Berlín, seguint les pautes que ja tenia el Cabaret Voltaire de Zurich, formaren un grup espontani, sense un programa determinat. La seva manera d'actuar també fou similar a la del Cabaret Voltaire de Zurich però, donada que la realitat de la capital alemanya era ben diferent de la realitat de Zurich, també prengué noves dimensions. Zurich era una ciutat internacional, sense problemes econòmics. A més era una ciutat que es trobava en un estat neutral, raó per la qual no es veia involucrada en les conseqüències de la guerra. En canvi, a Berlín, les dificultats

²⁸ LIONEL, Richard. *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona: Gustavo Gili p. 150

econòmiques i les problemàtiques quotidianes minaven la possibilitat d'escapar de la pressió dels fets. Per aquesta raó Dadà s'endurí a Berlín, es feu més destructor i es comprometé amb els moviments d'esquerra, arribant a participar de manera activa en els fets revolucionaris de 1918 i 1919. Fou en la seva presa de postura política, que el dadaisme de Berlín es diferencià definitivament del dadaisme de Zurich o del grup creat a Hannover al voltant de la figura de Kurt Schwitters. Això no significa que el dadaisme no fos crític abans, fora de Berlín, però sí que és cert que en aquesta ciutat, Dadà adquirí un altre caràcter, molt més polititzat que el que hagués pogut tenir mai abans a una ciutat neutral i benestant de Suïssa.

El dadaisme aspirà a la destrucció integral dels valors fonamentals de la civilització Occidental a través del seu caràcter grotesc, de l'absurd i el riure. El riure que havia de destruir aquests valor però, ja no era un riure qualsevol sinó un riure que en més d'una ocasió sorgia del cinisme causat per l'experiència brutal de la guerra. Enlloc de l'art proposaren l'anti-art, o dit d'una altra manera, proposaren la ruptura amb la concepció artística burgesa, arribant a rebutjar fins i tot l'Avantguarda que hagués triomfat entre la burgesia. Dadà es construí com un anti-moviment perquè, entre d'altres coses, els seus integrants no admeteren cap separació entre la vida, l'art i la política. Aquests, propagaren la negació i el dubte mitjançant una poètica de l'absurd, adoptant una postura nihilista enfront dels productes cada cop més absurds de l'ordre social. Igual que els expressionistes, proclamaren la llibertat creativa, la invenció i l'espontaneïtat i equipararen vida i acció creativa.

Els membres de Dadà es sentiren units per la mateixa disposició crítica contra la Primera Guerra Mundial i contra el caràcter desafectat que anà prenent progressivament la realitat de la República de Weimar des de l'acabament del conflicte – moment en el que encara hi havia certa esperança dipositada en el futur de la república – fins als fets de la *Spartakuswoche* o fins i tot fins més endavant. Més enllà de la setmana en la qual la revolució fou violentament sufocada, quan Dadà ja s'hagué extingit, alguns dels seus membres seguiren creant obres amb la mateixa disposició crítica contra la realitat contemporània, ben bé fins al moment de l'ascens del nazisme.

Els membres de Dadà protestaren de manera càustica contra el cinisme d'uns poders que, no només s'havien atrevit a provocar milions de morts en una guerra sinó que a més, havien propiciat que es generés una situació de crisi i de misèria que es feia cada vegada més insostenible.

La disposició crítica que prengué Dadà contra la situació sociopolítica de l'Alemanya dels anys 20 vingué donada en gran mesura pel desenvolupament que tingué la democràcia d'aquest país des del mateix dia de la seva proclamació. Més enllà del fet mateix que a Alemanya es proclamaren dues repúbliques diferents en un mateix dia – la socialista i l'anomenada democràtica – i que només es dugué a terme un dels dos models d'Estat, a Alemanya succeïren en pocs mesos, molts fets que feren pensar als dadaistes que els antics poders imperials farien retornar l'estat a l'antic ordre imperial. Malgrat l'aparent èxit de la revolució de Kiel i tot i que el SPD es constituís com a partit majoritari al govern, molt poc després de la proclamació de la República, els antics estaments antidemocràtics de l'era guillermina aconseguiren tornar-se a situar a prop del centre de poder de l'Estat. Els dadaistes veieren com en un estat socialdemòcrata, la democràcia s'afeblia poc després d'haver nascut pel retorn d'aquests antics estaments imperials al sí mateix del govern. Per aquesta raó, els dadaistes rebutjaren la República i mai l'acabaren de veure com a legítima. Cregueren que de forma aparent o fins i tot en alguns casos explícita – en exemples com el brutal assassinat de Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht – a la República s'estava intentant restablir l'antic ordre de les coses, per tal d'assolir imposar un Estat similar al d'abans de la guerra. Tot això a més, els dadaistes cregueren que s'estava intentant dur a terme sota un clima aparentment racional. A aquesta clima d'aparent racionalitat, Dadà hi volgué contraposar la irracionalitat, per tal que l'espectador prengués consciència de l'absurd de la seva situació, de la seva insignificança.

El dadaisme, a diferència de l'expressionisme, ja no pretengué regenerar la humanitat a través de la interioritat subjectiva, sinó que intentà fer que aquesta fos conscient de la seva trivialitat.

Es podria dir que en certa mesura aquest moviment, malgrat estar marcat pel trauma de la guerra i per l'adveniment d'una postguerra no massa prometedora, fou més que un mer efecte de l'acabament del conflicte bèl·lic, ja que tant pel tipus d'obra que en el sí del moviment es generà com pel tipus d'accions empreses, aquest moviment es materialitzà com un símptoma i un revelador de la crisi de la consciència i de la civilització europea dels anys vint. En ocasions també anticipà en molts aspectes les conseqüències que tindria aquesta crisi en tombar la dècada.

A diferència d'altres corrents d'avantguarda, el dadaisme refusà definir de manera coherent la concepció artística en la què es fonamentava, per tal de poder expressar el

seu rebuig a atribuir qualsevol significat o sentit a la seva praxis. Això dificulta o fins i tot impossibilita, fer una interpretació congruent o delimitar el moviment a partir d'uns paràmetres estilístics determinats. De fet en Dadà hi hagué una recerca permanent de la subversió del llenguatge, el qual suposaven manipulats pels ordres socials imperants.

No obstant això, malgrat el seu caràcter nihilista, Dadà contingué en ell mateix certa positivitat i cert anhel de construcció. El seu no-res podria plantejar-se com un “no-res” significatiu que, a partir de la destrucció, aspirà a la construcció tant d'un nou art com d'un nova societat, plantejant aquesta destrucció com un procés productiu de futures realitats alternatives. Pels autors afins a aquest moviment, la potència del no-res de Dadà havia de tenir la capacitat d'actuar com a arma de rebel·lió contra tot el que consideraven menyspreable. En referència a aquesta actitud, Tucholsky arribà a dir que qui odiava tant profundament com havien odiat els dadaistes, havia d'haver estimat molt alguna vegada, i que de la mateixa manera, qui negava el món de tal manera, l'havia d'haver afirmat rotundament abans. Per aquesta raó – deia - els dadaistes també deuriem haver abraçat el que ara cremaven²⁹.

En aquest mateix sentit, també Hausmann arribà a afirmar que Dadà era més que Dadà³⁰. D'aquesta premissa se'n pot extreure que el dadaisme no va ser destrucció *per se*, sinó que la seva destrucció tingué una connotació política que aspirà a crear quelcom de nou a través d'aquest acte destructiu. El dadaisme pensà i visqué en la relació que hi podia haver entre la construcció de quelcom que encara havia de gestar-se i la destrucció dels vells ordres imperants sota certs aspectes mal maquillats de democràcia. Tot i que Dadà no fos en realitat destrucció pura, en aquest sí que es perderen les esperances que els expressionistes havien dipositat en l'espiritualitat i el misticisme i la importància que aquests li havien concedit a la capacitat transformadora de l'expressió subjectiva. Entre d'altres, aquestes premisses s'esvaïren perquè la cruesa del moment històric en què el moviment dadaista havia sorgit, impossibilitava desviar-se dels fets substancials que estaven afectant a tota una societat. A més, la subjectivitat absoluta podia resultar inoperativa a l'hora de plantejar-se dur a terme un activisme polític. El subjectivisme expressionista esdevenia cada cop més ineficaç davant la possibilitat de canviar el transcurs dels fets a nivell col·lectiu. Per més que Dadà seguís aspirant en

²⁹TUCHOLSKY, Kurt. *Dada*. Textlog: Historische Texte und Wörterbücher [En línia]. Alemanya : 2011. [Consulta el 26/XI/2013] Disponible a : <http://www.textlog.de/tucholsky-dada-ausstellung.html> (Publicat originalment a *Berliner Tageblatt* el 20/VII/1920)

³⁰HAUSMANN, Raoul. Correo Dadá. Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro. Madrid: Antonio Machado Libros, 2011, p.17

el fons a la construcció d'alguna nova, ja no podia esperar construir-la transformant l'individu espiritualment sinó que, per poder propiciar un canvi real, havia de comprometre's més enllà de l'esfera artística, integrant-se en el sí d'una societat urbana que es trobava en una situació crítica, enlloc de confinar-se en reductes de poc impacte per la societat. L'art havia de ser un mitjà que permetés propagar una idea revolucionària i que s'integrés de ple en aquesta nova realitat que havia de sorgir de la revolució. Per aquesta raó la subjectivitat no podia seguir restant en primer pla.

En les produccions dadaistes hi prevalgué una visió atomitzada del món. En literatura, els elements que havien sustentat el concepte tradicional d'obra, es desmembraren, trencant tot concepte d'unitat o integritat. Pel que fa a l'art, aquest es presentà com una reacció contra una realitat que afectava el seu món globalment, abastant-ne totes les seves dimensions. El dadaisme volgué concebre l'art com aquell mitjà que, en els seus continguts de consciència, presentés els problemes del seu temps³¹, i en aquest compromís s'hi feu palesa una presa de postura política que s'identificà plenament amb la realitat urbana del Berlín de postguerra, determinant els mitjans i els recursos expressius que feren servir en el moment de desenvolupar la seva activitat artística.

El rebuig de Dadà per l'expressionisme estigué en certa manera relacionat amb l'èxit que aquest moviment assolí durant la República de Weimar, amb el fet que aquest es convertí en la corrent artística predominant durant l'època de postguerra i adquirí èxit entre el públic burgès. Això feu que Dadà, que en l'àmbit sociopolític professava aquest rebuig absolut contra la constitució del nou estat de Weimar, veiés l'expressionisme – i sobretot cert tipus d'expressionisme tardà - com una corrent que s'havia aburgesat, posant-se per conseqüent en la posició de servir al poder. A rel d'això, certs membres de Dadà acusaren l'expressionisme d'haver-se allunyat del món real, reduint-lo a un ens abstracte que ni tan sols era tangible, en tant que quedava delimitat en l'àmbit d'allò subjectiu – un àmbit en gran mesura intransferible - i que per tant s'havia quedat allunyant dels problemes de la col·lectivitat als quals, pels dadaistes, l'art havia de fer front. A més, amb l'assoliment de l'èxit, l'expressionisme s'havia convertit en certa manera, en un fenomen comercial.

Segons el manifest dadaista de 1918 l'expressionisme s'havia transformat en « un idil·li lucratiu i en l'esperança d'una bona pensió », raó per la qual « ja no tenia res a

³¹HÜLSENBECK, Richard. *En avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus*. Hamburg : Nautilus, 1978, pag. 36

veure amb les aspiracions dels éssers actius>>> ³² . Els trets irracionals de l'expressionisme foren condemnats especialment per aquella nova generació que, a curta edat, havia estat llançada a la guerra per l'emperador i la pàtria i en els quals l'experiència bèl·lica causà un fort efecte de trauma que els provocà una aversió cap a tots els sistemes de valor de la burgesia i dels poders imperials, als quals consideraren responsables principals de la provocació i de l'inici del conflicte.

Tanmateix, l'expressionisme també havia volgut fer front a una consciència de crisi, però la via que prengué per enfrontar-la, fou diferent de la que més endavant prengué Dadà, donat també que la realitat sociopolítica en la qual sorgí aquest primer moviment, diferí en molts aspectes de la del segon, per més que en ambdues s'hi fes patent una sensació de malestar.

Ara bé, tot i que aquests dos fenòmens poguessin semblar antagònics, en molts aspectes el dadaisme podria entendre's com una espècie d'epifenomen o com una versió radicalitzada de l'expressionisme. És cert que enfront la creença en la utopia de l'expressionisme, Dadà rebutjà qualsevol tipus de finalitat i que amb els dadaistes es destruï la creença en l'art que tant arrelada tenien els expressionistes. De la mateixa manera, l'art dadaista rebutjà l'espiritualitat i el *pathos* expressionista, amb la intenció de tornar a la matèria, a l'objecte. Però malgrat tot, el menyspreu que el dadaisme tingué per la tradició i les normes, la identificació que es donà en Dadà entre creació i vida i la reivindicació de l'activitat artística com un acte lliure, creatiu i espontani eren principis que ja havien estat operatius en l'expressionisme. Dadà també volgué posar fi a l'antiga racionalitat, al mite del progrés i al sentit pràctic tant característics de l'ordre burgès, de la mateixa manera que ho havia volgut fer l'expressionisme ja abans de la guerra. Autors com Dix i Grosz, que amb els seus replantejaments estètics havien contribuït a l'enterrament de l'expressionisme, no van deixar de ser mai, en realitat, expressionistes³³. Els personatges hiperbòlics de Grosz, les prostitutes de Dix o el mite de la gran ciutat, eren antics elements expressionistes que semblaven haver-se reencarnat en la seva obra posterior.

Després de posar fi a tots els antics mites, alguns autors aleshores dadaistes, van veure la necessitat que l'art s'encarés a complir amb uns nous objectius que servissin per treballar a favor d'unes necessitats concretes que generalment es materialitzaren a través

³²HÜLSENBECK, Richard. *Dadaist Manifesto* (1918). [en línia] Disponible a: <http://ieff.org/dadamanifestoberlin.htm> [Data de consulta: 29/09/2013]

³³CASALS. *El Expresionismo...* op cit p.142

de dues vies diferents. Per tal de servir a la revolució, l'art podia integrar-se en el desenvolupament de la ciència – com havia fet el Constructivisme – rebutjant tota inspiració idealista a favor del material i del procés tècnic de la seva utilització. En aquest context, es veié que el domini de les ciències i les tècniques podia ser, a mans del proletariat, un mitjà d'emancipació, oferint-los la possibilitat d'ordenar més racionalment la societat per ventura de l'individu. Però autors com Grosz o Herzfelde cregueren que aquesta via era poc factible a Alemanya on, a diferència de la URSS, la tècnica ja havia arribat a ser un bé comú de masses molt extenses. L'altra via que podia prendre l'art a l'hora de vincular-se a la lluita proletària, era fer un art de denúncia política.

En aquest plantejament, Dadà també actuà com un element de transició cap a una noves vies artístiques que poc després tindrien aquests mateixos objectius. El dadaisme fou una reacció contra una situació sociopolítica molt determinada, alhora que fou una resposta contra les tendències artístiques que, segons l'opinió d'aquesta nova generació, havien quedat separades de la realitat política en la qual haurien d'haver intervingut. Per a autors com Grosz, l'art havia de ser, <<no un moviment ideològic, sinó un producte orgànic, que *sorgís* com un reactiu a la tendència d'anar caminant pels núvols de l'art, considerat com sagrat i que només es dedicava a reflexionar sobre els cubs i el gòtic mentre els generals estaven pintant amb sang>>³⁴.

Dadà estigué vinculat a una època d'esdeveniments històrics decisius, anant des del final de la guerra i la caiguda de l'imperi fins a la Revolució de Novembre, la constitució de la República, el període inflacionari i finalment l'era d'estabilitat, moment en el qual el dadaisme anà deixant pas a una nova manera de concebre l'art. També en aquest aspecte, per la seva curta durada, per la continuïtat dels seus autors i pel moment determinant en què es desenvolupà, el dadaisme es podria arribar a entendre com un estadi intermedi entre el que havia estat l'expressionisme i el que seria la *Neue Sachlichkeit*.

5. LA GUERRA I LA REVOLUCIÓ

Tot i estar marcat per una gran quantitat de conflictes i desequilibris, el període de Weimar fou en certa mesura, un moment en el què s'assajaren dur a terme tot un seguit d'avenços, que si bé no succeïren en absolut en el terreny polític, sí que ho feren en el

³⁴GROSZ, George a HÜLSENBECK, Richard. *En Avant Dada*. Barcelona: Alikornio, 2000, p.19

cultural.

L'enfonsament de l'antic règim imperial i totes les conseqüències que aquest tingué durant i després de la guerra i la revolució, estimularen la imaginació en el terreny social. De fet, durant aquest període, es feren diversos intents per introduir millores socials a partir de la creació de diferents programes que haguessin hagut de garantir unes millors condicions de vida a la població³⁵. Però el fet és que Alemanya havia perdut la guerra i patia greus seqüeles polítiques, econòmiques i socials que no afavoriren que aquestes millores poguessin ser dutes a terme.

Durant el període de Weimar no hi hagué debat on no es plantegés la qüestió de la responsabilitat d'haver iniciat la guerra o on no es discutís sobre la quantitat de reparacions exigides per les potències vencedores. La República de Weimar va néixer en un moment de postguerra i com a conseqüència, nasqué sent una democràcia precària, ja que va haver de superar una gran quantitat de problemes derivats del conflicte bèl·lic i s'hagué d'enfrontar a una crisi econòmica que, per la seva gravetat i pels orígens dels quals es derivava, minava ja d'entrada la confiança i l'estabilitat que es pogués dipositar en un govern que, per altra banda, no estava acostumat a governar.

El govern de la República també fou el que acceptà el Tractat de Versalles, el qual exigí a Alemanya fer front a unes reparacions de guerra suficientment costoses com per a enfonsar el país econòmicament. El govern de Weimar fou també el que hagué d'assumir el "tractat de la culpa" derivat de Versalles, fent front a unes responsabilitats morals difícils d'acceptar per la població, però sobretot difícils d'assumir pels antics fantasmes de l'imperi – la casta militar i tota la cúpula antidemocràtica de l'antic règim– encara presents al país, els quals, poc després de la constitució de Weimar, aconseguirien tornar a tenir un pes important en el sí del govern. Aquest fet propicià, ja des dels inicis, que Weimar tingués molts detractors i que l'extrema dreta utilitzés en els seus discursos el fet de Versalles per acusar el govern republicà de traïció al poble alemany.

A diferència de Rússia, Alemanya no va viure mai una revolució que aconseguís enterrar el poder imperial ni el prestigi de les classes dirigents tradicionals. De fet, es podria dir que Alemanya es va quedar a mig camí en una transformació que, si bé serví per democratitzar certs aspectes del país, en el més substancial no alterà l'antic ordre

³⁵WEITZ, Eric.D. *La Alemania de Weimar: Presagio y tragedia*. Madrid: Turner, 2009 p. 12

social establert, la qual cosa generà des del bon començament una falta de consens i interminables controvèrsies generades en el sí mateix dels partits.

Durant la Primera Guerra Mundial, havien estat cridats a files més de 13 milions d'homes, quasi una cinquena part de la població d'Alemanya de 1914³⁶. Quan es firmà l'armistici, n'hi havia 8 milions que encara seguien en actiu³⁷. Tot i aquest alt nombre de mobilitzats i la quantitat de persones que s'allistaren voluntàriament a l'exèrcit, cal apuntar que no tots els alemanys es mostraren disposats a anar a la guerra: n'hi hagueren que s'oposaren frontalment al conflicte des de l'inici. L'esquerra comunista veié en la guerra una prova més del caràcter inhumà del capitalisme i això, un cop acabat l'enfrontament bèl·lic i perduda la guerra, tornaria a aparèixer en els discursos de tot aquell sector que havia vist com, en l'intent d'expansió econòmica i territorial de diverses potències, s'havia provocat una guerra amb conseqüències que no tenien precedents en la història.

Durant la guerra, un gran percentatge de la població masculina desaparegué, i molts dels supervivents patiren mutilacions o seqüeles psicològiques irreversibles durant la resta de la seva vida que estigueren relacionades directament amb el trauma de la guerra.

Però els mobilitzats no foren els únics en patir les conseqüències directes del conflicte: la població civil que no havia fet la guerra, fou la principal afectada pel conflicte. Gran part de la població alemanya passà gana o perdé la llar durant aquells anys. A mitjans de l'any 1915 ja es va haver d'establir per primera vegada el racionament del menjar a tot el país.

Per a moltes persones, l'experiència extrema dels anys de guerra, l'haver experimentat la fam i l'haver patit tot tipus de carències, culminà en un sentiment d'alliberament. La bogeria de la guerra s'endugué per davant moltes de les convencions socials fins aleshores establertes. Després d'haver perdut tantes vides a la guerra, s'arrelà en moltes persones el sentiment del caràcter efímer de l'existència, cosa que propicià el naixement d'un desig d'aferrar-se a la vida en totes les seves manifestacions.

La guerra també feu que es perdessin els valors tradicionals de respecte a l'autoritat. Al cap i a la fi, la guerra havia estat provocada per les classes dirigents alemanyes i europees i malgrat això, com sol ocórrer, foren les classes que no ostentaven el poder les que més patiren les conseqüències de la guerra i de la immediata postguerra i les que

³⁶ Alemanya tenia al voltant de 69 M.h l'any 1914

³⁷WEITZ, Eric D. *op. cit.* pag.20

més s'hagueren de sacrificar per culpa del conflicte.

L'any 1919, Herman Hesse feia les següents reflexions al respecte: <<teníem per sagrades unes coses que no s'ho mereixien. Respectàvem unes lleis i unes autoritats que quedaven "la mar de bé", però sacrificarem en aquestes allò que mai s'ha de sacrificar: la nostra joventut, la pròpia dignitat, els nostres impulsos d'activitat, la nostra bona disposició pels sentiments, l'amor, la bellesa. Tot això ho sacrificarem per vosaltres, [...] els poderosos. Però no ho pensem seguir fent>>³⁸.

Els dibuixos de Grosz, els gravats de Dix o els escrits satírics de Tucholsky, ofereixen sovint una mostra del menyspreu que molts alemanys sentiren pels seus dirigents. En el seu cas, com en el de tantes altres persones, la crueltat de la guerra soscavà la noció de consideració a l'autoritat, una autoritat que per altra banda mai s'havia vist tant altament qüestionada com fins aleshores.

No fou però, la pèrdua de confiança, l'únic detonant que propicià la caiguda de l'antic règim. Ludenforff i Hinderburg sabien que l'única esperança d'una pau acceptable per Alemanya estava en mans d'EEUU. De la mateixa manera, també sabien que abans de negociar amb Alemanya, EEUU reclamaria una mostra de voluntat de reforma política al país. No fou fins que no els quedà una altra opció, que els generals que havien encapçalat el govern fins aleshores, no iniciaren un procés de democratització.

En el moment que això succeí, la socialdemocràcia constituïa, des de feia més de 20 anys, el partit majoritari d'Alemanya, però sempre havia quedat apartat del poder polític real pels estaments militars que regien el país. No fou fins que va arribar el torn d'haver de negociar amb EEUU, que els governants van començar a tenir la possibilitat de rendir comptes al Parlament abans que al Kàiser.

Malgrat tot, les reformes iniciades no tingueren gran efecte, ja que EEUU no concedí massa importància als canvis polítics d'Alemanya, perquè tot i que els governants haguessin començat a tenir certa veu, el Kàiser seguia al capdavant de l'executiu i, encara que ho fos de manera simbòlica, seguia sent el cap d'Estat, per la qual cosa, Wilson no veié en aquesta reforma una voluntat real de democratització de l'Estat. Per iniciar les converses de pau, EEUU exigí primer de tot, la desmobilització immediata de l'exèrcit alemany de les zones ocupades.

Però tot i que des del govern s'havien iniciat les negociacions per l'armistici amb EEUU, a finals d'octubre de 1918, els mariners de Kiel varen rebre ordres de fer-se a la

³⁸HESSE, Herman. "Regreso" (1919) a *Escritos políticos 1914-1932*. Barcelona: Bruguera, 1981, p.207

mar per dur a terme una nova ofensiva. En rebre l'ordre, aquests varen pensar que potser els seus generals estaven pensant en lliurar una batalla naval contra els britànics per tal de fer una última demostració de força i assegurar-se una posició de poder en un futur. De fet, la seva divisa era la de marxar de manera suïcida sota les banderes abans que haver d'acceptar les clàusules sobre les responsabilitats de guerra³⁹. Degut a aquest fet, i sabent que les converses de pau amb Estats Units acabaven d'iniciar-se, els mariners cregueren que, el que els seus generals pretenien – a part de dur a terme una última missió de guerra – era tallar en sec les converses de pau i acabar amb les reformes polítiques tot just iniciades. Tal i com l'exèrcit concebia la qüestió del codi d'honor, era preferible morir a la guerra que admetre la derrota i perdre el prestigi que tenien i en base a això, no tenien cap intenció d'acceptar una pau que per a ells suposés una deshonra. Però els mariners, que patien les conseqüències del racionament com tothom i treballaven en condicions precàries, varen decidir no secundar-los i amotinar-se a la ciutat de Kiel en senyal de protesta. Al cap de pocs dies, aquesta revolta dels mariners va estendre's per les casernes de terra i més endavant, entre els treballadors de les mines i les fàbriques de totes les regions importants de l'Estat.

Una delegació del govern presidida per Noske se n'anà a Kiel amb la intenció de frenar la situació, però quan aquesta arribà, la revolta estava pràcticament engegada. Els mariners denunciaren les seves males condicions de treball, però no trigaren en exigir, també, la fi immediata de la guerra i l'abdicació del Kàiser. Poc després d'això, la ciutat de Kiel quedà sota el control dels consells organitzats pels treballadors, els soldats i els mariners.

Amb l'epicentre a Kiel, la revolució s'expandí per tren. Els mariners de Kiel portaren la notícia del seu amotinament a totes les ciutats importants d'Alemanya. Treballadors de tot el país es declararen en vaga general reclamant l'armistici immediat i el derrocament del Kàiser i dels seus generals, així com la instauració d'un nou model de govern que fos més democràtic.

Els treballadors de les mines i les fàbriques constituïts en consells i els soldats de les casernes es començaren a reunir al centre de les ciutats. El dia 9 de novembre, els consells es concentraren a les places públiques de la ciutat de Berlín. Donada la situació de revolta, el príncep Max von Baden posà la cancelleria del Reich en mans de Friedrich Ebert, cap del SPD. Aquell mateix dia, Scheidemann proclamà des del Reichstag la

³⁹GRUBE, Frank. "la República en crisis" a *Debats*, 1987 num. 22, p.43

República democràtica, a la vegada que, des d'un balcó del *Berliner Stadtschloß* (Palau Reial de Berlín), situat a tan sols 200 metres del *Reichstag*, Liebknecht declarava - en nom de la *Spartakusbund* (Lliga Espartaquista) i de les masses que havien estat responsables de la revocació de l'antic règim - la República Socialista Lliure d'Alemanya. El mateix 9 de novembre, el Kàiser abdicà. El dia 11 de novembre, Scheidemann (SPD) formà govern amb l'USPD i, tot i que des d'un inici ja van estar poc decidits a governar junts, ambdós partits es posaren a treballar conjuntament per dur a terme la transició democràtica. A partir de la constitució de la República, s'instaurà una llibertat d'expressió i de culte superior de la que s'havia donat durant la dictadura militar del Kàiser. També aleshores, s'instaurà el sufragi universal i es concedí l'amnistia a diversos presos polítics.

El nou govern diposità aleshores esperances en el president Wilson i començà a complir amb les exigències d'EEUU: desmobilitzà les tropes, revocà el tractat de Brest-Litovsk i entregà material militar pesat a les tropes aliades. El mateix dia 11 de novembre, una representació del nou govern es desplaçà a Campiègne per firmar l'armistici. En aquest acte ja es pogué observar la voluntat de canvi del nou govern ja que aquest cop, el govern no permeté que els militars es moguessin de la caserna general de Spa. Non se'ls deixà intervenir en les decisions governamentals, malgrat en aquest aspecte, la situació trigà ben poc en tornar a canviar.

A finals de desembre de 1918, cents de mils d'alemanys tornaren foren desmobilitzats de França, Turquia i Rússia. Després de tornar de la guerra, molts d'ells es negaren a tornar les armes, raó per la qual part de la població alemanya començà a trobar-se armada. Aquest fet portaria conseqüències tot just començar el nou any.

Durant l'hivern de 1919, a Alemanya tingueren lloc un gran nombre de manifestacions. Els treballadors, després de haver derrocat l'antic règim, començaren a reclamar progressivament més drets dels que se'ls havien concedit en un inici, com podrien ser la socialització de les fàbriques o la jornada laboral de 7 hores. També hi hagué sectors que demanaren que es creessin milícies ciutadanes en substitució de les forces militars. Per la seva banda, la burgesia, atemorida pel poder creixent que semblava estar prenent la classe treballadora, aferrant-se al seu *status quo*, organitzà els seus propis sometents paramilitars.

En aquest context sociopolític en el que semblava que el canvi estructural del país era imminent, alguns artistes i escriptors decidiren sumar-se al moviment revolucionari

organitzant comitès i publicant tot tipus de manifestos. La majoria de tendències artístiques de principis dels 1920, si bé havien nascut abans de la guerra, veieren com les seves possibilitats a l'hora de crear, exposar o assolir l'èxit es veien ampliades amb la constitució de la República, ja que aquesta es mostrà més oberta a les noves manifestacions culturals que l'antic règim del Kàiser Guillem II. De la mateixa manera que la guerra i la revolució varen provocar que molta gent abandonés les convencions establertes per la societat burgesa, en l'art sorgí una sensibilitat que enfonsà les seves arrels en les conseqüències del desastre de la guerra i en la creativitat de la revolució.

Tot i així, no tot el què en aquells moments es gestava a la República tenia un component revolucionari.

Malgrat que l'existència del nou govern parlamentari es devia en gran mesura a l'acció empresa pels consells al final de la Primera Guerra Mundial, Ebert – president de la República - no els percebia com la forma embrionària d'una societat plenament democràtica, sinó que més aviat considerà que aquests constituïen un experiment radical massa proper al bolxevisme. Ebert cregué fermament que els consells s'havien d'eliminar, però donades les circumstàncies polítiques i socials del 1918 i 1919, sabia que atacar-los directament, podia portar conseqüències contràries a les desitjades i donar vots al socialisme revolucionari.

Els socialdemòcrates mai havien ostentat realment el poder de la nació fins la proclamació de la República, i tot i que disposaven de milers de militants que sabien com organitzar un partit, els mancava l'experiència per regir un país, més encara per governar-ne un que es trobava sumit en una difícil situació de postguerra, la qual probablement hagués estat complicada de superar fins i tot per polítics més experts. Donada la situació de revolució imminent i en un intent molt mal gestionat de legitimar-se al govern, Ebert apel·là als oficials de l'exèrcit, als funcionaris d'alt nivell i als capitalistes -malgrat ser aquests els mateixos estaments de l'estat que fins novembre de 1918 havien titllat els socialdemòcrates de traïdors de la pàtria – i agafà compromisos amb ells: els oficials de l'exèrcit es comprometeren a reconèixer el govern i a posar a la seva disposició tropes lleials per acabar amb els consells i amb l'esquerra radical. A canvi, el govern socialista garantí en secret la integritat dels oficials i el seu control sobre les forces militars. Els capitalistes acceptaren el reconeixement dels sindicats i la jornada laboral de 8 hores, però a canvi el govern els hi respectà el dret de propietat i de l'accionariat. Els funcionaris per altra banda conservaren els seus llocs i privilegis amb la condició d'acceptar posar els seus coneixements al servei del govern.

En la redacció dels articles de la constitució es perfilaren ja unes normes que crearen errors de base, els quals més endavant foren fatals per la pròpia democràcia. Tot i que en ser redactades dites normes, es volgué que aquestes ajudessin al manteniment de la democràcia, articles com el 48 permetien que quan a l'Estat resultés notablement amenaçada la seguretat i l'ordre públic, el president pogués adoptar les mesures que fossin necessàries pel restabliment de la seguretat i l'ordre, servint-se en cas necessari de les forces armades. Per la mateixa raó, podria derogar totalment els drets fonamentals establerts en altres articles.

Tals errors resultaren devastadors en el moment en què, un cop superat el primer tram cap a la transició i haver aconseguit situar-se de nou al poder, la majoria dels components dels antics estaments de l'Estat que havien pactat amb el SPD, començaren a buscar altres aliats més afins als ideals de l'antic règim imperial. Més endavant, molts d'ells acabaren engreixant les llistes del nacionalsocialisme.

Mentre els carrers alemanys seguien omplint-se de manifestants, piquets i milícies ciutadanes que aviat acabarien aixafades per les ràfegues dels Cossos de Voluntaris, els diputats intentaven esbossar una constitució mentre les grans potències es reunien a París per redactar els tractats que teòricament havien de servir per garantir la pau futura sense fer trontollar la recent creada República. Però els alemanys no pogueren assistir a les negociacions ni a les reunions preparatòries per redactar els tractats de pau, la qual cosa ja feu que d'entrada, es creés un clima de desigualtat en les negociacions. Durant aquestes negociacions, França i Bèlgica reclamaren compensacions pels mals ocasionats per l'exèrcit alemany, i Gran Bretanya i França demanaren que el Kàiser i els seus generals fossin jutjats o fins i tot, sentenciats a mort. Per la seva banda, els representants de les colònies reivindicaren la seva independència.

El dia 7 de maig de 1919 es requerí per part de les tropes aliades, la presència alemanya al palau Trianon de París per celebrar una reunió. Aquella mateixa nit, els aliats presentaren a Alemanya les condicions de pau, les quals causaren d'immediat un sentiment de traïció als representants alemanys. Aquests, disposaren tan sols de dues setmanes per reunir documentació i presentar un discurs que mostrés la seva oposició a les exigències presentades pels aliats⁴⁰.

Tot i que Alemanya presentà tota la documentació requerida, no se li permeté negociar

⁴⁰HENIG, Ruth B. *The Weimar Republic, 1919-1933* [recurs electronic]. Londres, Nova York: Routledge, e-book collection, 2002. Disponible a: <http://web.ebscohost.com> [consulta: 10/01/2014]

cap dels punts de les condicions per la pau i com a conseqüència perdé territoris a l'est i a l'oest de l'Estat juntament amb totes les seves colònies. Així mateix, se'ls impedí fer negociacions amb Àustria i se'ls exigí limitar dràsticament el nombre d'efectius del seu exèrcit. També se'ls prohibí organitzar una força aèria. Però el que segurament més indignà als alemanys i més conseqüències futures tingué a nivell polític, no foren tot aquest seguit de mesures imposades ni les pèrdues territorials, sinó l'haver d'assumir les clàusules de l'article 231 del tractat, les quals obligaven a Alemanya a assumir totes les responsabilitats de la guerra, anant de la instigació i provocació del seu inici fins als danys i les pèrdues ocasionades pel conflicte: << els governs aliats i associats afirmen, i Alemanya accepta, la responsabilitat d'Alemanya i dels seus aliats per haver causat tots els danys i pèrdues als quals els governs aliats i associats s'han vist sotmesos com a conseqüència de la guerra imposada a ells per l'agressió d'Alemanya i els seus aliats>>⁴¹. Aquesta clàusula, coneguda com la “clàusula de la culpa” fou la que serví als aliats per reclamar les compensacions de guerra, però el cost de les reparacions que aquests exigien no constava en el tractat, de manera que els alemanys, a part d'haver-se de reconèixer culpables, hagueren de firmar un xec en blanc. Així fou com el Tractat de Versalles passà a conèixer-se com el “Diktat” de Versalles.

La reacció de la població i dels diferents partits d'Alemanya davant les condicions que exigia el tractat fou violenta. En va, el govern alemany feu una protesta contra el que considerà que eren unes exigències injustes i una “violació de l'honor”. En un acte desesperat, el recent escollit canceller Philip Scheidemann es negà a firmar el tractat i dimití, qualificant el pla d'homicida⁴². Després de conèixer les condicions del Tractat de Versalles i de trobar-se en la tessitura d'haver-lo de firmar, el govern alemany dimití en bloc i Ebert hagué de formar un nou govern. El dia 28 de juny d'aquell mateix any, dos membres del govern socialdemòcrata firmaren el tractat de pau, el qual fou ratificat més endavant.

Fou en aquesta època i sobretot com a conseqüència de la signatura d'aquest tractat, que nasqué la *Dolchstoßlegende* (llegenda de la punyalada per l'esquena). Els nacionalistes de dretes i ex-líders militars començaren a culpar els polítics de Weimar, a socialistes, comunistes i jueus, de la suposada traïció nacional a Alemanya. Els que a partir d'aleshores foren anomenats per la dreta com “criminals de novembre” i en general tots

⁴¹Wikipedia, die freie Enzyklopädie. “Kriegsschuldartikel (Artikel 231) als Grundlage für Reparationsforderungen” a *Friedensvertrag von Versailles* [en línia] disponible a : http://de.wikipedia.org/wiki/Friedensvertrag_von_Versailles [Consulta 20/12/2013]

⁴²CASTELLAN, Georges. *L'Allemagne de Weimar 1918-1933*. París: Armand Colin, 1969 p.27

els responsables de la constitució de la República, foren responsabilitzats de la derrota. La dreta començà a enaltir llavors, una nova forma de fer política que idealitzava la lluita entre els homes i la violència i la fraternitat dels que lluiten contra una causa comuna. Ja l'any 1919 l'Exèrcit Provisional Nacional començà a infondre la *Dolchstoßlegende* entre els seus membres, defensant la idea que aquesta havia estat la causa principal de la derrota a la Primera Guerra Mundial. Poc més tard seria el mateix *Reichswehr* (“defensa imperial”, organització militar alemanya) el que proveiria al Partit Nazi els seus primers afiliats.

Versalles deixà sense resoldre molts problemes de gran envergadura que contribuïren a enrair de manera notable l'atmosfera política alemanya. Les indemnitzacions de la guerra trigaren molt a concretar-se, malgrat el seu coneixement es feia necessari per poder prendre mesures econòmiques que permetessin la recuperació econòmica de l'Estat. A més, els alemanys mai acceptaren que se'ls fes únics responsables de la guerra. Tots els partits, des de l'extrema esquerra fins a l'extrema dreta estigueren d'acord en què el Tractat de Versalles era profundament injust i que suposava una pau imposada pels vencedors a expenses de les càrregues desmesurades a les que Alemanya havia de fer front. Aquestes càrregues anaven en benefici d'unes nacions que des d'aquest país eren percebudes com regions amb esperit revengista.

La República de Weimar sempre es veié assetjada pels seus adversaris i ni el poble ni les institucions l'acabaren de veure mai del tot legítima. Els diversos nacionalistes de dretes i els nazis recorrerien sempre a culpar els estrangers, els jueus i “els traïdors de Weimar” de les misèries i patiments als quals el poble alemany es veié subsumit durant l'etapa republicana. Algunes faccions de l'esquerra veieren en la fundació de Weimar i en els pactes establerts per Ebert, el restabliment dels antics poders de la nació i tampoc conceberen el govern socialdemòcrata com a legítim.

Que el SPD i en conseqüència la República de Weimar, no fos vista com a legítima pels sectors de l'esquerra revolucionària es devia en part a la posició ambigua que el SPD havia tingut durant la guerra, però sobretot a com aquest va sufocar la violentament l'aixecament espartaquista.

Durant la guerra, la direcció del partit i els representants en el *Reichstag* havien estat dividits en la seva posició respecte aquesta. L'ala esquerra del partit, havia fet una crida en nom de tot el SPD a evitar-la, però l'ala més conservadora va decidir aprovar els crèdits de guerra i prometé al Kàiser renunciar a les vagues i a la remuneració dels

sindicats mentre durés el conflicte. La divisió en el partit augmentà a mida que la guerra perdurava i les seves conseqüències agreujaven la situació del país. Aquesta divisió culminà en el sorgiment de l'USPD – que es dissoldria poc després per unir-se de nou al SPD – i la *Spartakusbund* la qual, a rel de la revolució de novembre formaria, juntament amb membres del IKD (Comunistes Internacionals d'Alemanya), el KPD.

A principis de gener de 1919 tingué lloc una manifestació contra la destitució de Eichhorn - membre de l'USPD i president de la policia – que havia estat relegat per haver-se oposat a actuar contra els obrers durant la *Weinachtskrise* (Crisi de Nadal). Aquesta manifestació es convertí en una mobilització massiva que culminà en el que s'anomenà Aixecament Espartaquista - malgrat aquests no ser-ne els líders – i a la propagació de la lluita armada a Berlín. El 9 de gener la capital fou ocupada pels *Freikorps* de Noske i l'alçament fou violentament sufocat per aquests mateixos. Pocs dies després, foren assassinats Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg amb el vistiplau d'Ebert i Noske⁴³.

Després d'aquesta actuació, la rivalitat entre SPD i KPD es feu tant irreconciliable que ambdós partits no pogueren acordar negociar conjuntament, ni tan sols amb l'objectiu de frenar el NSDAP a partir de 1930.

Que la República pogués sortir endavant depenia en gran part de la capacitat que mostrés el govern per gestionar els assumptes econòmics i diplomàtics que s'advenien, i realment, cap dels dos assumptes es solucionà de manera òptima. En realitat, tot i que en un inici segurament sí que hi hagué una voluntat de canvi i una intenció per part del nou govern republicà d'implantar reformes tant a nivell econòmic com social, durant el període de Weimar, l'absència de reformes en aquest aspecte fou quasi absoluta, entre d'altres coses perquè la manca d'una estabilitat en el govern pràcticament n'impedia la seva implementació.

Els primers quatre anys de la República varen ser uns anys de crisis ininterrompuda i una veritable època de conflictes. La guerra civil, la reaparició del militarisme com a factor polític, el fracàs en l'intent de desacreditar l'aliança aristocràtica i industrial que havia dominat l'imperi, la freqüència de l'assassinat polític i la impunitat dels assassins, la imposició del tractat de Versalles, el *putsch* de Kapp i altres intents de subversió interna - a part de l'ocupació francesa del Ruhr i la inflació astronòmica - varen ser factors que varen donar una nova empenta als monàrquics, als antisemites, als xenòfobs

⁴³ WINKLER, Heinrich August. *Weimar 1918-1933*. Múnich: Fischer, 1993.

de tot tipus i als militaristes fanàtics. Tot això va afeblir enormement el poder de la democràcia ja des dels seus inicis.

Just quan la democràcia acabava de néixer, en el mateix moment que les dues vies - la socialista i la capitalista –buscaven la manera de constituir un nou Estat i la manera de legitimar-lo i de legitimar-se, ja hi havia un nombrós sector de detractors d'aquesta que, ni optaven per la República Democràtica, ni optaven per la República Socialista, sinó que més aviat es començaven a plantejar una tercera via que tendia a la dictadura militar, partint d'idees com ara que << La forma en que fou expulsat el Kàiser Guillem, com qui es desfà d'un canalla (*Lumpenhund*) [...] després d'haver treballant incansablement durant trenta anys per la grandesa d'Alemanya *faria* que la revolució alemanya *s'endinsés* cap a la lenta destrucció de l'ordre establert: fracàs, radicalisme visceral, caos. *Seria* necessari actuar amb mà dura [...] fins que els temps *estiguessin* madurs perquè un selecte grup *assumís* el poder. Nobles i oficials prussians, milers de treballadors especialitzats, gent culta, artesans, treballadors, tots ells dotats d'instints i sang prussiana [...]. Correran rius de sang; quanta més millor>>⁴⁴

6. EL BERLÍN DE WEIMAR

Berlín patí les mateixes contradiccions que la resta de l'Estat alemany. Del 1919 al 1933 la ciutat estigué composada per un gran nombre de població proletària. Amb relativa constància, aquesta població aconseguí anar-se imposant a la ciutat, creant un consell municipal d'esquerres. De 1921 a 1929 Berlín tingué un únic alcalde, Gustav Böß, membre del Partit Demòcrata. No obstant això, a Berlín no hi mancaren ni les manifestacions ni els èxits de les forces antidemocràtiques, ni tampoc hi mancà la presència dels cossos paramilitars.

Tot i així Berlín fou, en molts aspectes, diferent de la resta de l'Estat. Amb els seus 4 milions d'habitants Berlín fou, de llarg, la ciutat més gran d'Alemanya i també la segona ciutat més poblada d'Europa. Fou durant aquesta època, que la ciutat es convertí en un dels grans focus de la cultura alemanya i europea. Segons es pot constatar a través de diferents testimonis escrits, Berlín fou una ciutat que fascinà i horroritzà a la vegada i que pel seu tarannà, atragué a un gran nombre de pintors, poetes, dramaturgs i intel·lectuals de molt diversa índole.

Durant el transcurs d'aquella dècada i mitja que durà Weimar, la capital es convertí en

⁴⁴SPENGLER, Oswald. *Cit a: WINCKLER, August. Weimar: ein Lesebuch zur deutschen Geschichte*. Munic: C.H.Beck, 1997 pp 57-58.

una ciutat plena de locals nocturns, de ritme trepidant i sexualment desenfrenada. A part de ser la capital política, el lloc on s'ubicava la seu del govern i del Reichstag, Berlín fou també la capital econòmica, una ciutat amb gran potencial industrial on es produïen una gran quantitat d'electrodomèstics, teles i roba “*prêt-à-porter*”, raó per la qual, al concentrar un gran nombre de fàbriques i d'indústria, també concentrava molta població obrera.

El Berlín de Weimar fou una barreja de coses molt diverses i tingué identitats múltiples i sovint contradictòries: atrafegada i angoixant a la vegada, era la capital d'un país derrotat en una guerra i el centre de diversos conflictes polítics, socials i econòmics no resolts que mica en mica anaren deixant seqüeles a la ciutat. Però val a dir que el compàs desenfrenat de la ciutat de Berlín, la seva vida nocturna i el seu caràcter modern tampoc eren totalment representatius del que passava a la resta de l'Estat. Autors com Weitz afirmaven que << Berlín no era Alemanya >>⁴⁵ i que els habitants de la capital <<eren visionaris, somniadors, habitants que vivien una il·lusió >>⁴⁶. En canvi autors com Kurt Tucholsky deien que, <<a excepció de Berlín, Alemanya era un país governat per filisteus provincians i reaccionaris, un món de supersticions, camperols, aristòcrates astuts i militars covards >>⁴⁷. Per a ell, la “llum de Berlín” havia de propagar-se per les tenebres de les províncies⁴⁸.

Tot i que Berlín fascinés i horroritzés a la vegada i que no tothom la veiés com representativa de l'Estat, la ciutat significava, per a molts alemanys- tot i les seves particularitats - l'encarnació de la metròpolis moderna.

Berlín fou una ciutat que, després de la unificació d'Alemanya l'any 1871, experimentà un gran creixement que la configurà com un dels centres de poder d'Europa. Tot i així, la ciutat de 1871 estava encara molt lluny d'arribar a ser la “Chicago-Babilònia” dels 1920 de la que parlà Brecht, o la “Gran Prostituta”, com l'anomenà un redactor de *Le Figaro*.⁴⁹

⁴⁵ FINCKH, Ludwig. “The Spirit of Berlin” (1919) a AAVV. *The Weimar Republic Sourcebook* [recurs en línia] Berkeley: University of California Press, 1994 p.414. Disponible a http://books.google.es/books/about/The_Weimar_Republic_Sourcebook.html?id=J4A1gt4-VCsC&redir_esc=y [Consulta: 27/12/2013]

⁴⁶ *Ibid*

⁴⁷ TUCHOLSKY, Kurt. *Berlin and the Provinces* [recurs en línia]. Washington DC: German Historical Institute. Disponible a: www.germanhistorydocs.ghi-dc.org [Consulta: 26/12/2013]

⁴⁸ *Ibid*

⁴⁹ CASALS, Josep. “las últimas noches de Berlín-Babilonia”, revista *Diagonal* núm.41. Barcelona: novembre 1987.

L'any 1920 s'integraren a l'antiga ciutat de Berlín altres localitats properes que es trobaven a les afores de la ciutat. Això feu que aquesta veiés augmentada la seva superfície de 6700 a 87.000 hectàrees⁵⁰. La seva població també va créixer enormement, arribant als 4 milions d'habitants, dels quals més d'un milió eren població obrera. A més dels habitants de les poblacions veïnes, havien arribat a Berlín una gran quantitat d'emigrants russos que havien fugit del comunisme, així com també polonesos que havien emigrat en busca de feina o d'oportunitats de crear-la. La comunitat jueva de Berlín era en aquells moments, la més important de tota Alemanya. Tot plegat conferia a la ciutat un caràcter molt particular.

Amb la integració de les seves poblacions veïnes, Berlín es convertí en la ciutat més gran del món pel que fa a la seva extensió i en la tercera més poblada, després de Nova York i Londres. La xarxa de comunicació de Berlín, era també immensa: hi havia 20 estacions per les grans línies, 100 estacions suburbanes i uns 600 km de vies fèrries. Desafortunadament, tota aquesta infraestructura es trobava en estat de degradació. Una cosa similar succeïa amb la distribució del gas i de l'electricitat. La municipalitat havia de fer grans inversions per renovar i modernitzar els transports i els serveis públics, ja que la majoria d'aquests s'havien començat a posar en funcionament a finals del S.XIX i per consegüent, es trobaven en estat d'obsolescència. Després de l'annexió dels pobles de les afores de Berlín, es plantejà una necessitat imminent de dur a terme tot un seguit de reformes urbanístiques i d'infraestructura. L'any 1923 s'obriren les noves instal·lacions portuàries del riu Spree, iniciades l'any 1913, gràcies a les quals la ciutat pogué generar un increment del comerç notable que feu augmentar els ingressos fiscals de la ciutat. Un any després de la inauguració del port, es posà en funcionament Tempelhoff. Gràcies a la inauguració d'aquest aeroport, l'any 1924 Berlín adquirí una nova possibilitat per augmentar el comerç i els intercanvis internacionals. L'aeroport de Tempelhoff es convertí en el centre de la navegació aèria europea i en l'aeroport més modern del món. Un cop superada la crisi inflacionària, l'univers quotidià berlinès quedà envaït per la tècnica. Pels vols de 1925, circulaven diàriament per la ciutat de 50.000 a 70.000 cotxes i camions, deu vegades més dels que hi circulaven l'any 1914, cosa que al seu torn causava una mitjana de 10.000 accidents l'any. A la Postdammerplatz s'hi instal·là el primer semàfor de la ciutat⁵¹. Els tallers, les sales de

⁵⁰RIBBE, Wolfgang. "Naissance du grand-Berlin" a AAVV. *Avant l'apocalypse. Berlin 1919-1933*. París: Éditions Autrement, l'atelier d'histoire, 2013 p.55

⁵¹LIONEL, Richard. "Berlín" a *Debats*, 1987 num. 22, p.3

teatre i de cinema, els restaurants i les cafeteries anaren imposant-se cada cop més en l'espai, juntament amb els anuncis lluminosos, els quals cresqueren en nombre sobretot a les zones comercials. Però tot i que s'haguessin dut a terme nombroses inversions, a Berlín hi seguia estant molt present la misèria, en totes les seves facetes. Al Nord-oest i al Sud-est, passant per Alexanderplatz, la vida quotidiana dels habitants estava sobretot marcada per la desesperació, la falta de confiança generalitzada, l'opressió i la misèria. Entre 1918 i 1919, Berlín comptava amb uns 300.000 aturats, i uns 20.000 orfes. La malnutrició infantil era habitual. El Berlín dels anys 20 també estava ple de ferits de guerra, d'homes que havien perdut alguna extremitat o part de la cara. Acabada la guerra, es comptava que, tan sols a Berlín, hi havia al voltant de 100.000 ferits o invàlids de guerra⁵². També hi havia innumerables berlinesos que havien perdut la casa i que demanaven almoïna pel carrer. La mateixa estació d'Anhalter, un edifici monumental de caràcter imperial que acollia trens de tota Europa amb diplomàtics i homes d'estat, era a la vegada ell lloc on es refugiava aquesta gent de la intempèrie.

Malauradament, aquest creixement gegantí experimentat per la ciutat semblava emmascarar una realitat ben diferent a la del progrés. La ciutat de Berlín creixia desmesuradament en dos aspectes oposats. Al mateix temps que la ciutat creixia econòmicament, també augmentava el nivell de pobresa i marginació cap a certs sectors de la població que patien, més que ningú, les conseqüències de la postguerra. De la mateixa manera, a mida que anà augmentant la importància de la indústria de la ciutat, aquesta s'anà convertint en l'escenari de barris insalubres de *Mietkasernen*⁵³. En els anys compresos entre 1923 i 1930, Berlín fou la ciutat – juntament amb Frankfurt - que més subvencions rebé per fer habitatges socials. Durant aquella època, també fou la única ciutat de l'Estat que comptà amb 9 presons i 2000 jutges d'instrucció⁵⁴.

En aquest entramat urbà immens i contradictori, on Berlín era alhora tant la capital del comerç i de la indústria, com també d'aturats, inflació desmesurada i barricades, no només s'hi desenvolupà un gran potencial empresarial, sinó que sobretot, s'hi

⁵²BRUNN, Gerhard. "un archipel hiérarchisé" a AAVV. *Avant l'apocalypse. Berlin 1919-1933*. París: Éditions Autrement, l'atelier d'histoire, 2013, p.46

⁵³El terme *Mietkasernen* podria traduir-se com "edificis casernaris". Walter Benjamin al·ludeix a *El Berlín demònic (op cit)* a aquest terme amb connotacions militars per referir-se als insalubres edificis obrers d'apartaments de lloguer que hi havia en barris com Wedding o Neukölln i que es caracteritzaven per la seva mala qualitat i per trobar-se alineats en infinites fileres compactes d'identica aparença, reunint tots ells les mateixes males condicions. També Joseph Roth en feu referència (*Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*. Colònia: Kippenheuer & Witsch, 1996).

⁵⁴VVAA. *Avant l'apocalypse. Berlin: 1919-1933*. París: Éditions Autrement. p.37

desenvolupà un gran potencial artístic i intel·lectual que convertí Berlín en un dels grans centres de l'avantguarda cultural europea.

6.1.ART I CULTURA AL BERLÍN DE WEIMAR

Poques ciutats han marcat mai tant profundament l'art, la literatura, el teatre o el cinema com ho feu el Berlín dels anys 1920-1930. En aquesta ciutat, creadors de tot tipus - més o menys coneguts - crearen una atmosfera sense equivalent. Durant la dècada de 1920, Berlín es convertí en una ciutat que acollia escriptors i artistes d'esperit revolucionari, emigrats de diferents llocs d'Europa - especialment de l'est - que començaren a reunir-se i a confrontar les seves creacions. Els emigrats de cada país establiren diferents punts de trobada en determinats cafès de la ciutat en el mateix moment que començaren a congregar-se a estudis o galeries concretes al voltant de les quals es crearen grups artístics o literaris de caràcter internacional. En aquests establiments, els alemanys també hi foren presents i hi participaren de manera activa.

Al voltant de la galeria *Sturm* i de la seva revista homònima es pogueren veure les corrents més originals de l'avantguarda artística europea. Aquesta, actuà com un dels centres més importants dels artistes d'Europa de l'est, excloent-ne els russos que, al trobar-se recolzats per l'Estat, es separaren i organitzaren grans exposicions a galeries com la *van Diemen*⁵⁵. Fou també a *Sturm* on s'exposaren els grups expressionistes *die Brücke* i *der blaue Reiter*, els quals assoliren els seus majors èxits durant el període republicà, gràcies en part a la devaluació de la moneda, però també degut als canvis sociopolítics que es donaren respecte l'era guillermina, els quals afavoriren la proliferació i la consolidació d'aquesta corrent artística. També fou en aquesta galeria on es pogueren veure els *fauves* francesos, els cubistes i els orfsites. Walden convidà a Berlín a Apollinaire i a Marinetti.

L'exposició dels futuristes fou vista per milers de ciutadans i influencià en certa mesura alguns dels artistes berlinesos actius durant el període de Weimar, els quals assimilaren alguns dels aspectes del futurisme - com també d'altres avantguardes - per emprar-los com a mitjà per a crear futures obres en un context social nou i en gestació⁵⁶.

La influència de l'avantguarda soviètica fou també decisiva. Durant el transcurs dels primers anys de la dècada dels vint, gràcies a la creixent colònia d'artistes i intel·lectuals russos que s'anaren instal·lant a la ciutat, es donaren uns intercanvis molt

⁵⁵PASSUTH, Krisztina. "Berlín, centro del arte europeo-oriental" a *Debats*, 1987 num. 22 p.89.

⁵⁶WILLET, John. " Los años de Weimar. Una cultura decapitada" a *Debats*, 1987 num. 22 p. 19

fructífers entre l'avantguarda soviètica i l'avantguarda alemanya. Sovint, els mateixos editors que publicaven les obres dels escriptors comunistes, publicaren també les obres dels intel·lectuals russos residents a Berlín. No tan sols fou gràcies a aquesta relació entre les dues avantguardes que l'avantguarda soviètica començà a expandir-se per Europa, sinó que la Bauhaus – que nasqué també durant el període de Weimar – heretà moltes concepcions artístiques d'aquesta mateixa avantguarda pel que fa al disseny i a l'arquitectura, tot i que els processos per els quals aquestes arts es generaren foren en gran part el resultat d'una nova manera de comprendre el món.

La jove URSS exercí una profunda fascinació sobre la intel·lectualitat alemanya, que veié en la obra dels diferents artistes residents a la ciutat, una plasmació concreta de les seves pròpies aspiracions per contribuir a la creació d'un nou món.

L'expressionisme de *Die Aktion* volgué dur a terme una política activa i certs dadaïstes s'inscrivieren al Partit Comunista o en foren afins. Es posà de moda entre aquests intel·lectuals, una frase que manifestà la influència d'una avantguarda sobre l'altra, alhora que en feu patent el seu contingut polític: <<de l'est arriba la llum>>⁵⁷.

Tot i així, durant el període de Weimar no només fou l'est el que exercí una notable influència sobre la intel·lectualitat berlinesa. Amèrica fou també un far des de l'oest: el jazz, la novel·la negra, les obres de Karl May o els partits de boxa es convertiren en referències constants per autors com Dix, Grosz o Brecht.

El Berlín dels anys 20-30 també s'entusiasmà pels espectacles de varietats, pels balls de màscares o pels *shows* especialitzats en revista i *strep-tease* que es desenvolupaven als cabarets, els quals proliferaren notablement durant el període republicà. Però juntament amb els cabarets que oferien espectacles de varietats, on s'hi podien trobar nombroses *vedettes* com Anita Berber – retratada per Otto Dix l'any 1925 i convertida posteriorment en una llegenda d'aquells anys de Weimar - també proliferaren els cabarets culturals com *Shall und Rauch* - on s'hi reuniren personatges com Grosz i Tucholsky - i els cabarets polítics. La sàtira política anà en augment durant els últims anys de la República i s'expandí per un gran nombre de locals a mida que cresqué la influència política del nazisme, la qual cosa feu que molts dels personatges de la bohèmia nocturna berlinesa correguessin el mateix destí que molts dels intel·lectuals del període i es veiessin forçats a l'exili, al silenci o l'ostracisme en el moment en què la

⁵⁷ PALMIER, Jean- Michel. *L'Expressionnisme et les Arts*. Vol 1 : *portait d'une génération*. París : Payot, 1979 p.50

república es desintegrà de manera definitiva.

De fet, els cabarets de la República de Weimar i en particular els de Berlín, constituïren un fenomen ben particular de la dècada dels 20. Entre les dues guerres mundials, quasi totes les corrents artístiques s'expressaren a l'escena del cabaret, anant des de l'expressionisme, que ho feu a espais com el Cabaret Neopatètic, fins als dadaïstes, que dugueren a escena tant cançons com poemes fonètics.

Gradualment, a mida que s'avançà cap a la dècada dels 30, els estils més diversos anaren assolint èxit als cabarets al mateix temps que aquests s'anaren polititzant, sent aquesta politització la que després provocaria que els nazis, en arribar al poder, intentessin clausurar tots aquests locals, considerant-los un focus de cultura "jueva i bolxevic".

Els cabarets foren per tant, un lloc d'avantguarda a l'hora que un mitjà de propaganda, raó per la qual aquests constituïren una atracció tant per artistes d'estils i orientacions diverses com de públics igualment variats: existiren tant cabarets burgesos, com d'altres d'expressionistes. No obstant, hi hagueren cabarets més compromesos que d'altres, cabarets que tingueren una ideologia clarament comunista com d'altres que oferiren simplement espectacles insòlits que no necessàriament es trobaven vinculats a la política.

A mida que la crisi econòmica empitjorava, els locals d'oci de tot tipus també anaren proliferant en nombre. Els cabarets no foren aliens a la transformació de la vida nocturna de la capital alemanya i també començaren a créixer en nombre. Jean-Michel Palmier afirmà que, la sensació de "ballar sobre un volcà" que s'evocava en la literatura de tants autors de l'època es veia plasmada, millor que enlloc, a l'ambient nocturn del Berlín dels 20 i sobretot, al món dels cabarets⁵⁸.

Lluny de ser un espectacle menystingut o secundari, el cabaret atragué un munt d'artistes: poetes, compositors, autors dramàtics, artistes plàstics i escriptors freqüentaren sovint aquests espais. Brecht, igual que ho feu Grosz, els freqüentà assíduament, juntament amb altres intel·lectuals de la seva generació. De fet, gran part de les primeres obres berlineses de Grosz, foren fetes en aquests mateixos locals.

Diversos escrits de l'època evoquen l'ambient del cabaret com la d'un espai de somni i d'oblit, on s'hi generava certa atmosfera de tristesa i d'ironia i on s'hi concentrava el gust pels diferents plaers efímers de l'existència, reflectits en la imatge del jugador, la

⁵⁸PALMIER, *op cit* p.122

prostituta, el transvestit i d'altres figures que esdevingueren mítiques de l'escena nocturna berlinesa. Arribant al seu apogeu durant els màxims anys de crisi econòmica i col·lapse general, els cabarets estigueren estretament lligats a l'època que els feu créixer, reflectint en conseqüència tota la crisi política i social que es visqué a Alemanya durant els anys que seguiren l'acabament del conflicte bèl·lic. <<Tot Berlín era com un únic gran Romanisches Café>>⁵⁹, afirmà Fritz Raddatz. L'únic és que, segons aquest autor, en aquest “gran món berlinès” assimilable a un únic gran cabaret, no es donà cap <<Literatura de la República de Weimar>>⁶⁰. Amb aquesta frase, Raddatz no volgué afirmar que durant la República no hi hagués literatura sinó que, contràriament al que passava amb els artistes, els quals sí s'agruparen entorn a galeries, grups o associacions, entre els escriptors no hi hagué mai ni una coincidència en termes de pensament ni una coincidència d'acció que dugués a aquesta cohesió que sí que es donava en l'àmbit de les arts plàstiques. Hi hagueren algunes facetes comunes i algunes juxtaposicions en els diversos escriptors, però segons Raddatz, no hi hagué cohesió. Els escriptors, si bé sovint havien sentit parlar dels seus coetanis i sovint s'agruparen entorn a diferents revistes, editorials o cercles, rarament es configuraren entorn a uns grups determinats com sí que ho feren els artistes.

L'any 1928 es fundà l'Associació d'Escriptors Proletaris Revolucionaris (*Bund Proletarisch Revolutionärer Schriftsteller*), al voltant de la qual s'hi congregaren autors com Georg Lukács, Erich Arendt, Johannes Becher o Julian Borchardt, però aquests, mai acabaren de funcionar veritablement com un grup unitari⁶¹.

Entorn a la revista *Weltbühne* s'hi reuniren Karl von Ossietzki, Kurt Tucholsky, Walter Mehring, Erich Kästner o Kurt Hiller, els quals tampoc funcionaren com un grup o associació.

Tot i que aquesta revista mai va arribar a fer tirades massa grans, avui en dia és considerada sovint com una espècie de centre espiritual de la República de Weimar.

A part d'aquests, existiren durant la República altres “centres” de debat intel·lectual igualment actius, com el que girà entorn la figura de Münzenberg – membre del KPD i director de la *Arbeiter Illustrierte Zeitung* – propera al comunisme, el qual reuní autors com Joseph Roth, Siegfried Krakauer o Walter Benjamin, però també reuní a artistes

⁵⁹ J.RADDATZ, Fritz. “ Ensayo sobre la diacronía” a *Debats*, 1987 num. 22 p.61

⁶⁰ *Ibid*

⁶¹ AADD. *Propyläen Geschichte der Literatur. Die Moderne Welt : 1914 bis heute*. Vol. 6. Frankfurt am Main, Berlín: UllsteinGmbH, 1982 p.385

com Heartfield, qui il·lustrà la revista, Käthe Kollwitz, George Grosz o a dramaturgs com Maksim Gorki o George Bernard Shaw.

De fet, fou precisament Walter Benjamin qui titllà als autors de la *Weltbühne* de “melancòlics d’esquerres” i qui digué que la novel·la d’Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz*, representava <<l’estadi més extrem, vertiginós i tardà de la novel·la de formació burgesa>>⁶², afegint que aquesta era com “*L’éducation sentimentale*” del criminal. Aquesta novel·la però, acabà convertint-se en una de les novel·les més importants de l’època.

Berlin Alexanderplatz es singularitza, per autors com Palmier, per la seva tècnica narrativa, però també pel fet que cadascuna de les frases de la narració transpira un cert component amarg i un cert malestar. També la singularitza el fet que, contràriament al que succeeix a les novel·les de formació, aquí es mostra com l’ésser protagonista pot perdre l’única aposta que ha fet a la vida: esdevenir honrat. Els esdeveniments semblen conjurar-se per abatre Biberkopf un cop aquest ha sortit de la presó: el malestar social, l’atur, la misèria, la gana, el proxenetisme i l’assassinat semblen envoltar-lo des de que mira per últim cop l’edifici de Tegel i puja al tramvia que el condueix a l’oest de Berlín. Per aquest mateix autor, en aquesta novel·la es percep una <<barreja d’humor, indiferència i resignació que es converteix en característica dels herois berlinesos>>⁶³ sent << la presència de la ciutat fascinant [...], una potencialitat obsessiva que es fa present fins i tot en els diàlegs dels personatges i en les seves aventures –que tard o d’hora els condueixen a Alexanderplatz – amb una tècnica narrativa prou propera al collage o al muntatge cinematogràfic>>.⁶⁴

A *Berlín Alexanderplatz*, la vida s’experimenta com una espècia d’atzar. La novel·la aborda el sentiment de pèrdua de l’home modern que s’interroga sobre la forma brutal en què els individus i les vides poden arribar a ser destrossats a la gran urbs sense aparentment cap motiu, tan sols per un atzar fortuït. En aquesta novel·la la casualitat es converteix en l’eix del destí humà i la vida a la ciutat esdevé una espècie d’enigma encara per resoldre. Aquest atzar es troba estretament relacionat amb el context de crisi. La sensació d’incertesa és característica d’aquest tipus de contextos, els quals poden

⁶² BENJAMIN, Walter. “Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz” a : *Gesammelte Werke* III. Suhrkamp: Frankfurt d.M., 1972, pp. 230-236

⁶³ PALMIER, Jean- Michel. *L’Expressionnisme et les Arts*. Vol 1 : *portait d’une génération*. París : Payot, 1979 p. 252 i ss.

⁶⁴ *Ibid*

propiciar que la vida d'un individu – especialment a la ciutat – pugui canviar d'un dia per l'altre. La misèria i la precarietat formen part de l'escenari quotidià d'aquesta novel·la, de la mateixa manera que ho feien de la vida quotidiana del Berlín dels anys 20.

Berlín Alexanderplatz presenta un món que es troba simultàniament en construcció i destrucció i Franz Biberkopf, el protagonista d'aquesta història, encarna un personatge que d'alguna manera explícita aquesta situació de construcció i destrucció simultània i de caos que es visqué a Alemanya, però sobretot a Berlín, durant la postguerra. Aquest protagonista, un antiheroi teòricament de naturalesa bondadosa, quan surt de la presó després d'haver matat la seva companya sentimental en un excés d'ira, s'afana en acatar fidelment les lleis. Per complir la seva promesa, treballa primer de venedor ambulat a l'Alexanderplatz. És allà on coneix a Reinhold, un home sense massa escrúpols el qual, amb la promesa de donar-li un treball remunerat, obliga a Franz a participar en un robatori. Després d'haver comès el robatori i haver fugit amb el botí, Reinhold intenta desfer-se de Franz llançant-lo des d'una camioneta. Franz aconsegueix salvar-se però perd un braç a causa de l'accident. A rel d'això, Franz aconsegueix documentació falsa i compra una condecoració per fer-se passar per ferit de guerra. Oblidats ja tots els ideals d'una vida honrada, coneix a Mieze, una prostituta a qui obliga a mantenir-lo. De nou, Franz contacta amb Reinhold per unir-se a la seva banda, però aquest intenta seduir a Mieze i quan aquesta es resisteix, la mata. Sent de nou buscat per la policia com presumpte assassí, Franz intenta fugir, malgrat que al final és detingut. A rel d'aquesta detenció i esvaïdes totes les seves esperances, Franz acaba embogint, la qual cosa propicia que sigui tancat a un hospital psiquiàtric en una situació llastimosa. En plena crisi de bogeria, se li apareix la mort, la qual sembla que li fa entendre que, per ser honrat, no n'hi ha prou amb les bones intencions si no es lluita contra el mal. Un cop absolut troba una feina com ajudant de porter i accepta la seva vida, tot i que amb certa resignació.

Al llarg de la història que es narra a *Berlin Alexanderplatz*, es percep a un home que es planteja ser honrat però que, degut a les circumstàncies d'atur, delinqüència i crisis amb les que es troba al sortir de la presó, es veu immers a portar una vida en la qual la ciutat és presentada com l'exemple de la gran urbs, moderna i corruptora en la qual l'home comú, com Franz Biberkopf, naufraga i es perd sent arrossegat per forces alienes a la seva comprensió i de les quals no sap escapar.

La sensació d'atzar i d'incertesa que aquesta novel·la transmet a través del personatge

protagonista, es veu reforçada per l'estil narratiu que utilitza. La novel·la – que està narrada quasi íntegrament en present – està escrita de manera fragmentària, amb retalls de diaris, prospectes comercials, cartes de reclusos, cançons, a la vegada que presenta temes actuals com la crisi econòmica, la guerra, la pèrdua de confiança en els polítics o l'ascens del nazisme. La imatge de Berlín es construeix com un collage. En el text original en alemany, resulta significatiu l'ús més freqüent del normal que es fa de les formes impersonals alemanyes (*man, jemand*) i de les formes passives, les quals en aquest cas també s'utilitzen com a recurs per despersonalitzar l'oració. En canvi, en els moments en els quals es vol destacar que és Franz Biberkopf, i tan sols ell, qui realitza l'acció – com per exemple quan mira enrere per última vegada cap a la presó - el subjecte es remarca de manera reiterada, bé mencionant el nom del personatge, bé utilitzant repetidament l'article que remarca la tercera persona del singular (*er*) o bé directament deixant reflexionar el personatge en un monòleg interior en primera persona (*ich*). En canvi, quan el protagonista contempla la ciutat, agafa el tramvia, observa la gent dels cafès, entra a la taberna, pren un cafè o fa altres accions que podrien considerar-se quotidianes, la forma de redactar de l'autor indica una generalitat (*man, jemand, die Menschen*). Döblin indica al prefaci que <<contemplar i escoltar tot això serà útil per a molts que, com Franz Biberkopf, viuen dins d'una pell humana i els hi succeeix el mateix que a ell: que esperen de la vida quelcom més que un bocí de pa>>⁶⁵. En aquests casos, les accions dutes a terme per Biberkopf passen a ser una paràbola del camí que recorre la gent de Berlín en el transcurs de la dècada dels 20.

Quelcom similar succeí en l'obra de Canetti quan pensà en escriure la seva primera i única novel·la durant la seva estada a Berlín l'any 1929. Pensant en com havien de ser recreats els personatges, feu la següent reflexió: <<Un dia se'm va ocórrer que el món ja no podia ser representat [...] des de la perspectiva única de l'escriptor; el món es trobava desintegrat i, tan sols si hom s'atrevia a mostrar-lo en la seva dissolució, era possible oferir-ne una imatge versemblant.[...] S'havien d'inventar, amb una conseqüència extrema, personatges igualment hiperbòlics – com els que, en definitiva, integraven el món- i juxtaposar-los en la seva disparitat.>>⁶⁶

Aquesta utilització del fragment, dels personatges hiperbòlics i del document concret no eren però, una preocupació única de la literatura ni una idea nova o exclusiva que

⁶⁵DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Oten i Freiburg: Walter, 1961, p.7

⁶⁶CANETTI, Elias. *Das Gewissen der Worte*. Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verlag, pp. 538-539

hagués sorgit amb Döblin i Canetti a finals dels 20. Els personatges hiperbòlics eren típics del cinema expressionista i, el retorn al fet, a la realitat concreta, al document, foren recursos emprats per diversos artistes ja a mitjans dels vint. Molts d'ells compartien la preocupació comuna de voler-se integrar plenament a la realitat sociopolítica del moment. Alguns d'aquests artistes, foren englobats sota l'anomenada *Neue Sachlichkeit*, una corrent heterogènia que, a l'igual que l'expressionisme o el dadaisme, també estigué lligada a uns fets històrics determinats i a un nou període de canvi a nivell socioeconòmic.

6.1.1. La *Neue Sachlichkeit*

La *Neue Sachlichkeit*, a diferència del dadaisme i l'expressionisme, ja nasqué en ple període de Weimar. L'any del seu sorgiment es fixa sobre 1924 de manera coincident a uns canvis socioeconòmics determinats: si bé a inicis de l'any 1923 Alemanya es trobava en el punt culminant de la crisi econòmica – el període inflacionista havia arribat a tals extrems que el diner ja no tenia cap tipus de valor – a finals d'aquell mateix any, la injecció de capital per part d'Estats Units, la creació de la nova moneda Alemanya - el Reichsmark - i la implementació del Pla Dawes, aconseguiren normalitzar la situació econòmica durant un breu període de temps.

Després del *Putsch* de Munic de 1923, de la hiperinflació, de la crisi i el consegüent atur, a Alemanya s'inicià un període d'estabilitat aparent. La inflació s'aturà i s'acordaren noves maneres de pagar les reparacions de guerra. També aquell mateix any s'aixecà la prohibició del Partit Comunista, dictada a rel d'un dels alçaments de la classe obrera. A més de les conseqüències econòmiques de la introducció del Pla Dawes, també començà a propagar-se per Alemanya una ideologia tecnocràtica afí a la d'Estats Units. Amb el Pla Dawes, s'introduí també el taylorisme.

El canvi de sensibilitat que es feu patent amb la *Neue Sachlichkeit* i que havia començat a apreciar-se a finals de 1923, tingué segurament el seu tret més característic en la reafirmació de l'objecte enfront al subjecte⁶⁷. Realment però, la *Neue Sachlichkeit* fou una corrent heterogènia que englobà diverses sensibilitats sorgides durant aquest període, encabides totes sota un mateix nom. Algunes de les tendències d'aquest moviment, foren definides en aquest marc com «una norma ètica posada al servei de la

⁶⁷ Casals, Josep. *Op cit.* p.138

reconciliació dels conflictes socials sorgits després de la guerra>>⁶⁸. Dins de certes corrents englobades sota aquest hiperònim, l'art fou concebut com una creació que treballava en la realitat quotidiana i parlava del moment sense dogmatismes, tot acceptant les condicions de la societat industrial. Així mateix, es podria entendre que en aquest sentit, la *Neue Sachlichkeit*, ja no era percebuda – com si que ho havia estat l'expressionisme – com una oposició social en les arts plàstiques, sinó que podia prendre com a punt de partida, un acord de principis amb la socialdemocràcia.

Malgrat tot, la *Neue Sachlichkeit* fou quelcom molt més heterogeni que això. El que sí que és cert és que tota la situació d'aparent estabilitat a la qual s'arribà a mitjans dels vint, afectà de nou la producció intel·lectual, però l'afectà de maneres molts diverses, ja que dins d'aquesta mateixa corrent hi hagueren tendències que ideològicament, foren fins i tot oposades.

La *Neue Sachlichkeit* fou descrita per Hartlaub com un retorn a l'anecdòtic engendrat pel clima de desil·lusió causat pels successius fracassos de la revolució i pel període inflacionari. Com a organitzador de l'exposició de la Kunsthalle que duia per títol aquest mateix nom i com a creador del terme, Hartlaub distingí dues corrents en la *Neue Sachlichkeit*: l'una, la percebuda per aquest com “positiva”, era aquella que havia volgut captar la realitat en les seves formes materials objectives, mentre que l'altra, la “negativa” era aquella que segons l'autor, es caracteritzava per la indiferència. Ara bé, molts dels pintors que s'exposaren sota el nom de *Neue Sachlichkeit*, ja provenien de l'expressionisme o havien estat actius en el *Novembergruppe* o en el dadaisme. Dins l'heterogeneïtat característica del que es volgué englobar sota aquest mateix epígraf, s'hi poden traçar, no obstant, diferents fronteres ideològiques: hi hagueren aquells que, sense voler quedar al marge de certa actualitat política, crearen un tipus d'obra que no incitava a prendre partit en cap direcció. Però dins d'aquest moviment també hi hagué una ala que tingué un compromís polític i que fou anomenada per autors com Alfred Durus com <<Objectivitat Revolucionària>>⁶⁹ amb la intenció de marcar una diferència respecte les altres posicions preses per membres situats sota el mateix paraigües. Aquesta objectivitat revolucionària també fou qualificada més freqüentment de “verista”, en oposició al “realisme màgic”, situat ideològicament més a la dreta.

⁶⁸ M. SCHNEEDE, Uwe. “Verismo y Nueva Objetividad” a *Debats*, 1987 num. 22 p. 102

⁶⁹ ILLÉS, László. *Ein später Versuch zur Vollendung der Moderne. Die „Neue Sachlichkeit“ und die ungarische „soziographische“ Literatur*. Budapest: Neohelicon, 1994 [en línia]. Disponible a: <http://www.springer.com/education+%26+language/linguistics/journal/1105> [Data de consulta: 10/12/2013]

Hartlaub no només feu la distinció entre una corrent “positiva” i una altra de “negativa” sinó que també percebé en aquest “nou realisme” que suposava que era la *Neue Sachlichkeit*, dues posicions polítiques diferenciades: l’una, situada ideològicament més a la dreta que l’altra, la percebé com la postura conservadora que s’arrelava en l’intemporal (el classicisme) i que pretenia salvar, després de la situació caòtica de postguerra, el que quedés en peu dels valors de l’antic règim. L’altra tendència, la situada a l’esquerra, la descrigué com una actitud cruament contemporània nascuda per negació de l’art (dadaisme) i que buscava posar en evidència el caos - la veritable realitat del temps – deixant el “jo” en una situació de nuesa absoluta sobre-excitada.

A partir de la meitat de la dècada dels vint i l’entrada en escena d’aquesta nova sensibilitat artística anomenada *Neue Sachlichkeit*, l’anhel de destruir la realitat objectiva per tal de recrear-ne una nova a partir de la interioritat subjectiva, anà quedant lluny de tota intenció artística: de fet, arribat aquest període, es pogué percebre com la subjectivitat i la interioritat anaven quedant cada cop més absents de l’obra. L’any de naixement de la *Neue Sachlichkeit*, també coincidí cronològicament amb l’acabament de l’expressionisme. Però tanmateix, en l’obra dels membres “veristes” de la *Neue Sachlichkeit*, es pot percebre en nombroses ocasions com l’objectiu perseguit per molts d’ells, fou el de llençar un atac deliberadament subjectiu i sense indulgència contra aquells estaments que havien conduit la societat a un estat de misèria. Per aquesta mateixa raó, molts d’ells retrataren amb insistència les confessions humanes i les deformacions socials⁷⁰.

A finals dels anys vint, quan es tornà a agreujar la situació econòmica i la República cometé errors polítics fatals i definitius pel manteniment d’un estat democràtic, facilitant l’ascens al poder de forces antidemocràtiques reaccionàries, part del clima cultural de Weimar s’anà acostant per ideologia a aquest nou clima polític. Arribats a aquest punt, es pogueren percebre clarament les dues tendències de la *Neue Sachlichkeit* de les que parlava Hartlaub. La tendència “verista”, vinculada ideològicament a l’esquerra, fou considerada pels nazis com *Entartete Kunst* (Art Degenerat), a l’igual que el membres de l’expressionisme, el dadaisme, els artistes de la Bauhaus o els abstractes. Els seus màxims exponents, o bé foren expulsats de les seves funcions, o bé s’hagueren d’exiliar. En canvi, la tendència més vinculada a la dreta feu sovint el pas al III Reich sense transició. Molts dels components de l’ala dreta del moviment

⁷⁰M.SCHNEEDE, Uwe. *Op cit.* p.104

obtingueren càtedres a les acadèmies durant el nazisme, de la mateixa manera que molts d'ells, ja abans de l'ascens de Hitler, tenien ja un estil obertament apologetic que es mostrava clarament proper a la imatgeria trivial i *kitsch* utilitzada en tota la propaganda de les ideologies totalitàries europees d'aleshores.

Sobretot en la tendència “verista” de la *Neue Sachlichkeit*, després de la guerra i del període inflacionista, en un ambient caracteritzat per la resignació, la desil·lusió o fins i tot el cinisme, l'art tendí a representar un món reificat, d'objectes, en el que la figura humana ja no constituïa més que un autòmat despul·lat de tota característica. I si bé en alguns artistes, aquest ninot havia estat motiu de fascinació durant els anys 1920, entre els veristes de la *Neue Sachlichkeit*, l'autòmat es convertí en un símbol de l'horror que reflectia el caràcter de trasbals progressiu que anava prenent la realitat.

En aquest sentit, l'autòmat de l'Alemanya de postguerra tingué unes connotacions pràcticament oposades a les que havia tingut l'autòmat que s'havia anat desenvolupant de la Il·lustració fins al Romanticisme.

7. L'AUTÒMAT DE WEIMAR

7.1.LA FIGURADE L'AUTÒMAT DE LA IL·LUSTRACIÓ A WEIMAR

A l'època de la Il·lustració, la visió que es tenia de l'autòmat estava vinculada a un tipus de pensament racionalista-mecanicista i reflectia la mateixa febre optimista cap a la ciència que la majoria d'experiments de l'època. En el seu “Tractat de l'home”, Descartes havia descrit el cos com una màquina, les funcions de la qual es derivaven de la <<sola disposició dels seus òrgans, en la mateixa mesura que ho fan els moviments d'un rellotge o de qualsevol altre autòmat respecte dels seus contrapesos i les seves rodes>>⁷¹. Per a aquest, el que distingia l'home de les màquines era, en primer lloc, que <<aquestes mai podrien utilitzar altres paraules o signes component-los com fem nosaltres per expressar els nostres pensaments>> i, en segon lloc, que <<encara fessin moltes coses tant bé o fins i tot millor que qualsevol de nosaltres errarien infal·liblement en d'altres, per les quals es descobriria que no actuaven amb coneixement de causa sinó només per la disposició dels seus òrgans.>>⁷².

⁷¹DESCARTES, René. *El tratado del hombre; tratado de las pasiones*. Barcelona: RBA Coleccionables cop.2002 p.870

⁷²*Ibid* p. 870 i ss.

El rellotge fou la metàfora en la qual cristal·litzà aquesta mecanització del cos, ja que aquest artefacte, per la diversitat dels seus elements i la simplicitat de la seva construcció, servia d'explicació tant pel fet de la creació com per l'obra creada. Les lleis mecàniques es van convertir al S.XVII en els models que servirien per explicar el món. El segle XVIII visqué encara en l'optimisme derivat de les possibilitats que les màquines atorgaven a l'ésser humà. En aquells moments el progrés semblava no tenir límits. La màquina era una invenció que havia de permetre a l'home conquerir el món, i l'autòmat - que no deixava de ser una màquina construïda a semblança pròpia - havia de facilitar-li el coneixement de sí mateix. Però ja abans que s'acabés el segle, es començà a posar en tela de dubte la idea racionalista de l'autòmat. La majoria de veus crítiques sorgiren a Alemanya, on havia començat a despuntar el Romanticisme.

Jean Paul, en els seus escrits satírics presentà una visió de l'autòmat molt més crítica que la de la Il·lustració, a mig camí entre el Racionalisme i el Romanticisme. El tema que l'interessà fou l'Estat i els seus súbdits. Jean Paul entengué l'Estat com una gran màquina i els seus súbdits com a autòmats que només oferien una docilitat mecànica davant el moviment continu dels mecanismes del poder⁷³. L'alienació política i social començà a adquirir en aquests escrits una importància que fins ara havia estat absent de la visió de l'autòmat.

L'autòmat es convertí en una figura recurrent de la crítica social, encara que en alguns autors tingué també una finalitat pedagògica. Hi hagué qui cregué que la figura del titella permetria comprendre millor les estructures de l'Estat i la relació que el ciutadà mantenia amb aquest.

Sovint, el titella també fou utilitzat per vehicular una crítica a la mecanització de l'Estat i a l'atomització de l'ésser social. Tots els habitants de l'Estat actuarien com veritables autòmats fins que no fossin conscients del seu estat d'alienació i no tornessin a agafar les regnes del seu propi destí.

En l'època del Romanticisme a Alemanya, l'alegria que fins aleshores havia propiciat la idea del científic creador deixà pas a una amenaça sinistra (*unheimliche*) que tenia a veure més aviat amb l'inventor de monstres. Alguns exemples d'aquesta manera de concebre l'autòmat serien l'Olímpia de Hoffmann o Frankenstein.

⁷³KOMMERELL, Max. *Jean Paul*. Frankfurt am Main: Klostermann, cop. 1977 pag. 16 i ss.

El 1810 von Kleist, publicà un text anomenat *Über das Marionettentheater* (“Sobre el teatre de putxinel·lis”). En ell explicà que l'home, pel seu ser híbrid, per posseir tant cos com consciència, seria incapaç d'arribar a la bellesa. Les dues substàncies que en Descartes havien aparegut clarament separades es trobaren en aquest text unides i en conflicte. Kleist vingué a dir que era millor el cos, i tan sols aquest si l'ésser humà no podia ser només consciència. Per tant, millor el titella, l'autòmat o la mecànica, allunyada de la reflexió o de l'afectació i de l'ànima si l'ésser humà no podia arribar mai a ser com Déu⁷⁴.

L'escrit de Kleist fou una espècie d'intent de salvar l'ésser humà basant-se en les lleis de la mecànica. Declarà la superioritat del titella perquè volgué despullar l'home de tota ambigüitat, eliminant el conflicte suprimint a un dels contrincants. Però, d'aquesta manera, Kleist inaugurà la reflexió sobre la naturalesa conflictiva de l'home modern⁷⁵.

Kleist subratllà també en aquesta dualitat, la presència i la importància de l'inconscient en l'ésser humà. El titella de la seva obra no implicava consciència reflexiva, sinó gràcia natural. El tractar d'imitar conscientment un model conduïa a una representació sense gràcia.⁷⁶ En aquest escrit, com més fosca i dèbil era la consciència, més gràcia tenia l'acció. La tendència central de Kleist en aquest escrit fou destacar l'inconscient com part de la seva visió de l'ésser humà. Per aquest autor, la naturalesa de l'art tingué més a veure amb l'inconscient que amb la consciència.

En l'art del S.XX la figura del maniquí adquirí un nou protagonisme. Els maniquins, l'autòmat, el ninot o el titella començaren a reflectir la nostàlgia d'un temps definitivament passat, d'una època en que el món era íntegre i estava fet a la mesura de l'ésser. El maniquí acabà convertint-se en el signe de l'abatiment i de la melancolia per una humanitat perduda que, amb la Primera Guerra Mundial i el sorgiment de la massa, ja s'havia acabat de perdre per sempre o estava a punt de fer-ho, deixant lloc a un paisatge de desolació.

En alguns casos però, tant pels neoplasticistes com pels constructivistes, els maniquins simbolitzaren la salvació d'una humanitat que, per haver accentuat fins al paroxisme la individualitat i les diferències entre els homes, es trobava ara a la vora de l'abisme. Això

⁷⁴RÖPER, Hella. *Grazie und Bewusstsein bei Heinrich von Kleist: “Über das Marionettentheater”*: (Versuch einer komplexen Analyse). Aachen: Alano: RaderPublikationen, cop. 1990 pag.63 i ss

⁷⁵*Ibid* pag. 65

⁷⁶VON KLEIST, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid: Hiperión, 1988 p.34 i ss

passà sobretot després de la Primera Guerra Mundial, època en què els nacionalismes decimonònics i el capitalisme burgès, amb el seu extremat individualisme característic, havien mostrat com les conseqüències d'aquesta actitud podien ser fatals. La mort de l'home entès com a individu constituí per a molts l'única via d'accés a un nou futur. Per a aquests nous artistes, el maniquí i la nina no foren un símbol de dol i pèrdua sinó més aviat tot el contrari: encarnaren allò general, entenent la generalitat com allò que hi havia de comú en tots els individus. La nina era l'ésser en la seva generalitat, no reflectia la singularitat sinó el que podia haver-hi en comú en una societat. L'ésser per tant, es reduïa a la seva figura més genèrica, perdent així les característiques que el configuraven com a individu. La humanitat havia de ser una reproducció d'aquest únic model. Aquest autòmat en particular deixà de mostrar-se de dol per una humanitat perduda com ho havien fet els altres, tot que molt aviat, després de les tragèdies en les què culminaren les grans ideologies del segle XX, la nina acabà per convertir-se de nou en símbol exponencial de l'horror o en una plasmació del creixent malestar social.

7.2.L'AUTÒMAT COM A FIGURA SORGIDA DE L'EXPERIÈNCIA DEL MATESTAR

Donat que es parteix de la idea que la figura de l'autòmat de Weimar està estretament lligada a una experiència de malestar, caldria veure tot seguit com es vincula aquesta experiència a l'impuls creatiu i de quina manera afecta a la creació d'obres d'art. D'aquesta manera es podran analitzar alhora, aquelles experiències estètiques sorgides de les obres generades des del malestar.

Un exemple d'aquesta experiència pot trobar-se en el què Grosz digué de la seva obra en els anys de la immediata postguerra: <<sentia tremolar el terra que trepitjava i aquesta tremolor es reflectia als meus quadres i a les meves aquarel·les [...]. Vaig dibuixar soldats sense nas, mutilats de guerra amb braços d'acer que estenien unes mans com pinces de cranc >>⁷⁷. També Beckmann i Dix, dos artistes que visqueren de manera propera l'experiència de la guerra, afirmaren que en cap cas havia estat una experiència positiva, tot i en un inici ho haguessin pogut creure.

La idea que l'art pot sorgir de l'experiència del malestar es troba reflectida en el pensament de diversos autors.

⁷⁷GROSZ, George. *Un pequeño sí y un gran no. Memorias del pintor de entreguerras*. Madrid: Ediciones Capitán Swing, 2011 pag. 156 i ss.

En *El naixement de la tragèdia*, Nietzsche descrigué com el descontentament, la insatisfacció o el malestar podien constituir la motivació principal per a la creació d'una obra d'art⁷⁸. També Freud descrigué l'art com un lenitiu creat per a poder suportar la càrrega de la vida.⁷⁹

En el cas de la figura de l'autòmat sorgit en l'art de la República de Weimar, l'experiència de malestar que es fa patent, pot trobar-se estretament relacionada a una situació de repressió i de violència.

La violència viscuda pels alemanys a la postguerra va més enllà de la violència física explícita vinculada a l'experiència bèl·lica. També es donà l'existència d'una violència econòmica derivada de la pèrdua de la guerra que col·locà a gran part de la població alemanya en situació de fragilitat i inseguretats constants, la qual cosa, juntament amb l'experiència traumàtica de la guerra, provocà que s'evidenciés una crisi de fe en alguns dels valors que havien prevalgut fins l'esclat de la guerra entre un gran sector de la població. Per altres sectors de la població alemanya també foren violentes les diferents clàusules referides a les reparacions de guerra i a la culpabilitat d'Alemanya en aquesta ja que, en certa mesura, foren aquestes clàusules les responsables de la inestabilitat política del país i en conseqüència, també ho foren del malestar de la població.

En aquest context també es pot parlar de l'existència d'una violència política si es té en compte que ja poc després de la constitució de Weimar, l'assassinat polític es convertí en un acte freqüent del qual la dreta en sortí quasi sempre impune. En canvi, la revolució de novembre fou violentament reprimida.

Però més enllà del que es podria considerar un exercici de violència estructural, també es podrien considerar violentes el conjunt de normes opressives a través de les quals es regeix una societat determinada. Aquestes normes no només es reflecteixen en el conjunt de lleis dictades per l'Estat que priven a l'individu de certes llibertats, sinó que també poden veure's reflectides en l'existència d'una violència social— sorgida de l'impacte d'aquestes lleis repressives — implícita en l'experiència quotidiana, que es dona per la generació d'uns cànons de comportament social normatius. Aquests cànons són els que dicten el que socialment és acceptable, emmarcant l'ésser en unes formes de comportament estàtiques que haurien d'actuar com un dispositiu de normalització o

⁷⁸NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el Pesimismo*. Madrid: Alianza, 2000. pag. 185 i ss

⁷⁹FREUD, Sigmund. *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza cop. 2010 pag. 70 i ss.

estandardització de l'individu – i per tant de repressió del mateix - entenent que tot allò que no entrés dins de la norma, tota diferència, serviria d'excusa per apartar l'altre de la vida social comuna, per marginar, condemnar o fins i tot per patologitzar la diferència. Aquest tipus de violència social - que es genera a partir de l'assumpció de l'existència d'una normalitat canònica que dicta un únic tipus de comportament vàlid - elimina la possibilitat de plantejar-se l'alteritat i de poder-hi interactuar per tal d'establir un "jo" propi, per la qual cosa també dificulta la creació de la identitat subjectiva, en tant que hom es defineix gràcies a l'existència de l'altre i per tant, el "jo" és tan sols a partir del coneixement d'aquest. Per autors com Lévinas o Blanchot, aquest coneixement de l'Altre és determinant per l'existència del "jo", en tant que la consciència de l'existència d'aquest el configura com a individu, no per enfrontament, sinó per intercanvi⁸⁰. Aquests mateixos autors afirmaren que no podia existir un "jo" sense que abans hi hagués un "altre", raó per la qual Lévinas afirmà que el "jo" és una entitat que sempre arriba amb retard i que és posterior a la configuració de l'altre, sent aquest <<la presència d'un ésser que no entra a l'esfera del Mateix, presència que el desborda fixant la seva jerarquia d'infinit>>⁸¹. També Blanchot digué en més d'una ocasió que l'altre tenia precedència sobre el jo i que la distància era irreductible.⁸²

Aquests conjunts de mecanismes d'estandardització de l'individu tot just mencionats existeixen en totes les societats, però el grau en què es donen depèn en gran mesura del nivell de repressió que hi hagi en un Estat, fent-se encara més intensos quan es veuen reforçats per una política estatal opressora. En un estat militaritzat – i que en alguns aspectes es podria considerar gairebé dictatorial - com el que es donava sota l'era guillermina, l'experiència de la violència social podria haver derivat cap a una experiència col·lectiva equiparable al trauma, el qual en alguns casos condueix l'individu a una crisi de valors. Aquesta crisi tan sols pot superar-se a través de la recerca d'uns contravalors alternatius als marcats per l'Estat, però també poden sumir l'individu a un estat d'alienació, en tant que aquest, sota un règim estatal opressor, difícilment podrà mostrar les seves particularitats, si no formen part d'unes característiques comunes existents en les altres persones. Fent una crítica a aquest tipus

⁸⁰Emmanuel Lévinas. *Ética e infinito*. Madrid, A. Machado Libros, S.A., 2000pp. 53 i ss.

⁸¹LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Salamanca, Ed. Sígueme, 1977 pag.209

⁸²LÉVINAS, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Trotta, cop. 2000

de sistemes, Musil digué en el seu *Mann ohne Eigenschaften* (“l’home sense atributs”⁸³) que <<a l’home, en les seves possibilitats, plans i sentiments se l’ha de coartar mitjançant prejudicis, tradicions, dificultats i limitacions de tota mena, com a un boig o a un dement amb camisa de força>>⁸⁴, per afegir que <<només llavors tindrà aquest allò del que és capaç, potser valor, audàcia, perseverança.>>⁸⁵. Ulrich, l’home sense atributs de la seva novel·la, és un personatge que viu en un entorn ofegant durant els últims anys de la buida decadència del període. Es troba mancat d’atributs en tant que posseeix aquells atributs no codificats pel conformisme i els interessos materials de la societat burgesa. Segons aquest, les propietats admeses i exaltades en el món burgès son tan sols abstraccions que prenen el lloc de la persona, que val tan sols en relació amb el que produeix. Les qualitats d’aquesta s’avaluen tan sols per la seva capacitat de guanyar diners i poder. Ulrich representa un personatge que és conscient del fet que els valors de la societat en la qual viu oprimeixen l’individu i menyspreen i fins i tot coarten les seves particularitats. No volent tenir unes qualitats que estan reificades, que mantenen els individus alienats sota les premisses d’un sistema en decadència, assumeix un estat de transitorietat. Ell, a diferència dels homes dotats d’atributs, que <<s’aferran a punts de referència sòlids que els ajuden a mantenir un rumb estable>>⁸⁶ renuncia a dur aquesta càrrega i <<assumeix un estat de permanent provisionalitat>>⁸⁷.

Der Mann ohne Eigenschaften fa referència a un tipus de context on les particularitats de l’individu molt segurament, no podien arribar a ser ni tan sols ser reconegudes per la pròpia persona, ja que aquesta no tenia eines per definir-se a sí mateix en relació als altres, en tant que, havent estat eliminada tota particularitat a través de la implantació d’uns determinats valors, havia quedat negada la possibilitat de reconeixement de l’altre i consegüentment, la idea mateixa d’individu.

El naixement de la ciutat i la industrialització foren dos factors que generalment tingueren una relació directa amb l’angoixa existencial de l’individu el qual, en la societat moderna, amb l’adveniment del capitalisme i la industrialització, es sentí sovint aïllat del món que l’envoltava, com si aquest ja no li pertanyés degut als canvis accelerats que experimentava la gran ciutat a l’adaptar-se a les noves estructures de

⁸³ La traducció d’aquest títol és conflictiva, ja que el mot alemany *Eigenschaften*, a part de ser traduït com a “atributs”, també podria traduir-se com “propietats” o “qualitats”.

⁸⁴ MUSIL, Robert. *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Formentor, 2004. p.23

⁸⁵ MUSIL, op. cit p.23

⁸⁶ CASALS, Josep. *Afinidades Vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003, p.316

⁸⁷ *Ibid*, p.317

poder. Però en el context alemany, també s'ha de tenir en compte la militarització de l'Estat com a experiència alienadora.

Ja des de la constitució de l'Imperi Alemany l'any 1871 - moment que coincideix en el temps amb l'inici d'un ràpid procés d'industrialització de l'Estat - la jerarquia militar - juntament amb els buròcrates, els grans terratinents, la banca i els grans industrials - havia format part dels sectors que constituïren la cúpula fonamental de poders de l'Estat. Juntament amb la unificació del país, es donà un procés de militarització d'aquest. La tendència a l'autoritarisme s'anà accentuant de manera progressiva des del govern de Guillem II i amb el pas del temps, l'exèrcit seguí ampliant el seu nombre d'efectius i estengué cada cop més la seva influència a la societat.⁸⁸

Aquesta influència no només es feu explícita en l'augment d'efectius sinó que també quedà exemplificada en l'educació militarista de la joventut. Grosz explicà com, sent ja estudiants de secundària, els joves eren colpejats pels seus professors : <<la palmeta es guardava al pupitre, juntament amb l'esponja i la barra de guix per la pissarra i cada setmana hi havia un alumne encarregat de cuidar aquests accessoris indispensables [...]. Hi havia el responsable que s'encarregava de què els joncs destinats al càstig corporal estiguessin sempre [...] en perfecte estat d'ús>>⁸⁹ i clarificà que << els nostres professors eren en la seva majoria oficials de reserva i bons protestants. El seu ideal era una educació militaritzada al màxim [...] En qualsevol cas, nosaltres acceptàvem el sistema com un fet consumat. Es tractava d'un ideal espartà, implantat ja a l'antiga Prússia>>⁹⁰.

En aquest tipus d'estat, la jerarquia, la disciplina i el comandament havien de regir el funcionament social, sense discrepàncies ni dissensions. Les persones havien de subordinar-se plenament a l'Estat, sense que es pogués donar espai per l'existència de les llibertats individuals. L'Alemanya guillermina es caracteritzà per tenir un tarannà militarista, nacionalista i conservador, per la rigidesa de la seva organització social i pel respecte exacerbant a les autoritats. Aquesta presència en la societat de la casta militar fou d'una importància significativa a Alemanya ja que, malgrat el seu gran nombre de detractors, acabà igualment per propagar-se més enllà de l'era guillermina i mai - ni tan sols amb la proclamació de la República de Weimar - deixà de jugar un rol determinant en l'esfera política del país.

⁸⁸ CASALS, Josep. *El Expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos, 1982. Pag 21 i ss

⁸⁹ GROSZ, George. *Op cit* pag 76

⁹⁰ *Ibid* pag. 77

Sent el caràcter militarista un factor important a tenir en compte com a experiència alienadora, caldria veure amb més detall el que succeeix amb l'experiència a les ciutats, ja que és en aquestes on l'individu es congrega i on acaba sorgint la massa.

En la major part de les obres de Canetti, la massa és presentada en un doble vessant. Per una banda és un fenomen que atrau i fascina, però també és un espai on el "jo" es dilueix i queda a mercè de les manipulacions del poder⁹¹.

Per autors com Sloterdijk, la massa manifesta algunes de les característiques de l'individu. No obstant això, entre els seus atributs principals, << es poden reconèixer [...] la compulsió a créixer en nombre, i en concentració. La massa [...] sempre es mou cap a alguna cosa i [...] arrossega cossos, contagia i provoca excitacions cinètiques col·lectives>>⁹², la qual cosa implica que la direcció presa per aquesta és de gran importància ja que, depenent de la seva trajectòria, tant pot assolir una <<emancipació de les masses a la categoria de subjecte>>⁹³ com pot degenerar fins a <<formar homes sense perfil>>⁹⁴.

En canvi, per autores com Arendt, les masses són un conjunt d'individus desunits producte de l'atomització del cos social, la força de les quals recau tan sols en el gran nombre d'individus que la componen. Per aquesta, les masses provenen de la ruptura de les classes socials i mai s'organitzen per un interès comú sinó per múltiples interessos individuals, raó per la qual afirma que l'experiència bàsica d'aquesta és la solitud⁹⁵.

Del pensament d'Arendt també es pot deduir que la massa sol dependre de la contingència⁹⁶. Aquesta, espera que canviï l'estat de les coses i perquè això succeeixi, passa a l'acció, la qual *per se* és fràgil, en tant que l'esdevenir que d'ella se'n derivi és imprevisible. Per Taminaux, l'esdeveniment és el que, tant pels individus com per un col·lectiu, emergeix de manera singular i imprevista en el temps i no es donaria sense l'existència d'un món comú⁹⁷. D'alguna manera, Canetti, en afirmar que la massa no existeix abans de la descàrrega però que tot i així, és just en el moment de la descàrrega

⁹¹CANETTI, Elias. *La comedia de la vanidad*. Barcelona : Muchnik, DL 1982

⁹²VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *Peter Sloterdijk: esferas, helada cósmica y políticas de climatización*. València: Edicions Alfons el Magnànim, 2008, p.77

⁹³SLOTERDIJK, Peter. *El desprecio de las masas: ensayo sobre las luchas de la sociedad moderna*. Aldaia: Pre-textos, 2002, p.12

⁹⁴*Ibid.* p.14

⁹⁵BIRULÉS, Fina. "entre el coraje del aparecer y la autonomia del pensar" a ARENDT, Hannah. *Qué es la política?* . Barcelona: Paidós I.C.E/ U.A.B, 1995 p. 35 i ss

⁹⁶*Ibid.* p. 32 i ss

⁹⁷TAMINIAUX, Jacques. "Acontecimiento, mundo y juicio según Hannah Arendt" a HILB, Claudia (comp.) *El resplandor de lo público. En torno a Hannah Arendt*. Caracas: Nueva Sociedad 1994, p.133

quan la massa corre més perill de desintegrar-se⁹⁸, apunta que la massa té un caràcter contingent i en molts casos efímer, en tant que << tan sols en casos de conversió molt seriosa, hi ha homes que trenquen antics lligams i en fan de nous [...] però la massa en sí es desintegra [...] i tan sols pot subsistir si el procés de descàrrega es prolonga en altres persones que s'uneixen a ella.>>⁹⁹

En algunes obres de la vessant verista de la *Neue Sachlichkeit*, l'individu, desposseït de trets propis i convertit en "tipus", quan representa els qui no ostenten el poder, més que remetre a la idea d'una massa de caràcter emancipador, remet a una figura que es troba sumida a un cert estat de solitud o fins i tot, de desemparament.

Els tipus representats de manera recurrent per aquest grup d'artistes – l'indigent, el ferit de guerra, l'obrer (representat sovint com una figura amb aspecte malaltís), l'orfe o la prostituta – solen fer patents les diferents situacions viscudes per la població a causa de la postguerra i la crisi econòmica inherent a aquesta amb un ànim de denúncia política.

Aquestes figures en la majoria de casos, no solen depurar-se fins al punt de perdre totalment les seves característiques. La seva càrrega de denúncia política sol recaure justament en el fet que se'ls pot identificar com l'orfe, l'obrer o la prostituta, com aquells qui constitueixen la classe oprimida. En canvi, quan a qui es representa és al poder, sí que és freqüent que aquest sigui deformat de manera exagerada o fins i tot, en obres com *Republikanische Automaten*, que perdi totalment el rostre. La classe oprimida tan sols aparegué representada d'aquesta manera en el moment en què, perdent totes les característiques de l'individu, podia ser una representació d'un concepte col·lectiu i en tot cas, normalment fou representada d'una manera bastant diferent a com fou representat el poder.

L'església, el capitalista, el militar i el polític que els secunda, són figures que rarament es representen soles en una composició. D'alguna manera aquest fet remarca que els diferents estaments del poder estan junts i col·laboren entre sí, raó per la qual tenen tant poder i poden actuar com a repressors. La particularitat rau però, en què aquestes figures, malgrat representar-se unides, sovint apareixen representades com autòmats desmembrats i ridículs, desposseïts d'una forma humana, informes. Sovint, també són representats com éssers grotescos, la maldat dels quals els ha deformat el rostre.

⁹⁸CANETTI, Elias. *Op. cit.* p. 74 i ss

⁹⁹*Ibid.* p.75

Segons Bataille << informe no és només un adjectiu dotat d'un significat específic, sinó que és un terme que serveix per desqualificar, exigint generalment que cada cosa tingui la seva forma. La realitat que designa no exerceix els seus drets en cap sentit, i se l'aixafa totalment com a una aranya o a una escopinada>>¹⁰⁰. Es pot entendre l'informe com un terme que tant apel·la al desbordament del pensament racional (liquidació del sentit) com a la pèrdua de la identitat, a l'extenuació de valors o a la degeneració i la líquescència. És a dir, tal concepte ataca la imposició de les categories i per tant, trenca rols establerts, supera convencions i transgredeix límits. L'informe deixa entreveure el seu caràcter monstruós llançant l'ésser humà a l'abisme d'allò indeterminat, tant en la seva identitat (aranya), com en la seva forma (escopinada). L'informe seria aquell estat assolit per la destitució de tota forma en la qual hom pogués reconèixer-se. Segons Bataille, assolir l'informe és necessari per traspasar les fronteres, desequilibrar el seu ordenament, sucumbir a allò desordenat i al caos. Per això, la categoria de l'informe està lligada a la negativitat, a una profanació sense objecte, al lloc de l'impossible, a l'espai d'allò il·limitat: tot això no pot fer més que fer tremolar al subjecte i empènyer-lo cap a l'ambivalència.

Bacon, parlant de la deformació de la figura humana en la seva obra, que en molts casos es deforma fins a l'informe, afirmà el següent: << la major part d'un quadre sempre és convenció, aparença i això és el que intento eliminar dels meus quadres. Busco l'essencial, que la pintura assumeixi de la manera més directa possible la identitat material d'allò que representa. La meua manera de *deformar* imatges m'acosta molt més a l'ésser humà que si m'assegués i fes el meu retrat, m'enfronta al fet actual de ser un ésser humà. Com més m'allunyo, major proximitat aconseguixo>>¹⁰¹.

Aquest autor afirmà acostar-se a l'ésser humà a través d'allunyar-se de la seva aparença física, deformant-lo, fins al punt de quasi fer-li perdre la seva aparença original. En autors com Grosz o fins i tot en d'altres del mateix moviment Dadà, succeí una cosa similar: la naturalesa monstruosa que prengueren sovint els cossos retratats, malgrat estigués molt lluny de ser naturalista, mostrà certa correspondència amb la naturalesa mateixa de l'ésser que es volia retratar, precisament pel fet que la deformatat d'aquests personatges feia patent la seva gestualitat, els seus vicis o les seves baixeses, remarcant així la seva personalitat característica.

Un exemple de l'apropament que els cossos deformes de Grosz tenien amb la realitat

¹⁰⁰BATAILLE, Georges. *Op cit.* vol I pag.287

¹⁰¹DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation.* París : éditions de la différence, 1996 pag.198

podria veure's en el que Grosz explicà a les seves memòries: <<quan vaig arribar als Estats Units, la revista *Time* publicà un article anomenat *Mild Monster Arrives* [...] en el qual parlava d'uns prismàtics que suposadament jo duia sempre a sobre perquè no se m'escapés el menor detall quan dibuixava [...]. Però a l'hora de la veritat quan volia treballar sempre em deien: “no ho faci massa alemany senyor, [...] ja sap, *not too bitter*”>>¹⁰². També es fa patent en el relat que feu Tucholsky del judici contra alguns membres del dadà berlinès pel que l'Audiència provincial entengué que eren injúries contra l'exèrcit: <<Grosz havia creat una sèrie de litografies, titulada *Gott mit uns*, en la qual podien veure's cares deformes d'una brutalitat tal, que l'exèrcit i els seus membres es sentiren atacats. Per demostrar que no existien rostres similars, foren citats a comparèixer [...] diferents responsables del Ministeri de Defensa>>¹⁰³. La deformitat és usual en l'art de la caricatura i en tal deformitat sol estar-hi també present el factor grotesc, el qual també guarda sovint relació amb l'art de denúncia política.

Luís Puelles defineix allò grotesc com una manera d'abordar la representació crítica del món íntim i del món públic, afirmant que aquest sol incomodar per la seva aparença anàrquica i pel fet de no tenir un punt estratègic central del qual en depengui la seva supervivència¹⁰⁴. El factor grotesc també sol incomodar a certs sectors pel fet que habitualment sent una especial afició per allò socialment fracassat, per subratllar la hipocresia o els prejudicis.

En aquest sentit, es podria dir que el factor grotesc constitueix en varies ocasions, un exercici de política i d'anàlisi social, podent ser utilitzat per l'artista com un vehicle per retratar un món personal o públic que no li agrada, podent ser emprat a la vegada per criticar una mentalitat. El grotesc pot remetre a la idea de decadència i amb ella, a allò corrupte i degradat, fent en conseqüència referència a cert sentiment de buit.

Baudelaire definí el grotesc com << un no res, follament empolainat >>¹⁰⁵.

Seguint aquesta mateixa idea de buit, d'un no-res que queda al descobert, Luís Puelles

¹⁰²GROSZ, George. *Op cit* pag. 298

¹⁰³TUCHOLSKY, Kurt. *Dada Prozeß*. [en línia] Zeno Volltextbibliothek: Berlín. Disponible a <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Tucholsky,+Kurt/Werke/1921/Dada-Proze%C3%9F>> [Consulta 15/11/2013]

¹⁰⁴PUELLES, Luís. “La nada bajo los pies. Aproximaciones a una estética de lo grotesco” a : AAVV. *El factor grotesco*. Málaga: Museo Picaso de Málaga, 2012 p.25

¹⁰⁵BAUDELAIRE, Charles. “Danse Macabre” a : BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*, poema 97.

parla del grotesc com el resultat d'un accident que pot deixar a algú en evidència¹⁰⁶. Aquest accident deformaria o descomposaria la imatge que hom té davant dels altres, la qual cosa implica que hom tan sols pot esdevenir grotesc si és exposat a una mirada. És en aquest mateix sentit que l'autor afirma que el factor grotesc té trets fortament morals i que la seva estètica està desproveïda d'innocència, raó per la qual només pot emergir en un cert estat de maduresa social. Com diria Trakl <<com buit de déus, aquest món apareix reduït a puta, lleig, malalt, podrit i apagat>>¹⁰⁷. El grotesc és en cert sentit el resultat d'una pèrdua de l'equilibri.

Reprenent Bacon i en relació al deforme, aquest mateix afirmava que sense formes clares no hi podia haver fermesa en l'establiment de la identitat, i que és justament a través de l'alteració de les formes, que la identitat es penetra de diferència, o d'allò que és propi de l'aliè¹⁰⁸. Afirmant que la deformació omple d'alteritat la identitat, acabà per concloure que el transformisme - i en conseqüència l'ambigüitat - són grotescos. Justament en aquest punt en què la identitat pot ser penetrada per l'aliè, per quelcom no familiar, la figura grotesca pot esdevenir també sinistra (*unheimliche*).

Per Freud << el sinistre no seria realment res nou, sinó més aviat quelcom que sempre fou familiar a la vida psíquica i que tan sols es tornà estrany per mitjà del procés de la seva repressió [...] . *Unheimlich* seria tot el que hagués hagut de quedar ocult, secret, però que s'ha manifestat>>¹⁰⁹.

Per Freud, l'ésser humà sent una profunda angoixa cap a tota pulsio reprimida que retorna, i això és el que fa que s'experimenti el sinistre. El sinistre és allò que s'oposa al que és íntim, familiar, secret i que incideix en el terreny d'allò desconegut. És allò ocult que emergeix en un moment donat.

Així << el sinistre es dona, freqüent i fàcilment, quan s'esvaeixen els límits entre fantasia i realitat: quan el que havíem tingut per fantàstic apareix davant nostre com real: quan un símbol assumeix el lloc i la importància d'allò simbolitzat, i així successivament [...] És l'exageració de la realitat psíquica enfront a la material.>>¹¹⁰

En l'obra "dechiriquiana" de Grosz, es percep una presència inquietant d'allò inexistent.

¹⁰⁶ PUELLES, Luís. *Op. cit.* p.21

¹⁰⁷ TRAKL, George. *Dämmerung*. Textlog: Historische Texte und Wörterbücher[en línia] Disponible a: <<http://www.textlog.de/19334.html>> [data de consulta: 1/7/2014]

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles. *op cit.* p 196

¹⁰⁹ FREUD, Sigmund. "Lo siniestro" a HOFFMANN, E.T.A. *El muñeco de arena*. Palma de Mallorca: Hesperus, 1991

¹¹⁰ *Ibid* pag. 30

Hom s'enfronta amb elements aparentment familiars que, en la irrupció d'elements extra quotidians – igual que en l'obra de De Chirico - han esdevingut quelcom totalment aliè a la familiaritat. En aquestes obres es mostra una expulsió d'allò quotidià i domèstic, un aparent exili del subjecte que en algunes de les seves obres, quasi sembla ser definitiu, tot i que a la pràctica mai ho serà i això serà en definitiva, el que més diferenciarà la seva obra de la de De Chirico. Amb De Chirico quedà exclosa tota possibilitat de recuperació de la confiança perduda, en tant que allò més conegut i propi pel subjecte ha estat penetrat per l'aliè, l'apàtrida, mentre que amb Grosz allò que quedà penetrat per l'aliè constituí més aviat una senyal d'alerta que en poc temps es convertí de nou en una denúncia.

L'autòmat té sovint cert component sinistre al llarg la seva existència, component que també té durant la dècada dels 1920 a Alemanya, quan aquest substitueix al subjecte i apareix en un entorn familiar que és normalment propi de l'individu però que ha esdevingut estrany per aquest. En aquest cas, l'autòmat esdevé sinistre i evidencia una crisi: no només l'entorn ha esdevingut estrany per l'individu sinó que aquest individu s'ha esdevingut aliè a sí mateix, i consegüentment es sent estrany, no es reconeix, en tant que d'alguna manera ha estat foragitat d'allò que li era familiar. Desproveït de rostre, sense un cos íntegre, l'autòmat no pot convidar mai a una identificació plena per part del subjecte que el contempla. En aquest sentit, aquestes obres també són abjectes perquè posen en perill la identitat de la societat o l'individu que representen.¹¹¹

L'experiència de l'abjecció està vinculada amb la sensació de malestar i per tant, amb el rebuig cap a una situació o ens determinat, guardant també una relació amb la constitució de la identitat del subjecte. Resulta important analitzar aquesta experiència en tant que l'autòmat és una figura que, encara que ho faci a través de l'absència, fa referència a un cos humà i l'abjecció apareix vinculada a estats de la corporalitat en autors com Kristeva o Bataille¹¹².

El mot abjecte sol trobar-se vinculat a allò menyspreable, vil en extrem o amb la humiliació. És l'estat de ser “empès enfora”, de ser “repulsat”. La paraula té connotacions de degradació i fàstic.

Segons Bataille, <<les coses abjectes poden ser definides empíricament per enumeració i per descripcions successives – negativament – com objectes de l'acte imperatiu

¹¹¹KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París : Seuil 1980, pag pag.12

¹¹²BATAILLE, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2000

d'exclusió¹¹³.

Aquest autor es centrà en la reflexió sobre la sensació de repulsió que produiria en l'ésser humà el fet de presenciar un cadàver, explicant que la inquietud o la por que es sent enfront a aquest no era justificable de forma objectiva.¹¹⁴ També apuntà que l'experiència de l'abjecció estava vinculada al cos, com també – en tant que l'autor es referí a reaccions com el fàstic o la nàusea – a les secrecions d'aquest mateix.

En d'altres autors com Kristeva, l'experiència de l'abjecte s'ha entès com «allò que pertorba una identitat, un sistema, un ordre. Allò que no respecta els límits, el sistema, les regles. La complicitat, allò ambigu, mixt [...]. L'abjecció és immoral, zigzaguejant i tèrbola: un terror que dissimula, un odi que somriu, una passió per un cos quan el bescanvien en lloc d'abraçar-lo»¹¹⁵.

Amb aquesta mateixa autora, el concepte d'abjecte es troba situat entre el concepte d'objecte i el concepte de subjecte: es troba entre quelcom que està viu i existeix i quelcom que està al límit de l'existència.

Kristeva descrigué l'expulsió d'allò considerat abjecte com una condició necessària per a la formació sexual, psicològica i social de la identitat d'un individu. Segons aquesta, l'abjecció cap a el que és extern és necessària per establir la frontera de la identitat pròpia. Tot i així, l'autora considera que aquesta experiència amb l'abjecte, alhora que conforma la identitat de l'individu, també és una força que permanentment el debilita¹¹⁶: «en el seu desig m'escupo, *m'abjecto*, en el mateix moviment pel qual jo em pretenc assentar, estic esdevenint un altre, pagant el preu de la meua pròpia mort»¹¹⁷.

Per tant, l'abjecció comporta un procés constant de protecció i reafirmació del “jo” que esdevé a la vegada amenaçador per la pròpia integritat i que pot acabar per provocar la destrucció de l'individu.

L'abjecte, per la relació que guarda amb allò que no respecta límits, sistemes o ordres, pot incloure crims, en tant que aquests crims són abjectes precisament pel fet que criden l'atenció sobre la fragilitat de la pròpia llei¹¹⁸. Per tant, es podria afirmar que la relació d'aquesta experiència amb el condicionament social d'una persona és determinant i que a través de l'abjecte poden apuntar-se maneres d'analitzar les reaccions de l'individu

¹¹³ BATAILLE, Georges. « L'abjection et les formes misérables » a BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*, vol II. París : Gallimard, 1992 pag.220

¹¹⁴ *Ibid* pag. 61

¹¹⁵ KRISTEVA, Julia. *op cit.* pag.12

¹¹⁶ *Ibid*, pag.11

¹¹⁷ *Ibid*, pag.11

¹¹⁸ *Ibid*, pag.12

que es troba en un context de crisi, violència o opressió.

Per aquesta raó, l'experiència de l'abjecte just descrita és commutable a contextos socials repressius, violents o precaris com els analitzats anteriorment. Resulta habitual que en aquest tipus de contextos, l'experiència de l'abjecte aparegui vinculada a estats de la corporalitat, ja que en aquests casos el cos, o el cos repulsiu, - que constitueix alhora el *terreny* més públic i alhora més íntim d'un individu - pot operar com una eina de lluita i de protesta i per tant, pot posseir una forta càrrega política. Davant una experiència social repressora on les fronteres de l'individu apareixen transgredides - en tant que aquest es situa enfront d'un context on no es permet l'existència de l'individu més enllà d'unes regles que l'alienen i que per tant, "pertorben la seva identitat"¹¹⁹ - pot arribar a existir el rebuig cap a la pròpia persona, sovint provocat pel fet que els límits d'aquesta han estat burlats. L'objectiu d'aquesta transgressió sobre el terreny íntim sol ser el de poder recuperar el control sobre els individus. Però malgrat existeixi aquest perill a l'auto-rebuig, i el subjecte es trobi en una posició precària, és també des d'aquest mateix sentiment, que l'individu podrà constituir-se com a tal, malgrat ho faci en un procés que el posi en perill constantment perquè no el separi d'allò que l'amenaça¹²⁰.

En un context com el descrit, tant la realitat en sí provocar abjecció, com poden també les obres que es creïn dins d'aquests contextos, suscitar experiències abjectes. Però és justament en aquests contextos que l'art, a través de l'abjecte, pot pertorbar l'ordre imposat sobre els individus i la societat. Alhora, el rebuig i la repugnància, igual que el malestar, poden actuar com a impuls per a la creació d'obres que vulguin alterar l'ordre vigent de les coses.

La societat de Weimar, però més concretament la de Berlín, visqueren en la incertesa i inestabilitat constants com a conseqüència de tot el que s'esdevingué a la postguerra. En aquest sentit, l'existència de molts habitants fou precària i la seva estabilitat - o fins i tot la seva pròpia identitat, en la inseguretat del que s'esdevindria d'ells l'endemà, en una ciutat en que el nombre de mutilats depassava el centenar de milers - fou posada en perill a diari.

En aquest context just descrit, fou freqüent que la figura humana que abans havia habitat els quadres, aparegués (des)integrada en un món d'objectes, veient-se substituïda

¹¹⁹ *Íbid*, pag.12

¹²⁰ *Íbid*, p.17

per la figura de l'autòmat, el maniquí o el ninot en un art que el que ara buscava, era representar la realitat amb la màxima exactitud i fredor possibles.

L'ésser humà, reduït ara a un joc de volums i engranatges, es transformà en una figura capaç d'evocar un món reificat i glacial¹²¹, sense vida. Si bé en el context de Weimar aquesta figura tingué unes connotacions pròpies, no fou aquest l'únic lloc on la l'autòmat prengué protagonisme. Aquest ésser no característic mogut per rodets i engranatges que s'havia convertit en un objecte més de tots els objectes que poblaven les composicions, fou també característic d'altres moviments de l'avantguarda europea, sent un dels elements més característics de la metafísica italiana. L'obra dels pintors metafísics no només trobà ressonància en l'obra dels surrealistes, sinó també en la d'artistes com George Grosz, Rudolf Schlichter o Raoul Hausmann, les poètiques dels quals no estigueren massa allunyades de les dels italians.

8. ELS AUTÒMATS DE GROSZ AL BERLÍN DE WEIMAR

8.1.GROSZ I DE CHIRICO: DUES MANERES D'ABORDAR LA CRISI

Del 30 de juny al 25 d'agost de 1920 es celebrà a Berlín la Primera Fira Dadà, organitzada per Hausmann, Grosz i Heartfield. En aquella mostra que reunia collages, pintures, ninots, objectes, cartells, etc. Fins a un total de 150 obres, es criticava a l'exèrcit, es feia una paròdia de la burgesia i es mostrava la barbàrie del capitalisme. Al mateix temps es recolzava el moviment obrer i la revolució russa. Del sostre hi penjava *Preussische Erzengel* ("l'Arcàngel Prussià") [Fig.1], un ninot amb uniforme militar i cara de porc de Rudolf Schlichter i John Heartfield. A les parets s'hi veien obres emblemàtiques com *Deutschland, ein Wintermärchen* ("Alemanya, un conte d'hivern") [Fig.2] de Grosz o *Kriegskrüppel* ("mutilats de guerra") [Fig.3] de Dix. A més de quadres i dibuixos, l'editorial Malik, que havia creat una secció Dadà, publicà la carpeta *Gott mit uns* ("Déu amb nosaltres"), els dibuixos de la qual provocaren el primer procés contra Grosz i el seu editor per ofenses contra l'exèrcit.

De forma coincident amb la Fira Dadà, en la producció pictòrica de diferents dadaistes berlinesos, com Hannah Höch, Schlichter, Grosz o Hausmann, començaren a aparèixer maniquins o formes mecàniques juntament amb altres elements compositius més propis de la metafísica italiana que del dadaisme. Fou sobretot durant els anys 1920-1922 que aparegueren figures mecàniques, maniquins de modista o personatges moguts per

¹²¹ CASALS, Josep. *El Expresionismo... op. cit.*p.141

mecanismes complexos en l'obra d'aquests artistes.

De tots ells, fou segurament Grosz el que més integrà aquesta tendència a la seva obra.

Grosz havia vist obra dels italians a la Galeria de Munic Goltz, en la qual celebrà la seva primera exposició individual l'abril de 1920. Per altra banda, la Galeria Nacional de Berlín dedicà l'any 1921 una exposició als artistes italians del grup "Valori Plastici", on s'exposaren algunes de les obres més cèlebres de Carrà i de De Chirico.

Fou també durant el període comprès entre 1920 i 1922, que Grosz intentà eliminar de la seva obra qualsevol rastre de subjectivitat. En el seu article sobre les noves pintures escrigué: <<intento crear una pintura absolutament realista del món [...] l'home és un concepte col·lectiu [...] quasi mecànic. Suprimeixo el color, la línia es traça com una construcció fotogràfica impersonal per a donar volum [...] s'ha acabat el romanticisme futurista dinàmic>>¹²².

Durant aquest període, la seva obra passà per l'etapa que diversos autors han anomenat com a metafísica, la qual s'omplí de maniquins o autòmats, deixant enrere els "tipus" generals, no característics, de les seves obres anteriors. La poètica metafísica constituí per a Grosz un mitjà que li permeté arribar a aquella pintura constructiva i mecànica a la qual aspirava en aquells anys. <<En la meua temptativa de crear un estil simple he acabat involuntàriament a prop de Carrà>>¹²³.

Segons Ivo Kranzfelder, durant aquest període Grosz intentà fer en pintura el que August Sander havia començat a fer en fotografia¹²⁴. Si Sander havia intentat registrar amb el seu objectiu a la població alemanya segons les classes socials, oficis, edats, orígens geogràfics, races, etc. utilitzant el mitjà fotogràfic fins a constituir veritables tipus en els que els trets individuals s'assimilaven plenament al concepte general, en aquesta etapa mecànica Grosz també intentà plasmar tipus com en "el ciclista" (1920) [Fig.4] o *Der Sportler* (traduït com "el boxejador",1921) [Fig.5], arribant a la despersonalització absoluta del subjecte.

A les seves obres més expressionistes de l'etapa anterior, el subjecte era sobretot un gargot, un ésser caracteritzat pel seu no-protagonisme pel fet d'estar sotmès a forces superiors que el conduïen d'aquí cap allà com a un titella, sense que la seva voluntat ho pogués evitar. Els seus personatges estaven reduïts als trets mínims, però en aquests

¹²²GROSZ, George., "Zu meinen neuen Bildern" a: *Das Kunstblatt*, num 1, Berlín, 1921, pp. 10-13, trad. cast. A: GÓMEZ, J.J. *Crítica, tendencia y propaganda: Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla: Círculo de cultura socialista, 2004, pp. 5-7

¹²³GROSZ, George., "Zu meinen neuen Bildern" op. cit p.5

¹²⁴KRANZFELDER, Ivo. op. cit. p. 42

concentraven la seva màxima capacitat expressiva.

Ara en canvi, en aquesta nova etapa, el subjecte volgué - durant un breu període de temps - ser un home nou. L'home deixa de ser un individu perquè per la seva voluntat pròpia posa les seves aspiracions individuals al servei de les aspiracions col·lectives. En aquest sentit, es podria dir que durant els quasi dos anys que compregueren el breu període de la seva obra conegut com metafísic, Grosz semblà arribar-se a acostar també a l'obra del seu contemporani Oskar Schlemmer. Tot i així, la imatge que Grosz tenia de la humanitat era profundament negativa, i en això es separava ja d'entrada de Schlemmer. La proximitat que pogué donar-se entre l'obra de l'un i de l'altre es devia sobretot al fet que aquestes representaven dues manifestacions diferents d'una mateixa crisi.

El maniquí de Schlemmer constituïa un ésser que es trobava entremig d'allò mecànic i allò orgànic, entre l'abstracció i la figuració. Aspirava ser una figura que encarnés l'universal, sense abandonar per complet l'aspecte individual.

Nancy Troy, en el seu estudi sobre el teatre de Schlemmer, anomena l'art d'aquest artista com <<l'art de la reconciliació>>¹²⁵, defensant que l'obra de Schlemmer estigué sempre marcada per un afany de reconciliació i compromís entre allò singular i allò universal. La universalitat era vista per aquest autor en positiu i la geometrització fou un dels mitjans que utilitzà per tal d'assolir l'ideal d'objectivitat i simplicitat que s'havia proposat. Les seves figures, malgrat a vegades en obres com *Plan mit Figuren* [Fig.6], semblen tenir un rostre estandarditzat, estar reduïdes a una silueta amb trets mínims o presentar cossos serials, amb Schlemmer mai s'arriba a perdre la noció que hom es troba davant d'una figura humana, encara que sovint les característiques que la representin com a tal apareguin reduïdes a les seves característiques mínimes. Schlemmer no concebia l'ésser humà i la tècnica com dos termes oposats, sinó que cercava justament, la integració dels dos, que aquests constituïssin una unitat en equilibri¹²⁶, malgrat en la seva obra sovint existeix una tensió entre els dos termes. En el *Triadisches Ballett* ("ballet triàdic") per exemple, pot apreciar-se aquesta tensió. Hi ha autors que han afirmat que en aquest ballet basat en el número tres, Schlemmer intentava superar les tensions entre els dos pols, la tècnica i l'ésser humà. Però les tensions

¹²⁵TROY, Nancy. "the art of reconciliation. Oskar Schlemmer's work of Theater" a: *Oskar Schlemmer*. Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1986 p.122

¹²⁶SCHLEMMER, Oskar. *Escritos sobre arte: pintura, danza, teatro, danza. Cartas y diarios*. Barcelona: Paidós, 1987.

segueixen fent-se patents aquí perquè, si bé Schlemmer no substitueix l'home per la marioneta, la possibilitat de moviment dels ballarins es veu reduïda al mínim pels vestits que duen, fent que el component corpori del ballet aparegui sotmès a la geometrització del vestuari, provocant que els gestos dels ballarins semblin mecànics.

En el *Triadisches Ballett*, també hi és present la influència de Kleist. Schlemmer fa referència a aquest autor en més d'una ocasió quan explica qüestions relacionades amb el ballet: << el teatre, el món de les aparences, està cavant la seva pròpia tomba quan busca versemblança. El mateix s'aplica al mim, que oblida que la seva principal característica és la seva artificialitat. El mitjà de cadascuna de les arts és artificial i cada art guanya quan reconeix i accepta el seu mitjà. L'assaig de Heinrich von Kleist [...] ofereix un recordatori convincent d'aquesta artificialitat. [...] Chaplin aconsegueix meravelles quan iguala completa inhumanitat amb perfecció artística. >>¹²⁷

L'actitud de Grosz fou ben diferent a la de Schlemmer en la recerca d'una reconciliació. Al contrari que succeeix amb Schlemmer, en el seu cas ni tan sols en l'etapa metafísica - ni tan sols quan cercà l'ideal col·lectiu - es pogué arribar a percebre plenament aquesta reconciliació o equilibri que Schlemmer tant perseguia, encara que l'afany de Grosz fos en aquell moment el de crear una pintura objectiva on l'ésser encarnés l'universal i deixés de banda tota aspiració individual.

En aquesta nova etapa anomenada "metafísica", destaca en les obres de Grosz el fet que els seus personatges perderen els trets propis. Si abans els trets dels seus personatges eren mínims, just els necessaris per a mostrar que es tractava d'essers el futur dels quals ja no els pertanyia, bé fos un obrer sotmès a les lleis de l'explotació capitalista, bé fos un general empès a exercir el seu paper de repressor de les masses, ara, pel contrari, les figures apareixen completes, sent veritables maniquins als quals no se'ls escatimà ni el volum ni les ombres, ni tampoc la cura dels acabats, però que en canvi, els hi mancaren els trets propis: en aquest cas tots ells semblen haver-se sacrificat, encara que per un temps molt breu, a l'ideal col·lectiu.

Juntament a aquesta eliminació dels trets individuals dels subjectes representats, Grosz també eliminà dels seus quadres el tret individual per excel·lència de l'artista: la seva pròpia signatura, substituint-la per la impressió amb un segell del seu nom, la data i la menció "*construiert*".

¹²⁷ SCHLEMMER, Oskar, MOHOLY-NAGY, László, MOLNÁR, Ferenc. *The theatre of the Bauhaus*. Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut, 1961, p.126

En aquesta sèrie de quadres, es podria distingir entre els que assumiren quasi plenament l'estètica metafísica i els que utilitzaren tan sols alguns elements d'aquesta estètica, juntament amb la tècnica del fotomuntatge, que tant exploraren els dadaistes.

En el quadre *Ohne Titel* ("Sense Títol") [Fig.7] de 1920, Grosz seguí quasi directament a De Chirico pel que fa al tractament de l'espai. En aquest quadre es presenta un exterior urbà completament buit, emmarcat a l'esquerra per una primera paret o façana que fa de pantalla i divideix el quadre en dues parts: la part anterior, en la qual figuren dos sòcols, un de buit acompanyat tan sols per una ombra i l'altre amb el rostre d'un maniquí en el que l'únic que destaca és el seu coll blanc i dur, típic de la burgesia i dels polítics burgesos de llavors i el braç esquerre sense mans, el monyó del qual es dirigeix al cel com si el maniquí estigués fent un discurs en aquell mateix instant. A la part posterior, el carrer es bifurca i a les seves cantonades hi apareixen dos edificis d'aparença industrial, amb les seves finestres cegues i les seves xemeneies, d'una de les quals en surt fum, motiu que alhora també és molt típic de De Chirico. Igual que aquest darrer, George Grosz aconseguí crear una atmosfera misteriosa, que més que transmetre - com s'havia proposat - la imatge d'un ésser sacrificat per l'ideal col·lectiu, provocava cert malestar.

"El Ciclista" en canvi, potser és una obra que transmet millor l'estil objectiu i despersonalitzat que buscava Grosz en aquells moments. En un espai completament dechiriquià, amb els seus edificis de finestres cegues, apareix en primer lloc un ciclista i en segon lloc una figura aixecant peses. No són pròpiament maniquins el que apareix en aquesta composició, sinó figures impersonals en les que els trets individuals han estat totalment sacrificats a favor del tipus. El moviment del ciclista humanitza en certa manera l'escena, si bé el seu cap ovalat segueix provocant certa angoixa. Ara bé, aquestes obres que deixen veure la influència de la metafísica italiana no acolliren ni els herois de De Chirico - sempre debatent-se entre la nostàlgia d'un passat radiant i un present menys esperançador - ni els personatges de Carrà, que feien un cant a la simplicitat de la vida quotidiana.

Els maniquins de De Chirico també aparegueren en un moment de crisi a Europa, en un context en el qual aquesta semblava debatre's entre un món que ja es veia obsolet i un altre que just començava a treure el cap, poc abans de la Primera Guerra Mundial.

Ja des d'un inici, els seus maniquins semblen senyalar la presència d'un heroi negatiu i evocar el record d'una integritat perduda. Juntament amb els edificis cegats, les

locomotores o les escultures clàssiques, els maniquins formaren part de l'univers metafísic de De Chirico i Carrà, arribant a aparèixer també en l'obra de Morandi.

La primera obra de De Chirico on hi apareix un maniquí, *viaggio senza fine*, [Fig.8] l'autor evoca el món clàssic, vestint aquest maniquí amb una túnica blanca. Per altra banda, aquesta evocació del món clàssic no era nova en l'autor, sinó que en realitat, guardava prou relació amb les seves teles anteriors, on ja era recurrent que hi apareguessin estàtues sense braços o sense cap, a vegades vistes d'esquenes, que fàcilment poden relacionar-se amb les estàtues de la Grècia clàssica.

Després de passar un breu temps per Florència, De Chirico s'establí durant tres anys a Munic, ciutat on segurament pogué conèixer l'obra de Böcklin i de Klinger, dos artistes simbolistes en l'obra dels quals, darrere elements aparentment quotidians, sempre s'hi acaba per descobrir quelcom sobrenatural o extraquotidià. Klinger a més, representà un món de fantasia que es trobava arrelat en la mitologia grega¹²⁸.

L'obra dels artistes metafísics italians no només guarda relació amb el passat clàssic, sinó que també té certa afiliació i continuïtat amb el clima intel·lectual anterior. El simbolisme presta a la pintura metafísica una certa visió del món, amb la seva introspecció i segurament, també amb la seva necessitat de reinterpretar o actualitzar idees del passat. Aquesta corrent, al mateix temps, popularitzà elements que provenien d'una tradició filosòfica del segle XIX i que es gestà entre el romanticisme, l'idealisme alemany i els desenvolupaments posteriors de les arts com podria ser el decadentisme.

Un altre autor que també exercí una forta influència sobre De Chirico fou Nietzsche, a qui segurament llegí durant la seva estada a Munic. Aquest fet però, no fou exclusiu en De Chirico: molts artistes de principis de segle – entre d'altres els expressionistes – acudiren per raons diverses, a l'obra d'aquest filòsof.

A De Chirico però, sembla que la lectura de Nietzsche l'impulsà de certa manera cap a la metafísica: << després d'haver llegit les obres de Friedrich Nietzsche, me n'he adonat que hi ha un seguit de coses estranyes, desconegudes, solitàries, que poden traduir-se a la pintura... Llavors he començat a tenir les primeres revelacions. >>¹²⁹ També Schopenhauer sembla haver exercit en ell una influència: <<Nietzsche i Schopenhauer varen ser els primers que ensenyaren el profund significat del sense-sentit de la vida, i com aquest podia ser transmutat en art, millor dit, com aquest havia de constituir l'íntim

¹²⁸ SÁENZ, Olga. Giorgio De Chirico y la pintura metafísica. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p.77

¹²⁹ BALDACCI, Paolo. Chirico. La métaphysique, 1888-1919. París: Flammarion, 1977 p.251

esquelet d'un art veritablement nou, lliure i profund>>.¹³⁰

Fou doncs segurament a Munic que la seva obra metafísica començà a perfilar-se. En els seus quadres de 1909, ja es podien percebre certs elements que més endavant foren característics de la seva obra. Caldria canviar els paisatges mitològics per d'altres urbans, o que les estàtues es convertissin definitivament en maniquins, però en la composició d'aquestes obres, ja hi reia un cert caràcter enigmàtic i certa atmosfera de misteri que caracteritzaria la seva obra posterior.

La seva obra ja resultà en cert sentit pertorbadora fins i tot abans que aparegués en ella la figura del maniquí, degut als seus elements desiguals i ambigus, que remetien al món mític, però a més, els seus escenaris resulten irrealment i recòndits, transmeten un sentiment d'estranyesa perquè els objectes, al flotar en una espècie de buit, són incapaces de mostrar-se versemblants. Les ombres la majoria de vegades no són correctes, sinó que es subverteixen i esdevenen una espècie de personatge amb entitat pròpia, fantasmagòrica. En les obres de De Chirico << l'ombra es converteix en aparició, entitat espectral, fantasmagòrica, que passa a ser el signe de l'absència de realitat.>>¹³¹ L'ombra es converteix, a partir de 1911-12, en una presència inquietant d'allò inexistent a l'independitzar-se definitivament de l'objecte que la genera.

Pel que fa a la perspectiva, De Chirico també l'utilitzà de manera heterodoxa, confonent el sentit de la profunditat il·lusòria. A l'obra d'aquest artista, la construcció de les figures tendí a la negació del volum, i en aquesta negació del volum – juntament amb altres aspectes – s'hi percep la irrellevància de la figura humana: la figura humana, com les ombres, transmeten la impressió de ser una espècie de fantasma fora d'escala.

De Chirico parlà d'un “romanticisme d'allò misteriós” referint-se a la seva obra. En aquest romanticisme, la representació dels objectes com elements compositius perden el seu significat real per passar a formar part d'un espai espectral.

En aquesta creació d'espais irracionals, hi tornà a jugar un paper important l'obra de Nietzsche, en el que el pintor anomenaria més tard “la solitud dels signes”¹³². Partint de la crítica del llenguatge que feu el filòsof - en la qual es feu palès que no es podia atribuir al llenguatge funció de veritat, ja que aquest, com l'ésser humà i el món, era

¹³⁰ Giorgio de Chirico, “Nosotros los metafísicos”, a *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Librería Yerba, 1990, p. 30

¹³¹ CLAIR, Jean. “Machinisme et mélancolie” a *Mélancolie*. París: Gallimard, 2005, p.443

¹³² DE CHIRICO, Giorgio “sobre el arte metafísico” cit. a: CALVESI, Maurizio. *La metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Madrid: Visor, 1990 p. 126-18

inestable i polisèmic – creà uns espais que, com el llenguatge segons Nietzsche, podien constituir-se en un sistema de relacions desproveïdes de valor absolut.

De Chirico concloué que, si el llenguatge estava mancat d'aquest valor absolut, si el nexxe lògic que unia els signes entre sí era en realitat pura convenció, llavors els signes podien ser abstrets de qualsevol referència lògica. A partir d'aquesta idea, es podien unir objectes que fins llavors semblaven incongruents i separar-ne d'altres la unió dels quals havia semblat sempre necessària. En l'obra del pintor cada *signe* es manifesta aïllat, aliè a la connexió lògica.

En obres com la *meditazione del mattino* (1911-12) [Fig.9], s'inauguren dos elements relacionats amb aquest trencament entre racionalitat i realitat: fou en aquest quadre que l'ombra adquirí per primera vegada valor propi. També en aquest quadre – tot i que no de manera exclusiva – les estàtues es confonen amb la figura humana, fent que sigui difícil distingir-les l'una de l'altra. En aquest sentit, la presència humana d'aquest quadre ja prefigura una absència que es feu patent poc després amb l'aparició dels maniquins.

Les estàtues clàssiques de De Chirico donaren pas als maniquins sobre 1914, coincidint amb l'esclat de la guerra.

Si bé els seus primers maniquins tenien cert aspecte de patrons de costura, sobre l'any 1915 es convertiren en ninots metàl·lics, a vegades amb claus i musculatura de ferro. Els maniquins d'aquesta època també es despregueren de les túniques clàssiques, apareixent a partir d'ara despullats i sense rostre. A vegades, no només apareixen com éssers mancats de rostre sinó que al lloc d'aquest, hi apareixen signes misteriosos. En altres ocasions, els rostres dels maniquins presenten grans cavitats.

A partir de 1917, el tema del maniquí domina la totalitat de les obres de De Chirico. Aquest presenta en sí mateix una acumulació d'objectes entre els que també solen destacar-hi esquadres o regles, com si l'artista volgués fer més èmfasi en el caràcter mètric i exacte de les figures que no pas en el seu caràcter humà. De la mateixa manera, segueixen estant mancats de rostre, són silenciosos i enigmàtics.

Un element que prevalgué, juntament amb el maniquí, a l'obra de l'artista, foren les places. En aquestes, l'important ja no fou reproduir una arquitectura sinó que, gràcies a aquestes, en l'obra de l'artista s'hi pogué percebre una vida l'interior del qual semblava buida. En totes elles, hi queda ressaltada l'absència humana. Les arcades enfosquides, les finestres cegues, les torres i les perspectives impossibles sorgides al voltant d'aquestes places, s'allunyen de tota lògica narrativa, constituint una atmosfera de

silenci gèlid de la qual l'èsser humà n'ha quedat expulsat.

Davant l'estructura arquitectònica representada en l'espai pictòric, s'hi percep una sensació d'estranyesa. En la solitud de les places desertes, l'espai es defineix com una arquitectura clàssica del buit i del silenci.

Les perspectives són igualment inhabitables i múltiples. Entorn a aquests espais, el temps sembla quedar suspès, no sense adquirir cert caràcter misteriós, i evocant cert esperit melancòlic o fins i tot crepuscular, del passat en el present.

En aquest espai escenogràfic immòbil, hi acut la nostàlgia d'un món llunyà poblat de personatges èpics.

El maniquí, com a signe humà, reflecteix en aquest cas el buit de la condició humana - la crisi del subjecte modern - en una figura que actua a vegades com un vident de l'Antiguitat, o fent referència a una humanitat arcaica o originària, més que no pas a l'home deshumanitzat, figura més pròpia potser de Carrà o de Savinio. Calvesi senyala que << la no-identitat del maniquí és evident, ja que el "superhome" dechiriquià, si bé és cert que escodrina allò desconegut, ho fa realment per reflectir en aquest, precisament la seva pròpia crisi d'identitat, i no fa sinó, profetitzar la seva terrible impotència. D'aquí que faci aquest retorn o retrocés al "sub-home", [...] assetjat per un invencible misteri>>¹³³

En ambdós casos però, la figura del maniquí de De Chirico, queda relacionada a aquella de l'heroi negatiu que, conscient de la seva impotència, assumeix la crisi d'identitat a la qual es sap condemnat. En aquest sentit, la seva obra és diametralment diferent a l'obra anomenada "metafísica" de Grosz, en la que s'hi segueix percebent - tot i que hagi abandonat breument la caricatura i que l'autor reafirmi que intenta crear una pintura absolutament objectiva del món- una actitud crítica i d'enfrontament a la crisi, però mai d'assumpció d'aquesta.

Igualment, les obres d'un i d'altre són diferents en la seva naturalesa tràgica. Es podria afirmar que el maniquí de De Chirico té un caràcter tràgic en el sentit que aquest no denuncia la deshumanització, sinó que en certa manera el que denuncia és el mateix esdevenir de la humanitat. El seu maniquí, si s'agafa l'afirmació de Calvesi, és com un heroi destronat, el superhome que s'ha vist vençut i que sap que la culpa de la seva derrota està en ell mateix.

Segons Jean Clair, el maniquí de De Chirico << dóna l'esquena a allò viu, al món dels

¹³³ CALVESI, Maurizio. *La metafísica esclarecida*. Madrid: Visor, 1990 p.160

humans per enfonsar-se en l'inert, en el món de les coses. En últim extrem, és una consciència que en la seva obsessió per la mort acaba per convertir-se ella mateixa en cosa, per veure's com un objecte petrificat: la realitat inerta dels objectes s'ha convertit en el seu últim refugi.>>¹³⁴

Aquesta manera de concebre el maniquí seria impensable en Grosz. Fins i tot en la seva etapa anomenada metafísica, i malgrat els seus autòmats estiguin mancats de rostres, es trobin reificats, o fins i tot, mancats de certs membres que el constitueixin físicament com un ésser humà, en la seva obra, els personatges mai deixen d'estar profundament arrelats a una societat i a un context històric concret que l'artista tingué la necessitat de denunciar i en el qual la seva obra s'hi inserí per complet. Per aquesta raó, els seus autòmats mai poden allunyar-se per complet d'aquesta realitat material a la qual pertanyen ni evocar ambients irrealis o fins i tot propers a l'oníric com fan els maniquins de De Chirico. Els maniquins de Grosz no parlaren d'una humanitat perduda, sinó d'un període concret, que constituïa el seu present.

En certa manera, De Chirico també guardà relació amb el seu temps. Calvesi afirma que <<l'actitud particular de l'estat d'ànim del creador és indicadora d'una orientació cultural determinada. Així, s'ha de convenir en què l'efecte "metafísic" de *dépaysement* [...] no fou patit per l'artista com una miraculosa revelació, sinó que [...] De Chirico decidí situar-se en determinada relació davant la realitat que el circumdava.>>¹³⁵.

La diferència rau en què De Chirico principalment s'evadí d'aquesta realitat que el circumdava a través de la metafísica. Els seus autòmats sempre acabaven per convertir-se en herois negatius que accepten la crisi a la qual se saben sotmesos.

Grosz en canvi, mai assumí la crisi ni s'evadí de la realitat, sinó que més aviat s'hi enfrontà rotundament en tota ocasió. El que dugué Grosz a dibuixar, no fou altra cosa que la realitat, o exactament, no fou més que la necessitat d'expressar cruament el disgust o la ràbia que li provocava la realitat.

L'etapa metafísica de Grosz fou molt breu, i els seus autòmats acabaren per adquirir el mateix caràcter de denúncia que havien tinguts els seus "tipus" de l'etapa anterior. Amb *Republikanische Automaten* ("autòmats republicans") de 1920 [Fig.10] – fet durant el mateix any en que començà a realitzar els seus autòmats dechiriquians - Grosz començà a allunyar-se d'aquells ambients purament metafísics. L'espai urbà que ara representa és

¹³⁴ CLAIR, Jean. *Op cit.* p.445

¹³⁵ CALVESI, Maurizio. *op. cit.* p.23

més atapeït i està compost amb menys claredat que els anteriors. És cert que continuà seguint les pautes de De Chirico: els edificis de finestres cegues, les ombres i els carrers deserts, però hi ha massa elements, alguns dels quals resulten de difícil lectura, com ara les ombres, que creen més confusió que ordre en el quadre.

Per altra banda, els maniquins d'aquesta obra que apareixen en primer pla són fàcilment identificables amb les figures dels dibuixos anteriors de Grosz. El maniquí situat més a l'esquerra és un burgès de bombí i coll dur que, malgrat deixa veure les seves ferides de guerra (li manca una cama) segueix sent un patriota alemany que enarbora la bandera del seu país. L'altre, un maniquí descerebrat del cap del qual tan sols en surten crits, porta la creu de ferro i és mogut per uns engranatges mecànics que Grosz també presenta en primer pla.

En aquesta obra, el contingut satíric torna a fer-se manifest: la república es troba habitada per autòmats, éssers no protagonistes, titelles moguts pels engranatges d'uns determinats valors que Grosz trobava detestables: la pàtria, el capital i la victòria.

A la carpeta que Grosz publicà l'any 1922 amb el títol de *Mit Pinsel und Schere, 7 Materialisationen* ("Pinzell i tisores. 7 materialitzacions"), es varen publicar algunes de les seves pintures de 1920 amb la figura del maniquí. En aquestes aquarel·les, Grosz s'allunyà del tema del seu home nou per continuar, a través dels seus maniquins, el seu exercici de crítica social que ja s'havia perfilat a la seva obra "autòmats republicans". A *Berlin C* [Fig.11], obra de 1920, l'espai, que és en aquest cas un espai urbà, respon a criteris metafísics però ara, aquest espai es troba habitat. El carrer ja no sembla desert, sinó que està ocupat per set figures. Uns tenen pressa, d'altres semblen abatuts o immersos en les seves preocupacions. També hi ha qui es manté vigilant, com el policia que amb l'aspecte de dominar la situació apareix desafiant. Són els mateixos tipus de les escenes urbanes anteriors de Grosz, però ara tots ells són autòmats, éssers sense voluntat que es mouen perquè la història sembla estar donant-los-hi corda. A més, a diferència del que succeïa a les obres anteriors, en aquesta, els autòmats tornen a tenir rostre: Grosz els ha dotat d'ulls, nas i boca, però malgrat tot, malgrat haver recuperat els seus sentits, segueixen semblant autòmats, éssers sense alè moguts pels engranatges del poder, tot i que en aquesta manca de voluntat el que s'hi reflecteix no és una assumpció dels fets, sinó cert anhel de que aquesta manca de voluntat doni pas a un canvi.

La concepció optimista i confiada de l'home nou va trigar poc en desaparèixer de l'obra de Grosz. Al cap d'escassos mesos, aquest home nou que no mostrava característiques pròpies en ares d'integrar-se en col·lectivitat, es va veure substituït per un home que

també estava mancat de propietats però que no s'havia sacrificat conscientment en nom d'un futur més prometedor, sinó que se les havia arrancat, les havia perdut immers en un esdevenir totalment aliè a la seva voluntat. L'home vivia la guerra, la crisi, la revolució, la gana i el crim, com si hagués perdut les regnes del seu propi destí. Per això l'autòmat de Grosz és un personatge negatiu i pessimista, però no per això deixa de ser contestatari. En aquest sentit, l'autòmat de Grosz potser es trobaria més a prop d'autòmats com els de Jean Paul i Bonaventura que dels enginyosos maniquins de la Il·lustració o dels maniquins de la metafísica italiana.

Poc després d'haver fet les seves obres metafísiques, Grosz pintà *grauer Tag Magistratsbeamter für Kriegsbeschädigtenfürsorge* ("dia Gris. Funcionari municipal encarregat de l'assistència dels mutilats de guerra") [Fig.12]. En aquest oli l'espai segueix sent bastant dechiriquià: s'hi veu un paisatge urbà amb edificis de finestres cegues i xemeneies fumejants i a la dreta la cantonada d'un carrer amb la paret d'un edifici, fent de pantalla i emmarcant l'escena. Aquesta es divideix en dos plans en els que es situen les quatre figures del quadre. En el primer d'ells, separat del fons per una paret de maó, hi apareix un funcionari pulcrament vestit exageradament guenyó amb el qual Grosz segurament volgué simbolitzar la visió deformada de la realitat que compartien molts a Alemanya. Realment no sembla que aquest senyor hagi d'aportar massa ajuda al mutilat de guerra que transita darrere la paret amb aspecte malaltís.

En un segon pla apareix la figura d'un estraperlista que camina cap a nosaltres i a l'esquerra es veu un obrer amb una pala dirigint-se cap a la feina. Tots ells tenen trets propis, són individus que reflecteixen els seus interessos i penúries. Tan sols l'obrer segueix sent una figura impersonal com les dels seus quadres anteriors. No és un autòmat, però el seu rostre està mancat de qualsevol característica que l'individualitzi. Segurament amb aquesta figura Grosz no pretenia pintar a un treballador en concret sinó a l'obrer com a tipus social. Probablement Grosz, que seguia sent comunista i que encara no havia realitzat el seu viatge a la URSS que el distanciaria de la seva militància, veia en aquest obrer un membre de la classe proletària que estava cridada, mitjançant la seva unitat i el treball col·lectiu, a canviar el rumb de la humanitat i de la història.

Amb aquesta obra, Grosz s'allunyà definitivament de la seva recerca d'un estil clar, objectiu i comprensible per a tots en la qual sense adonar-se'n havia acabat, com ell digué, molt a prop de De Chirico i de Carrà. En el fons, mai va arribar a sotmetre's de forma estricta a la poètica objectiva dels metafísics italians. Allò grotesc no l'abandonà

mai : mai va deixar de veure el cantó monstruós i demencial de la realitat i de seguida, els seus autòmats tornaren a presentar els trets dels personatges dels seus dibuixos satírics.

La seva aventura metafísica fou complexa, sempre debatent-se entre l'ideal de l'home nou i la consciència del seu fracàs, del ser conscient que l'home tan sols era una espècie de rodeta d'un engranatge incontrolable.

Els maniquins dels alemanys sempre foren més parents dels seus antiherois anteriors - dels mutilats de guerra, dels seus assassins de dones, dels seus proletaris afamats i dels seus burgesos imperialistes – que no pas de la metafísica italiana. És principalment degut a aquest parentiu que els autòmats alemanys es diferenciaven de la metafísica italiana, ja que el component de denúncia política que els fa enfrontar-se a la crisi està íntimament lligat a la derrota en una guerra cruenta i a les conseqüències de la postguerra, però també als fets revolucionaris de 1918 i a l'esperança en la revolta col·lectiva que es generà entre un gran nombre d'artistes i intel·lectuals després dels fets de Kiel i la proclamació de la República. Una esperança en el canvi, en definitiva, que es convertí en molts casos en indignació després de l'assassinat de Rosa Luxemburg, però no, al menys fins l'ascens del nazisme, en desesperança.

L'obra de Grosz del període republicà mai es deslligà del present, mai fou aliena als fets que estaven sacsejant la república. La seva obra i la seva vida, discorregueren en paral·lel, fins i tot durant el lapse de temps en què l'autor intentà crear una figura que s'abstragués dels fets concrets i encarnés l'universal. La guerra i les seves conseqüències, la seva vivència personal de l'experiència bèl·lica i les diferents situacions socials, econòmiques i polítiques que es donaren durant la república, marcaren tota l'obra d'aquest autor fins el seu exili a EEUU.

8.2. BERLÍN I L'EXPERIÈNCIA BÈL·LICA: CONSOLIDACIÓ DE L'OBRA POLÍTICA DE GROSZ

Grosz arribà a Berlín l'any 1912 després d'haver obtingut el seu diploma a l'acadèmia de Belles Arts de Dresde per seguir la seva formació.

Fou en aquesta ciutat que Grosz començà a pintar escenes de carrer i dels bars dels barris populars. El ritme accelerat de la capital el seduí. Fins l'arribada de la Primera Guerra Mundial, s'apassionà per les escenes nocturnes dels cafès, pels bals. Durant aquesta primera època a Berlín dibuixà tant burgesos com prostitutes, sense que la seva

crítica anés dirigida en una direcció determinada. La seva obra més crítica contra el poder no apareixeria fins els anys de la guerra, sent la casta militar la primera a aparèixer en la seva obra gràfica com objecte de la seva ira.

Ja a principis de la guerra, en algunes de les cartes que envià als seus amics, es pogué percebre el seu menyspreu cap a la casta militar que anys després es faria explícit en la seva obra, però també es percebé aquest mateix menyspreu cap a les masses que decidiren saludar la guerra, als quals considerà igualment culpables de la degradació física i moral que segons ell provocava la guerra en les persones. A aquestes masses, a més, Grosz les considera desproveïdes de voluntat: <<la declaració de guerra m'ha fet veure que clarament que les masses que desfilen amb entusiasme pels carrers, sota la suggestió de la premsa i dels actes militars estan desproveïdes de voluntat. En realitat, les seves voluntats estan dominades per la voluntat dels homes d'estat i els militars. Fins i tot jo sento el pes d'aquesta voluntat sobre les meves espatlles, però aquesta no m'entusiasma, ja que sento com amenaça la meva llibertat individual, gràcies a la qual he pogut viure més o menys feliçment fins ara. Desitjo viure a la distància dels homes i dels seus sistemes.>>¹³⁶

Grosz acaba conclouent que abans de la guerra havia viscut els seus últims anys ingenus i que un cop acabada aquesta podia veure com havia assistit a l'ocàs d'una forma de vida, per acabar dient que, fins arribada la guerra, << encara no ens havíem trobat amb el món previst i imaginat per Nietzsche>>¹³⁷.

Ja abans que acabés la guerra, Grosz planejava la publicació d'una gran obra en tres volums que guardava bastant relació amb aquest sentiment de menyspreu i desgrat que li havia provocat el conflicte. A aquesta obra li posà precisament el títol de “la lletjor dels alemanys” (*Die Hässlichkeit der Deutschen*). En aquests volums – com succeirà ja pràcticament sempre a partir d'aleshores – dibuixà situacions que observava quotidianament i que li desagradaven, amb una economia absoluta de traços: <<dibuixava per exemple, una taula de clients habituals de la braseria Siechen, al voltant de la qual els individus representats s'hi asseien com si fossin grans masses de carn vermella embotides en sacs de color gris. Per assolir un estil que restituís dràsticament i sense desviacions la duresa i la inestabilitat dels subjectes representats, estudiava les manifestacions més immediates de l'univers artístic [...] i mica en mica adquiria aquest estil mordaç que necessitava per transposar les meves observacions

¹³⁶ KNUST, Herbert (ed) *op. cit.* p.44

¹³⁷ GROSZ. *Op cit.* p.25

dictades en aquells moments per una negació absoluta de l'èsser humà>>¹³⁸.

De la mateixa manera que les seves observacions estigueren dictades pel que ell identificà com aquesta negació absoluta, també els seus interessos artístics s'orientaren més cap a una corrent que podríem denominar negativa que cap a les noves exploracions avantguardistes. S'interessà més pels dibuixos misteriosos i nocturns d'Alfred Kubin o per les danses carnavalesques de la mort de James Ensor— de qui deia que dibuixava els homes com si fossin insectes i puces¹³⁹ - que no pas per les composicions cubistes i d'altres artistes d'Avantguarda. Com senyalà Hess, << la guitarra cubista fou sempre la *bête noire* de Grosz i símbol de “l'art per l'art”>>¹⁴⁰.

Malgrat tot, Grosz no fou immune a la influència de les Avantguardes. De fet, en els seus dibuixos i sobretot en les seves pintures, es deixa veure una empremta futurista, per exemple, en les perspectives, la simultaneïtat de les accions i en la seva paleta. També l'expressionisme es percep en les deformacions dels seus tipus i en l'exageració d'alguns dels seus trets i en la pròpia sensibilitat de l'artista. Gran part dels seus gravats i dibuixos a plomí compartiren amb l'expressionisme la seva tendència a la condensació. Grosz sacrificà en molts casos, el detall a l'expressió tipus. Això també el duia a la intensificació expressiva, cosa que també compartia, per exemple, amb el cinema expressionista. En un mínim d'elements, aconseguia la màxima capacitat expressiva. Aquest fet també explicaria la caracterització hiperbòlica dels seus personatges, que l'ajudava a condensar l'expressió en un mínim d'elements compositius. Personatges com l'assassí, l'aventurer o la prostituta, tant típicament expressionistes, apareixen al llarg de tota la seva obra i fins i tot el gran mite de la gran ciutat, sembla no abandonar-lo mai.

El dadaisme es percep en la seva obra en la concatenació d'elements il·lògics, en la ruptura amb certs automatismes, en la seva actitud sarcàstica i en el que ell anomenà “l'absoluta negació”, però també en la seva disposició crítica contra Weimar: <<des del punt de vista artístic érem dadaistes. Si hi havia quelcom que volgués expressar aquest terme era una inquietud que havia estat fermentant-se durant molt temps, una insatisfacció i un afany de burla. Tota derrota, tot canvi, tot naixement d'una nova època sol generar algun tipus de moviment extrem. [...] No fèiem altra cosa que dir la veritat a

¹³⁸ *Íbid* p. 155

¹³⁹ *Íbid*.p.111

¹⁴⁰ HESS, Hans. *George Grosz*. New Haven, Londres: Yale University Press, 1985 p.127

la gent, és a dir, insultàvem als presents. [...] No hi havia res que escapés al nostre sarcasme, escopíem al que se'ns posés per davant. Això era dadà.>>¹⁴¹

Durant els anys de la guerra el grafisme dels seus dibuixos a plumilla acabà consolidant-se. Les figures, traçades amb aquesta total economia de traços que esdevingué característica de la seva obra, es multipliquen i es dispersen en mil activitats pels racons de la ciutat de Berlín, adaptant-se a unes perspectives angostes i opressives que marcaren gran part de la seva obra de postguerra. Els personatges d'aquestes obres beuen, discuteixen, es prostitueixen, corren, criden, o roben formant part de les escenes de la ciutat com un element integrant d'aquesta.

En el seu text autobiogràfic escrit molt posteriorment, al recordar aquells records de Berlín evocà imatges que semblaven sorgir d'aquests mateixos dibuixos: <<una immensa onada de vici, pornografia i prostitució agitaven tot el país [...] En tots els racons dels carrers s'amuntegaven els invàlids de guerra, veritables i falsos, mig adormits. En el moment en que algú s'aproximava, se'ls veia alçar la cara i posar-se a tremolar, com si patissin convulsions>>¹⁴².

Els primers volums publicats dels gravats de Grosz – *Erste George-Grosz Mappe* i *Kleine George-Grosz Mappe* – contenien il·lustracions fetes durant els anys 1915 i 1916. En elles ja s'hi percebia un estil de línies curtes i punxants i un contingut crític del qual n'eren protagonistes la gran ciutat, les multituds grotesques, les escenes de carrer, les façanes trontollants i la misèria. Aquests protagonistes no deixarien ja de ser l'epicentre de la seva obra fins al seu exili.

Grosz havia tornat de les trinxeres per anar a parar a un Berlín de postguerra ben diferent al que havia abandonat, el Berlín on desenvoluparia tota la seva obra crítica. Grosz trobà que la ciutat <<semblava un cadàver gris petrificat>>¹⁴³ on <<les cases tenien esquerdes i havien perdut els ornaments de guix i els color, mentre que als ulls bruts i morts de les finestres, que tant havien esperat veure tornar a aquells que ja mai tornarien, s'hi advertien rastres de llàgrimes passades. [...]. Allà els cafès cantants i les tabernes funcionaven a tot drap, produint un contrast esglaiador amb els foscos i tenebrosos barris d'habitatges on escassejava la calefacció. Els mateixos soldats

¹⁴¹ Grosz *op cit.* p.186-7

¹⁴² *Ibid.* p.174

¹⁴³ *Ibid* p.169

ballaven i s'agafaven borratxos dels braços de les prostitutes [...] Quina raó tenia Swedenborg quan deia que a la terra el cel i l'infern s'uneixen!>>¹⁴⁴

A mida que passaren els anys, els dibuixos de Grosz s'anaren fent més realistes. Les seves figures van anar perdent l'aspecte de gargot per constituir-se en figures de carn i os. Segons Hess, a finals de 1918, Grosz havia arribat a una forma de dibuix bastant única que el feia inconfusible. El seu estil era veritablement nou pel fet de ser deliberadament inartístic. Subratlla que la línia, el traç d'aquest autor, no era ni bell, ni personal i que es reduïa a la seva mínima funció. En destaca que <<l'observació, que subratlla el desenvolupament dels seus tipus i l'estil per expressar les seves característiques, és triple: fisonòmica, psicològica i sociològica. En la seva unitat aquests dibuixos revelen que la posició social d'un home arrossega les respostes psicològiques que al mateix torn conformen la seva fisonomia.>>¹⁴⁵

Tot i que segurament la plasmació més clara d'aquest tipus d'observació es trobaria a la seva carpeta de dibuixos *Das Gesicht der herrschenden Klasse* ("la cara de la classe dominant") de 1921, aquestes caracteritzacions i temes ja havien començat a aparèixer clarament a les làmines de *Erste George Grosz Mappe* que havia aparegut publicada la primavera de 1917, seguida de *Kleine George Grosz Mappe*, les làmines del qual es publicaren la tardor d'aquests mateix any.

Aquestes carpetes, que reunien dibuixos de Grosz dels anys 1915 i 1916 varen ser publicades per l'editorial Malik, una editorial constituïda pels germans Wieland Herzfelde, John Heartfield i el mateix Grosz. En aquesta empresa, Grosz hi trobà la plataforma pública que necessitava. Ja pel novembre de 1916, el crític Theodor Däubler havia publicat el primer article important sobre Grosz, qualificant-lo del temperament futurista del Berlín del moment.

Poc després de la fundació de la República de Weimar, l'obra de Grosz ja s'havia consolidat. En els anys de la Primera Guerra Mundial els seus dibuixos satírics havien adquirit alguns dels trets esmentats, que serien característics de tota la seva obra posterior durant el període republicà: la línia ràpida, el dibuix breu i el contingut àcid. Però fou a la recent fundada Malik que es consolidà la seva figura de dibuixant: els seus dibuixos es publicaren reunits en carpetes, o serviren per il·lustrar llibres, revistes i d'altres publicacions. Passaren a tenir ressonància, eren mencionats a la premsa i fins i

¹⁴⁴*Ibid* p.152

¹⁴⁵HESS, Hans. *George Grosz*. New Haven, Londres: Yale University Press, 1985, p.92

tot foren una font d'escàndol i motiu de processos judicials.

Ara bé, l'editorial Malik no tan sols li deparà fama, sinó quelcom potser fins i tot més important. Gràcies a aquesta editorial i a la seva relació amb el cercle constituït entorn a aquesta, el seu treball adquirí el contingut polític que fins llavors no havia tingut. Els tres fundadors de Malik, que mantenien entre sí una estreta amistat, s'adheriren l'any 1918 al recent fundat Partit Comunista Alemany i participaren a les lluites espartaquistes que precediren la República de Weimar amb les seves publicacions i el seu treball gràfic. Aquí s'emmarcaren els dibuixos de Grosz publicats a l'editorial Malik, *Die Pleite* (la fallida) o *Jedermann sein einiger Fußball* (a cadascú la seva pròpia pilota) o en les seves carpetes *Gott mit uns* (Déu amb nosaltres) de 1920 o *Ecce Homo* (1923).

Els seus dibuixos d'aquella època foren manifestos polítics i morals. Aquest caràcter moralista quedà reflectit, per exemple, el dia que fou citat davant del tribunal sota l'acusació d'haver difós imatges obscenes. A la pregunta de si no sentia l'obligació de tenir en compte les obligacions morals de la societat, respongué: << fins i tot amb la representació de les coses més lletges que hi ha a aquesta obra i de les quals podria arribar a admetre que xoquessin amb un cert nombre de persones, s'opera des del meu punt de vista una gran tasca educativa i això és justament gràcies a la seva lletjor.>>¹⁴⁶.

En un altre procés al qual se l'acusà de blasfèmia tornà a respondre que, <<com a artista, tinc certs deures [...] i per consegüent, guardant les proporcions, sóc inofensiu>>¹⁴⁷.

Fou també en les obres de la immediata postguerra que hi començaren a aparèixer els generals amb el sable ensangonat o brindant la victòria contra el proletariat a la salut del comissari del poble (“Salut Noske, el poble està desarmat!”) [Fig.13] ; els burgesos menjant, o millor dit, acarnissant-se mentre el poble lluitava contra l'exèrcit; el metge auscultant un esquelet davant d'un tribunal mèdic per verificar la seva aptitud per lluitar a l'exèrcit; el general amb la bragueta baixada assetjant les infermeres que el cuidaven. Com més tard escrigué en col·laboració amb Herzfelde en “L'art està en perill”, no els interessava l'art per l'art ni l'artista que estigués tancat en el seu estudi, allunyat del món. Els interessava l'art que mostrava l'altra cara de la veritat, que no pretenia amagar les baixes pulsions dels homes: << El verista posa els seus contemporanis davant del mirall perquè es vegin la cara. [...] Jo volia convèncer amb els meus treballs que el món

¹⁴⁶SCHMIDT, Paul. “Verismo, el artista como moralista” a: VV.AA. *Debats. Op. cit.* p.104

¹⁴⁷*ibid*

era lleig i mentider i que a més, estava malalt.>>¹⁴⁸

A les seves memòries, el compte Kessler anotà que Grosz <<volia convertir-se en el Hogarth alemany, pintor figuratiu, conscient i moralista. [...] Grosz era essencialment un bolxevic en pintura [...] odiava la pintura, el desinterès de la pintura. Volia aconseguir quelcom de nou amb els mitjans pictòrics o, més exactament, quelcom que la pintura abans aconseguia i que sens dubte va anar perdent al llarg del segle XIX>>¹⁴⁹ Posteriorment, a una carta de 1938, Grosz es comparà a sí mateix amb Goya en aquest intent de deixar al descobert la naturalesa humana: << els meus dibuixos seguiran mostrant la veritat. Són proves de foc. Es veuran després com l'obra de Goya. No són documents de la lluita de classes, sinó documents eternament vius de l'estupidesa i la brutalitat humanes>>.¹⁵⁰

La força que animava a Grosz no era tant l'esperança de canviar el transcurs de les coses com la ràbia que sentia davant d'aquestes. El seu amic Tucholsky afirmà que <<el secret [de Grosz] raïa en que no reia, odiava>>¹⁵¹. L'odi i el menyspreu estan presents en molts dels seus dibuixos del període republicà. Això es denota en obres com *General* de ca.1916, dibuix en el qual hi apareix un esquelet vestit de general amb la creu de ferro, o en *Kapital und Militär wunschen sich ein gesegnetes neues Jahr* ("El Capital i l'exèrcit es desitgen un feliç any") [Fig.14] de 1920 en el qual el burgès i un oficial es donen la mà penjats de llurs forques (aquest últim dibuix provocà el tancament definitiu de la revista *Die Pleite*). Un dels seus dibuixos més polèmics de l'època fou el seu *Christus mit der Gasmask* ("Crist amb màscara de gas") [Fig.15]. La diferència entre aquesta obra i les altres és que aquí l'acusat no apareix representat de manera directa com un ésser grotesc i inhumà, sinó que pel contrari, es troba present en la imatge justament a través de la seva absència. Els acusats aquí, com en d'altres obres, es troben presents a través dels efectes que provoquen: ruïnes, guerra, morts i misèria. Sovint, aquest tipus d'imatges representaren una denúncia contra la hipocresia dels valors imperants al poder, aquells valors que Grosz detestava: aquí per exemple, aquell qui representa el portador de la pau en el món cristià es troba ultratjat, i els que han provocat l'ultratge no són ni més ni menys que aquells qui, en el sí del món cristià – els

¹⁴⁸ GROSZ, George cit. A: DIETMAR, Elger. *Dadaïsme*. Barcelona: Taschen. 2004 p.49

¹⁴⁹ KESSLER, Harry Graf. *Das Tagebuch 1919-1923*. Stuttgart: Klepp-Cotta, 2007 p.790

¹⁵⁰ KNUST. *op cit.* p.179

¹⁵¹ TUCHOLSKY, Kurt. *Fratzen von Grosz*. [En línia] Disponible a : <http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=grosz&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2Ftucholsky-fratzen-grosz.html> [Data de consulta: 14/5/2014]

eclesiàstics, els militars protestants i tot el conjunt de poders que regien Alemanya – blasfemen a Crist cada cop que santifiquen la guerra.

Els dibuixos de Grosz d'aquest període són profundament negatius i en aquesta negativitat, són alhora grotescos. Segons Valeriano Bozal <<en allò grotesc es desarticula la raonable normalitat de l'aparença i en tal desarticular-se s'apunta la naturalesa, la nostra naturalesa [...]. És l'insuportable de la naturalesa que som, que ens pot, la causa [...] L'excés propi d'allò grotesc>>¹⁵²

Els dibuixos de Grosz presenten una naturalesa que pot resultar familiar però que pel context en el que situa les coses o per un canvi quasi mínim, apareix com una naturalesa monstruosa: << la lletjor que Grosz pinta és moral, personal, política i social>>¹⁵³. El món grotesc fou en l'obra de Grosz un món cossificat: en els seus dibuixos <<és cosa la prostituta i el burgès, el metge i l'esquelet al qual ausculto, també el nou ric no menys que el proletari. Al contemplar l'altre com a cosa, al reificar-lo, podem prendre consciència de la nostra superioritat, però aquesta dura ben poc: el temps que triguem en adonar-nos-en que nosaltres també som aquells>>¹⁵⁴. Aquí radica la força d'aquest exercici de dislocació de la realitat que dugué a terme George Grosz. Els seus dibuixos mostren uns personatges la qualitat dels quals és ser no protagonistes, ser ninots, titelles, que circulen per llocs angostos i opressius, desorientats i totalment perduts. Malgrat tot, tot i ser no-protagonistes i antiherois, aquests són els personatges que configuraren l'epicentre de l'obra de l'artista durant el període republicà.

El Berlín infernal posterior a 1919 que dibuixà Grosz, no tan sols s'omplí dels rostres de la classe dominant, dels aprofitats sense escrúpols del naufragi: el món de Grosz també s'omplí de miserables anònims, la característica principal dels quals, fou no tenir cap característica. Concedir a la imatge d'aquests tipus quelcom més emfàtic que el tret més despulat d'expressió i fisonomia hagués estat concedir-los-hi una importància que tampoc tingueren a la realitat, no mostrar el seu desemparament i insignificança reals. Però per l'altra banda, Grosz no estigué mai massa predisposat a exaltar la figura de l'obrer o la massa.

¹⁵²BOZAL, Valeriano. "introducción de lo cómico y lo grotesco en Baudelaire" a BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2001 p.58

¹⁵³HESS. *Op cit* p.93

¹⁵⁴BOZAL. *Op. cit.* p.71

8.2.1. Militància política, denuncia i individualisme

Sempre que es parla de l'obra de Grosz, s'afirma que el caràcter de denuncia de la seva obra fou inigualable, i segurament és cert que cap altre artista llançà un atac tant virulent contra el centre de poder vigent com ell. També és cert però, que com s'ha mencionat anteriorment, Grosz tampoc tingué equivalent a l'hora d'auto-condemnar la seva pròpia obra uns anys més tard i aquesta condemna és quasi igual de significativa que la seva denuncia si el que es pretén és explicar quin paper jugaren en l'obra de Grosz la massa i el poder.

Si bé és cert que l'obra de Grosz tingué un caràcter marcadament polític des de fins i tot un xic abans de la proclamació de la República de Weimar, cal veure quins matisos tingué aquest caràcter. Hom pot pensar que, sent la seva una obra summament polititzada i estant l'artista vinculat al KPD, les seves obres havien de ser forçosament, unes obres lligades a la militància, on s'hi percebés una exaltació de la classe treballadora i de les masses. Però això no fou exactament així.

Abans que esclatés el conflicte, Grosz ja havia mostrat fins a quin punt la imatge que tenia de l'home podia ser negativa, fos quina fos la seva posició social. En una carta de 1913 dirigida al seu amic Robert Bell, en la qual Grosz narrava un trajecte de tren, escrivia << has de saber que vaig viatjar amb homes que semblaven carn de boví vomitada, feien olor a carn no comestible i parlaven com si la sífilis els hagués corroït les genives des de la infància>>¹⁵⁵. Però la confrontació mundial va fer que encara s'incrementés més el seu menyspreu cap al poble alemany, fos quina fos la seva posició social. En una carta de 1916 dirigida al mateix destinatari que l'anterior escrigué << dia rere dia alimenta la meva germanofòbia l'absoluta lletjor, la falta d'estètica dels mal vestits ciutadans alemanys [...] és un martiri sense treva haver de viure entre tots aquests cecs pudents i ser l'únic que hi veu [...]. Em pregunto de què han servit tots aquells filòsofs que, com ens ensenyaven a l'escola, ens havien d'eleva als homes (a mi?) [...] Quina època tant fantàstica.>>¹⁵⁶

En realitat, les masses en l'obra d'aquest autor, ni abans ni després del conflicte, en sortiren mai massa ben parades. Grosz no tingué mai cap tipus d'estima personal cap a les masses, malgrat la seva posició de compromís polític.

No sense raó, Grosz ha estat anomenat en diverses ocasions com el "dandy irat". Ja abans

¹⁵⁵íbidp.25

¹⁵⁶íbid

de la guerra, un dels seus companys d'acadèmia destacava que Grosz destacava << per la seva seguretat en ell mateix, no arrogància. La seva roba moderna d'estil americà: muscleres bombades, pantalons extremadament afuats, ulleres d'anelles daurades i un rellotge amb corretja de cuir que duia a la seva butxaca del pit>>¹⁵⁷

No només en l'estil de vestir americà es distanciava Grosz d'aquella Alemanya que considerava passada de moda i reaccionària. Aquesta actitud a més, tant podria relacionar-se amb la seva personalitat marcadament individualista com amb cert component expressionista, component que per altra banda mai l'abandonà realment.

Múltiples són les anècdotes en les que es fa patent el seu rebuig pels costums de la societat de classe mitjana i en les que es desmarca de les tradicions que considera enquistades, tenint en més d'una ocasió comportaments que es podrien arribar a titllar d'excèntrics. Walter Mehring explica per exemple, com Grosz, que com molts altres artistes freqüentava el *Café des Westens*, <<solia seure a la terrassa a primera fila i increpar impertinentment als vianants>> i com semblava ser un personatge <<del circ o del vodevil [...] un ballarí funàmbul [...], un agent d'artistes de segona fila>>.¹⁵⁸

Grosz sempre tingué un cert caràcter solitari i misantrop. En més d'una ocasió afirmà sentir-se envoltat de gent estúpida, repugnant i banal. Malgrat tot, això no el convertí en un personatge conformista i allunyat de la realitat social a la qual pertanyia, ans el contrari. Fou segurament aquest caràcter el que apropà la seva obra a la realitat sociopolítica de Weimar.

En una carta que escrigué poc abans de tornar a ser mobilitzat a la guerra, escrigué una frase que segurament resulta significativa a l'hora d'intentar delimitar els motius que el mogueren cap a la denúncia: << és veritat, estic en contra de la guerra, o sigui, estic en contra de tot sistema que **M'**engabia>>¹⁵⁹ .

Grosz fou sempre un personatge profundament individualista, raó per la qual tampoc fou un amant de les masses. Ell mateix digué que << mai havia idealitzat les masses, ni tan sols en els temps en que encara creia poder defensar certes teories polítiques>>.¹⁶⁰

Tot i així, el seu blanc principal, l'objecte de la seva ira durant els anys vint, seria principalment la "classe dominant" més que no pas la classe treballadora o, en el seu conjunt, les masses. A les cartes que escrigué durant la guerra, ja es podia percebre la

¹⁵⁷ HUBBUCH, Karl. Cit a: FISCHER, Lothar. *George Grosz*. Reinbeck, 1979 p.21

¹⁵⁸ MEHRING, Walter. *Dada Berlín*. Sevilla : Doble J, DL 2006 p.59

¹⁵⁹ KNUST, HERBERT (ed). *Op cit* pp. 43-4. A la carta original, el pronom que fa referencia a la seva pròpia persona i que aquí queda contret, apareix en majúscules.

¹⁶⁰ GROSZ, George. *Un pequeño... op cit*. p.163

presència de totes aquelles castes socials contra les que més tard la seva obra carregaria. Tot i que els seus *hässliche deutschen* – com més tard els anomenaria – encara no estaven definits políticament en època bèl·lica, aquests ja començaven a despuntar en la seva obra, però en un inici despuntaven sobretot a les seves cartes.

No obstant això, ja en aquesta època, sobretot en les seves cartes, pot veure's també com les masses en realitat el revoltaven, com es sentia agredit fins i tot per la mateixa existència d'alguns dels personatges que la configuraven. Segurament fou per aquesta mateixa raó que del seu pinzell mai en sortí una obra que enaltís el poble ni les masses, per més consternació que això pogués causar als seus amics comunistes.

En l'obra de Grosz existiren diferents nivells de crítica i diferents graus de repugnància segons a qui representava. Tot i que la massa no sortís mai massa ben parada a la seva obra, la seva crítica política solia anar en dues direccions: o bé cap a la demostració d'odi contra aquells qui ostentaven el poder o estaven en possessió d'autoritat (els burgesos alemanys, la casta militar, l'església, els alts funcionaris, els *junkers*...) o bé cap a la ridiculització dels que seguien maquinalment el poder tot obeint-lo. Si la massa no obeïa el poder, simplement solia passar desapercebuda en la seva obra, a no ser que la seva presència servís per denunciar les accions dutes a terme per aquest.

Fins ben bé a finals de la guerra, l'obra de Grosz no concentrà la seva ira en una trajectòria concreta ni culpà a cap sector determinat de la societat de les situacions que el disgustaven, com sí que succeiria més endavant. Sí que és cert en les seves composicions de l'època bèl·lica ja s'hi percebia un component de malestar i d'ira contra una situació que el desagradava, però aquesta ira encara no havia pres una direcció determinada sinó que més aviat es trobava distribuïda per unes escenes, sovint urbanes, que guardaven un gran grau de parentesc amb els paisatges urbans apocalíptics dels expressionistes.

En els entramats urbans de Grosz, resulta significatiu percebre que, més enllà del caràcter apocalíptic i negatiu que aquests poguessin despendre, Grosz semblà tenir en certes ocasions, un caràcter ambigu cap a temes com el crim, la violència o la perversió. En aquest sentit, Matthias Eberle afirmà que « Grosz tingué un caràcter ambivalent [...] cap a totes les expressions més extremes de l'experiència vital humana »¹⁶¹ i que « freqüentment es retratava en el paper de guerrer indi, de pallaso o criminal [...] »

¹⁶¹ EBERLE, Matthias. " George Grosz, el dandy airado ", a: VV.AA. *Debats. Op cit.* p.112

somniant amb ser el delinqüent o l'assassí passional>>¹⁶². Igual que ho feu Bataille, Grosz també utilitzà el nom d'un assassí com a un dels seus pseudònims. Ho feu en un dibuix de 1916, *Lustmord in der Ackerstraße* (“assassinat sexual a Ackerstraße”) [Fig.16], en el qual el culpable de l'assassinat sembla rentar-se les mans. En aquesta obra crida l'atenció el fet que, el personatge representat, la vida del qual és la d'un personatge que es troba al marge de la societat, el d'un ésser amb una vida no convencional, es renti les mans després de cometre l'assassinat, en un gest que el que sembla mostrar és la banalitat de la vida quotidiana, una vida sòrdida, gris i rutinària en la qual el crim sembla ser tan sols una espècie de compensació d'aquesta rutina¹⁶³. Grosz signà aquest quadre com <<Dr. William King Thomas>> una de les seves múltiples personalitats adoptives que feia referència a un metge assassí de Bremen anomenat Thomas William King. Grosz sentia certa complaença per aquells personatges que gaudien d'una llibertat al marge de la llei. Ni tan sols a l'època que va estar afiliat al KPD arribà a abandonar mínimament els seus somnis de llibertat individual, somnis que s'encarnaven perfectament en les figures de l'aventurer, el rebel, el lladre o l'assassí misteriós, figures que Grosz en certa mesura, trobava fascinants.

Les duplicitats de Grosz no només queden reflectides en aquesta actitud ambivalent cap a qüestions com la lascívia, la violència o el crim sinó que també pot percebre's en els seus centres d'interès. Grosz tingué per centres d'interès autors que revelaren tenir certa afinitat amb un món que es mostrava tenebrós, un món que es presentava monstruós i fantàstic a la vegada. Compartí amb personatges com Baudelaire la fascinació pels personatges que es trobaven al límit de la societat – el criminal, el gàngster, el soldat, la víctima del suïcidi, el proletari i la prostituta. En aquest sentit, Grosz no estigué completament allunyat del *poète maudit*.

La seva obra *Selbstmord* (“suïcidi”) [Fig.17] de 1916, recull la fascinació que sentia, tant pels personatges que es mantenien al marge de la societat com per temes com el crim o la violència. Aquí, una prostituta apareix d'una finestra observant el mort al mateix temps que sosté una copa entre els dits. Al cantó esquerre, un cos penja d'un fanal del carrer. Al centre de la composició, un home ben vestit apareix mort, postrat al terra mentre una figura anònima – segurament l'assassí – escapa de l'escenari per la dreta deixant el revòlver al costat del cos del mort. En aquesta obra, com en moltes d'altres, el sexe apareix estretament relacionat amb la violència. Com en l'obra de

¹⁶² *ibid*

¹⁶³ *ibid*

Kubin – un altre dels seus centres d'interès - en la de Grosz , l'erotisme, el malson i la mort són temes recurrents que sovint guarden entre sí una estreta relació.

Grosz també es trobava proper a l'actitud d'autors com Panizza - a qui li dedicà una obra - psiquiatra que havia patit tot tipus de judicis i persecució per la seva obra literària, en la qual satiritzava i es burlava de la religió i les bones costums. En una de les seves obres, die *Menschenfabrik* ("la fàbrica d'homes"), de ca.1890, havia relatat una història d'homes artificials que es trobaven absolutament mancats de consciència i de moral i que gràcies a aquestes carències, patien molt menys que l'home natural, el pensament dels quals , no era una força constructiva sinó més aviat una font de dolor i perdició.¹⁶⁴

Segurament en certs aspectes, Grosz es sentí proper a la figura de Panizza.

Resulta interessant observar també de quina manera Grosz desacreditava el poder en els seus quadres, ja que sovint criticava flaqueses en els seus personatges que ell mateix tenia. A l'hora de criticar el poder, els seus vicis i baixeses, li servien per desacreditar els personatges que detestava, fent servir aquests vicis com una evidència de la seva feblesa moral. Ara bé, aquests vicis que li servien per desacreditar el poder, eren sovint vicis que ell sí que es podia permetre tenir. Malgrat ell mateix defensava incansablement poder gaudir de la seva pròpia individualitat i la seva llibertat per actuar al marge de la llei, la llicència de prendre's aquesta llibertat era motiu d'escarni si qui se la prenia era un personatge poderós. Eberle posa com a exemple el sexe: << per a ell era bo, però en els rics i poderosos era un vici [...] Les prostitutes amb les que ell se n'anava al llit eren criatures fascinants a les qui el contacte amb un burgès convertia en marranes.>>¹⁶⁵

D'alguna manera, Grosz condemnava en altres aquells instints que a ell li resultaven plaents, i en aquest aspecte, es pot dir que Grosz jutjava la vida de manera egocèntrica.

En aquest tipus d'actitud, Grosz es diferenciava d'autors com Dix, autor que, després de la guerra << es seguí sentint fascinat per la vitalitat humana en totes les seves formes>>.¹⁶⁶ Aquesta vitalitat la veia latent a totes bandes, latent en tots els éssers amb la mateixa força. Grosz en canvi, tan sols acceptava aquesta naturalesa vital de l'home, aquests instints, en algunes de les seves manifestacions. Aquest fet es fa pal·lès quan es comparen les seves dues obres en temes com els crims sexuals. Segons Eberle, Dix es representà a sí mateix en el paper de l'assassí, tant en el seu autoretrat d'artiller com en

¹⁶⁴ PANIZZA, Oskar. Die Menschenfabrik. [en línia]. Projekt Gutenberg-DE. Disponible a: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/224/1> [Data de consulta: 20/6/2014]

¹⁶⁵ EBERLE, Matthias *op cit.* p.113

¹⁶⁶ *Íbid*

d'altres obres com *Lustmörder* ("assassí sexual") [Fig.18]. Grosz, deixà que el crim el provoquessin d'altres. Ara bé, en aquests crims comesos per altres, a vegades no queda clar quina és la mirada adoptada per l'autor. En el gravat titulat *trinken und spielen Karten in einem schäbigen Innenraum* (traduït al castellà com "quan tot va haver acabat, jugaren a les cartes") [Fig.19] de 1918, hi apareixen tres personatges en una habitació atrotinada jugant a les cartes després d'haver comès un crim. Un d'ells seu damunt d'una capsa de la qual en surt la cama d'una dona. Darrere d'aquesta, s'intueixen les extremitats superiors de l'assassinada i al mig de la composició, queda al descobert l'instrument del crim. Els tres homes són personatges vulgars, bruts i grassos la lletjor dels quals és similar de la que mostren els personatges que Grosz escarnia. El títol original però, no fa ni tan sols referència a que res hagi succeït, tan sols menciona que tres homes beuen i juguen en una habitació en mal estat. No queda clar que en aquesta obra Grosz condemni el crim comès pels personatges, un crim que per altra banda feia al·lusió a un crim real. En aquest cas, Grosz no signa l'obra amb el nom d'un assassí, però, igual que a *Mörder im Akerstraße*, tampoc queda clar que condemni l'assassinat que s'ha comès, sinó que de nou, torna a mostrar la vida quotidiana i banal dels assassins, però sense deixar clar el seu posicionament respecte el crim comès.

La dona - que en aquest cas ha estat assassinada i sovint apareix lligada a la mort d'algun personatge - sovint aparegué representada en l'obra de Grosz com una *femme fatale*, com l'origen de tots els problemes dels homes. Davant d'aquesta figura, Grosz també mantingué una postura ambigua, veient-la com un ésser fascinant i temptador que al mateix temps, per l'atracció que suscitava, podia conduir a la perdició. Aquesta visió de la dona que tenia Grosz, és similar a la de personatges que constituïren el seu centre d'interès, com ara Kubin o el mateix Baudelaire.

Respecte la seva actitud amb les dones i la parcialitat que sovint semblaven tenir els seus judicis, en quedaren algunes anècdotes escrites. Canetti explicà al seu diari de Berlín, no sense sentir certa indignació i decepció com, després d'haver-se enfadat amb una amiga pel fet que aquesta li havia demanat que mantingués a Grosz allunyat d'ella, aquest se li acostà begut i en un estat d'excitació incontrolable perquè ella el rebutjava, i com acte seguit, començà a perseguir-la pel pis. <<De cop i volta em semblà que encarnava un dels seus propis personatges [...] i havent-me sentit tant decebut per un dels personatges que més admirava de Berlín [...] vaig voler marxar>>¹⁶⁷.

¹⁶⁷ CANETTI, Elias. *La antorcha en el oído*. Barcelona: Muchnik, 1985, p.301-2

De tota aquesta actitud ambivalent de l'artista davant les figures que suposadament detestava – però davant les quals a vegades semblava tenir una simpatia no reconeguda que es barrejava amb sentiments contrariats d'odi i admiració – es pot deduir que Grosz jutjà el poder des d'un punt de vista que fou més egocèntric que no pas altruista. Grosz mai feu una obra de propaganda que enaltís les masses davant d'un poder corrupte, tot i que sí que denuncià feroçment aquest poder. En alguns casos, sí que contraposà la situació dels rics i els poderosos a la del poble que es trobava a la misèria i en una situació de fragilitat absoluta. Però ni tan sols en aquestes obres, els oprimits foren presentats de manera heroica, sinó en la seva desesperació i insignificança. Grosz jutjava en aquestes obres uns estaments que detestava profundament, en tant que representaven els antics valors que l'oprimiren i que rebutjava amb contundència.

Fou un cop acabada la guerra el 1918, quan l'obra de Grosz començà a prendre una direcció política i a ser durament crítica amb el poder. Començà l'etapa en que s'uní al grup dadaïsta i des d'aleshores fins a l'ascens de Hitler, víctimes i culpables quedaren clarament delimitades en la seva obra, sent en la classe poderosa en qui recaigueren les seves crítiques i la seva ira.

A principis dels 20, Grosz afirmà que ja no detestava la gent indiscriminadament, sinó que eren les institucions de l'Estat i sobretot la gent del poder que les defensava, allò que ell odiava. Afegí que el que incentivava la seva obra en aquells moments, era l'esperança en què aquestes institucions desapareguessin. Fou també en aquesta època que Grosz defensà el fet que era més noble ser intolerant cap amunt que cap a baix. Des de principis dels 20 fins poc abans de tombar la dècada, les obres de Grosz carregaren en aquesta direcció. Són d'aquesta època obres com *Republikanische Automaten* (“autòmats republicans”) o *die Stützen der Gesellschaft* (“els pilars de la societat”) [Fig.20]. També la majoria dels seus gravats més crítics contra el poder daten d'aquest període. Fou en aquesta època que Grosz s'afilià al KPD, i durant uns anys, sí que estigué políticament compromès i feu una obra d'agitació política sent intolerant cap a una direcció determinada, cap a dalt, igual que ho feren els seus camarades de partit: <<ja no detesto la gent indiscriminadament, odio les seves institucions i la gent al poder que les defensa>>. ¹⁶⁸

Grosz havia viscut una guerra que l'havia traumatitzat, havia vist com Alemanya era derrotada a la guerra i com, tot i la derrota, els antics poders de l'Estat que ell tant

¹⁶⁸ GROSZ, George *cit.* a: EBERLE, Mathias. *op cit* p.117

detestava, seguien presents a la República. No només això: la Revolució, aquella en la qual tants intel·lectuals dipositaren les seves esperances pensant que podia desterrar finalment aquells valors que a ells i a un gran sector de la societat els oprimien, fracassà. Fracassà a més sufocada per la socialdemocràcia.

Grosz criticà – estant ja a EEUU i havent abandonat l’obra de sàtira política – la categorització mecànica que els marxistes feien dels fenòmens socials: << per a un bon marxista, el món té la mateixa aparença a tot arreu, a saber: com una tabula rasa>>¹⁶⁹. Però aquesta categorització social de Weimar és la mateixa que ell perseguí durant l’època que feu la seva obra més política. Culpà els capitalistes i els militaristes de tots els fracassos i misèries de la República, i per fer-ho, dissenyà tot un imaginari que hi estigués en consonància. Val a dir però, que aquest imaginari fou realment efectiu.

Pels vols de 1926, Grosz començà a abandonar progressivament el seu compromís artístic amb la causa revolucionària. El seu entusiasme s’havia anat apagant perquè percebia que d’alguna manera, la missió revolucionària havia fracassat i perquè progressivament s’havia anat allunyant de la militància. Possiblement en aquest abandó del compromís, a part de la pèrdua d’esperança, hi hagué també en Grosz, cert desig de romandre lliure de qualsevol lligam o compromís col·lectiu que reduís la seva llibertat.

Amb tot, Grosz fou bastant incapaç d’assumir una posició personal d’identitat de classe enmig del panorama sociopolític de Weimar. De fet, la ideologia comunista xocava en certs aspectes de manera frontal amb la seva pròpia personalitat individualista. Tot i així, el fet que la persona de Grosz fos summament contradictòria en aquest aspecte, no resta valor a la seva obra. Com digué Platschek << l’important no *fou* la motivació [...]. El que compta no és el sentiment en sí, sinó com aquest fou articulats, en aquest cas, com a denúncia >>¹⁷⁰

9. CONCLUSIONS

L’art de Grosz constitueix una imatge emblemàtica del Berlín de Weimar. De fet, es podria dir que estigué tant arrelada a Berlín que, un cop Grosz va haver marxat d’aquesta ciutat, la seva obra ja no va tornar a aconseguir mai tornar a tenir la ressonància que havia tingut abans, durant el període republicà. Tant fou així, que quan

¹⁶⁹ GROSZ, George., “Zu meinen neuen Bildern” *op cit.* p.14

¹⁷⁰ PLATSCHEK, Hans. *Porträts mit Rahmen: Picasso, Magritte, Grosz, Klee, Dal, und andere.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981, p.153

Grosz morí l'any 1959, poc després d'haver tornat a Berlín, molts dels qui llegiren la notícia es sorprengheren, ja que creien que aquest ja havia mort feia temps.

La seva obra de l'etapa republicana ja formava part de la història, mentre que la seva obra feta a EEUU era majoritàriament desconeguda. Weimar havia estat sempre la font de la seva inspiració, de la seva ira, l'espai per on circulaven tots aquells personatges l'existència dels quals es trobava lligada a les circumstàncies del Berlín de postguerra.

Tot i les seves contradiccions internes, o potser gràcies a aquestes, Grosz representà una ciutat consumida pel caos, en la qual la crueltat i el crim hi eren presents en totes les seves facetes.

La força de l'obra de Grosz ragué sovint en el seu poder de desestabilització de l'ordre imposat, i és en aquest sentit que pot afirmar-se que l'obra de Grosz és grotesca i abjecta.

Allò grotesc concentra gran part del seu poder de desestabilització en la imposició de la imatge, en el que aquesta té de matèria tangible i burda, a la qual se li restitueix pròpiament el que és seu: el seu poder per fer evident el que hagués pogut quedar ocult, desaparegut o transcendit per l'acció dels signes en els que hom hagués pogut creure.

La imatge grotesca ens posa davant d'una realitat crua, sense il·lusió en la qual creure i sense metàfores a través de les quals fugir. Sense compassió. Fou d'aquesta mateixa manera, que Grosz dissecà la realitat: amb un dibuix «afilat com la punta d'un ganivet»¹⁷¹, que deixava la realitat despallada, sense mostrar cap tipus de condescendència a l'hora de posar en vista de tots les misèries provocades per la guerra i les posteriors crisis.

La figura de l'autòmat en Grosz és complexa i múltiple. No es pot parlar en aquest cas d'un autòmat, sinó de múltiples autòmats les connotacions dels quals són diverses. Fou autòmat aquell ésser desposseït de voluntat que, igual que un titella o un ninot, es sotmeté al poder, circulant completament perdut (*Berlín C*). Inicialment, fou representat com un gargot tipificat, sense masses singularitats, que circulava a través d'uns espais totalment ofegants, emfatitzant el seu no protagonisme, la seva insignificança davant dels esdeveniments de la història.

Més endavant, aquesta figura es transformà totalment en un maniquí deixant de banda

¹⁷¹ GROSZ, George. "art i societat" a GROSZ, George, PISCATOR, Erwin, BRECHT, Bertolt. *Arte y Sociedad*. Buenos Aires: Calden, 1968, p.27

els tipus. Per un breu lapse de temps, semblà haver-se deixat regir per les lleis de la ciència i el bé col·lectiu, desterrant d'ell qualsevol tret individual, qualsevol tendència o pulsio egoista. Però aquesta figura, sense que sembli arribar mai a assolir per complet l'ideal col·lectiu, aviat s'allunyà de la recerca d'un estil clar, objectiu i comprensiu per tots i tornà a deixar pas a la crítica més descarnada, a mostrar el cantó més fosc de la naturalesa humana.

Després de realitzar aquests autòmats, Grosz tornà a la crítica descarnada, inscrivint-se a la *Neue Sachlichkeit*, dibuixant éssers que, pel seu arrelament a la realitat, semblaven quasi no ser reals, ser objectes, ser ninots.

A finals de la dècada, Grosz començà a dibuixar a polítics sense cap que es sotmetien al dictamen dels antics poders de l'imperi, mentre que el poble - representat per un burro amb els ulls tapats per aclucalls - simplement es menjava el que li posaven al davant. Arribats a aquest punt tothom sembla estar mancat de voluntat, actuar per inèrcia. Tothom, menys el poder, que actua sense escrúpols i que, més enllà de tenir aparença humana, se'ns presenta amb una personalitat més aviat monstruosa. En aquests casos, a la figura no li manca ni un detall que pugui explicar que, qui està sent representat, és un personatge poderós i menyspreable: tots ells duen la indumentària que els identifica, però els seus trets facials, en canvi, son quasi inexistent, són els justos i necessaris per identificar el personatge que representa si és que aquest representava una persona en concret, i tot i així, segueixen estant encara, caricaturitzats.

Ni uns ni els altres - ni el poder, ni els polítics, ni el poble - ofereixen una visió massa complaent; cap d'ells convida a la simpatia sinó que més aviat susciten un sentiment d'indignació.

En aquest sentit els autòmats de Grosz, en la seva majoria, tot i no enaltir l'oprimit - tot i no representar mai a una massa heroica - són revolucionaris. Al no poder-se donar davant les seves obres, una identificació plena amb el subjecte que es representa, al no convidar l'espectador a tenir cap tipus de sentiment semblant al de la compassió, les reaccions que suscita Grosz amb la representació dels seus personatges, estan més properes a la ira o la revolta que no pas a la complaença. La forma d'aquestes obres indueixen un pensament crític, qüestionant en tota ocasió les regles socio-polítiques establertes.

L'obra de Grosz, estigué també lligada a Weimar pel fet que, tot i contenir en tota ocasió possible, una crítica radical contra el poder, mostrà també a aquest oprimit que,

tot i no estar idealitzat, acabà per estar present en la seva obra, sent una figura que per tant quedava perfectament visibilitzada.

La seva obra que s'emmarcà en aquell període en el qual els polítics intentaven governar un país que, després de les males gestions polítiques i les diferents crisis, semblava ja ingovernable. En aquest mateix espai temporal, Grosz no s'oblidà de mostrar aquella figura que, tot i haver participat en la revolució, tot i haver lluitat per enderrocar l'imperi, tornava a viure en la seva més absoluta misèria, tornava a passar penúries a les zones perifèriques de la ciutat, justament perquè la revolució havia estat sufocada i els antics imperialistes s'havien tornat a situar a prop del centre de poder. Tot i no simpatitzar a nivell personal amb aquesta figura, Grosz no s'oblidà de la seva existència i l'aprofità per tornar a canalitzar la seva ira contra els seus recurrents culpables, aquells que mai s'escapen de la seva crítica. Utilitzés o no aquestes figures amb un objectiu altruista – amb l'objectiu d'ajudar l'oprimit a vèncer l'opressor, la qual cosa en Grosz no sembla massa possible - el fet es que les representà i que la seva representació fou significativa. Fos perquè realment durant un temps cregué en els ideals marxistes, o fos perquè els opressors d'aquestes figures coincidiren en ser aquells a qui ell més odiava, el fet és que la seva representació feu que l'obra de Grosz es constituís com un document remarcable del que fou el període de Weimar. En ella, totes les facetes del que constituïa la realitat de la República, es veieren representades. Totes les cares de la societat estigueren sotmeses amb ell, a un curós escrutini. Res escapà de la seva mirada. D'aquí també que a una revista estatunidenca diguessin que Grosz sempre duia uns binocles a sobre per poder observar la realitat.

Grosz formà part dels tres moviments principals de l'Alemanya de les dues primeres dècades de segle. Passà tant per l'expressionisme, com pel dadaisme i la *Neue Sachlichkeit*. Els seus autòmats, semblen discórrer també, per tots aquests moviments i mantenir-ne elements dels tres. Les seves figures, siguin tipus o maniquins, solen tenir els trets mínims, tan sols aquells que els identifiquen com el que són: un militar, un eclesiàstic, un obrer o un ferit de guerra, i en aquests trets mínims, condensen tota la seva expressivitat. Molts d'aquests tipus però, comparteixen amb la *Neue Sachlichkeit* el fet d'haver-se tornat quasi irreals degut a la seva literalitat. S'han convertit en éssers grotescos, esdevenint *cosa*, en un món d'objectes que es troba reificat. En aquests casos però, allò que ha esdevingut *cosa*, parla del caràcter erràtic que ha pres la realitat i per tant fa referència constantment a aquesta i als personatges que l'habiten.

En la insatisfacció que provoquen i en el seu afany de burla, en el seu enfrontament constant a totes les realitats, en la seva negació absoluta i en seu caràcter d'agitació, els autòmats de Grosz també contingueren una actitud dadaista. També és típicament dadaista en el seu retorn a la matèria, al fet concret i en el fet que, en la seva obra, es desacredita per complet el mite del progrés. Tot el que ell pinta sembla indicar que a mida que s'avança en el temps, el que es dóna és en molts sentits una regressió, un procés contrari al progrés.

Els seus autòmats, com tota la seva obra, pertanyeren a un període determinat i desaparegueren de l'obra de Grosz en el mateix moment que desaparegué la República. Aquests, eren inherents a totes les contradiccions i convulsions de Weimar i no podien sobreviure a la realitat d'EEUU, la qual no presentava les mateixes problemàtiques del Berlín al que Grosz havia viscut durant tot el període republicà. Les imatges a les que aquesta figura donà pas, ja no tenien res a veure amb la crítica social. Mai aconseguiren tenir la força de les anteriors ni assolir-ne el seu èxit. De fet es podria dir, que els paisatges i les figures que dibuixà Grosz a EEUU, han caigut pràcticament en l'oblit. Dificilment en canvi, s'oblidaran mai les imatges que va pintar de Weimar, ja que constitueixen una espècie de record del que fou tot el període.

10.BIBLIOGRAFIA

10.1. FONTS PRIMÀRIES

- ARP, Hans et al. *Dada, antidad me*. Subrosa, 2006
- ARP, Hans , VAN DOESBURG, Theo, SCHWITTERS, Kurt *et al.* “Manifest Proletkunst”, a *Merz 2* (nr. i). Hannover: abril 1923 [en línia]. Disponible a: http://www.dada-companion.com/manifestos/1923_manifestos_proletkunst.php
- BALL, Hugo. *Dios Tras Dadá*. [Berencie Editorial](#), 2013
- BATAILLE, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2000
- BATAILLE, Georges. « L’abjection et les formes misérables » a BATAILLE, Goerges. *Œuvres complètes*, vol II. París : Gallimard, 1992
- BENJAMIN, Walter. *Diari de Moscou*. Barcelona : Edicions 62, 1987
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I: filosofía del arte y de la literatura*. Madrid: Taurus, 1973
- BENJAMIN, Walter. *El Berlín demónico: relatos radiofónicos*. Barcelona: Icaria, 1987
- CANETTI, Elias. *La Antorcha al oído : historia de una vida : 1921-1931*. Barcelona: Muchnik, 1985
- CANETTI, Elias. *La comedia de la vanidad*. Barcelona : Muchnik, DL 1982
- CANETTI, Elias. *La Lengua Absuelta*. Madrid: Alianza, 1977
- CANETTI, Elias. *Masa y poder*. Madrid: Alianza, 2003
- DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia : Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y ArquitectosTécnicos : LibreríaYerba, 1990
- DIX, Otto. *Otto Dix : dessins d'une guerre à l'autre / sous la direction de Christian Derouet ; essais de Ulrike Lorenz, Rainer Rochlitz*. [Paris] : Gallimard: Centre Pompidou, cop. 2003
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Oten i Freiburg: Walter, 1961
- FREUD, Sigmund. “Lo siniestro” a HOFFMANN, E.T.A. *El muñeco de arena*. Palma de Mallorca: Hesperus, 1991
- FREUD, Sigmund. *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza cop. 2010

- GROSZ, George. *Love above all and other drawings / by George Grosz ; Über Alles die Liebe and Die Gezeichneten*. New York [N.Y.] : Dover, cop. 1971
- GROSZ, George. *Un pequeño sí y un gran no. Memorias del pintor de entreguerras*. Madrid: Ediciones Capitán Swing, 2011
- GROSZ, George. *El Rostro de la clase dominante ; & !Ajustaremos cuentas! / George Grosz ; [edición castellana de Eduard Subirats Rüggeberg]*. Barcelona : Gili, DL 1977
- HAUSMANN, Raoul. *Considérations objectives sur le rôle du dadaïsme*. L'Échoppe, 1994
- HAUSMANN, Raoul. *Correo dadá. Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro*. Madrid: Antonio Machado libros, 2011.
- HAUSMANN, Raoul. *Hourra, hourra, hourra*. Allia, 2004
- HAUSMANN, Raoul. *Hyle, ser sueño en España*. Ediciones Trea SI, 1997
- HAUSMANN, Raoul. *Sensorialité exentrique*. Les Presses du Réel, 2002
- HEARTFIELD, John. *Guerra en la paz : fotomontajes sobre el período 1930-1938*. Barcelona : GG, 1976
- HESS, Hans. *George Grosz*. New Haven, Conn. [etc.] :Yale University Press, 1985
- HESSE, Herman. "Regreso" (1919) a *Escritos políticos 1914-1932*. Barcelona: Bruguera, 1981
- HUELSENBECK, Richard. *En Avant Dada : el Club Dadá de Berlín*. Barcelona: Alikornio, 2000
- HUELSENBECK. *Almanaque Dadá*. Tecnos, 1992
- HUGNET, Georges. *L'aventura dada*. Verona : Mondadori, cop. 1972
- HÜLSENBECK, Richard. *En avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus*. Hamburg : Nautilus, 1978
- KESSLER, Harry Graf. *Das Tagebuch 1919-1923*. Stuttgart: Klepp-Cotta, 2007
- KNUST, Herbert (ed.). *George Grosz. Briefe: 1913-1959*. Leipzig: Rohwohlt, 1979
- KRAKAUER, Siegfried. *Die Angestellten*. Frankfurt am Main: SuhrkampVerlag, 1971
- MALDONADO, Manuel (ed). *Dada Berlín*. Sevilla : Doble J, DL 2006.

- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el Pesimismo*. Madrid: Alianza, 2000
- SCHLEMMER, Oskar. *Escritos sobre arte: pintura, danza, teatro, danza. Cartas y diarios*. Barcelona: Paidós, 1987
- SCHLEMMER, Oskar, MOHOLY-NAGY, László, MOLNÁR, Ferenc. *The theatre of the Bauhaus*. Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut, 1961
- SCHLIFFERLI, Peter (ed). *Das War Dada : Dichtungen und Dokumente*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963
- TUCHOLSKY, Kurt. *Berlin and the Provinces* [recurs en línia]. Washington DC: German Historical Institute. Disponible a: www.germanhistorydocs.ghi-dc.org
- TUCHOLSKY, Kurt. *Dada Prozeß*. [en línia] Zeno Volltextbibliothek: Berlín. Disponible a :
<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Tucholsky,+Kurt/Werke/1921/Dada-Proze%C3%9F>>
- TUCHOLSKY, Kurt. *Dada*. Textlog: Historische Texte und Wörterbücher [En línia] . Alemania : 2011
- TUCHOLSKY, Kurt. *Zwischen Gestern und Morgen. Eine Auswahl aus seinen Schriften und Gedichten*. Reinbeck bei Hamburg: Rohwohlt, 1963
- VVAA. *V/Voces del DADA/Arp, Duchamp, Hausmann*. Salon Recordings, 2006

10.2. FONTS SECUNDÀRIES

- ADES, Dawn. *El Dadá y el surrealismo*. Barcelona [etc.] : Labor, 1975
- AGAMBEN. Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Áltera, 1998
- AGAMBEN. Giorgio. *Nudità*. Roma : Nottetempo edizioni, cop. 2009
- ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza, 2002.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967.
- BÉHAR, Henri. *Dadá : historia de una subversión*. Barcelona : Península, 1996
- BÉHAR, Henri. *Dadá, historia de una subversión*. Barcelona: Península, 199
- BÉHAR, Henry. *Dada, circuit total*. L'Age d'Homme, 2005

- [BELHAJ KACEM, Mehdi](#), *Inesthetique et mimesis*. [Nouvelles Editions Lignes](#), 2010
- BIRULÉS, Fina. “entre el coraje del aparecer y la autonomia del pensar” a ARENDT, Hannah. *Qué es la política?* . Barcelona: Paidós I.C.E/ U.A.B, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *L’entretien Infini*. París: Gallimard, cop.1969
- BOIS, Yves-Alain/ KRAUSS, Rosalind. *L’informe, mode d’emploi*. París : Centre Georges Pompidou, 1996
- BRIONY, Fer. *Realismo, racionalismo, surrealismo : el arte de entreguerras*. Madrid: Akal, 1999
- CALVESI, Maurizio. *De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Madrid: Visor, 1990
- CASALS, Josep. *Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- CASALS, Josep. *El Expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos, 1987
- CASTELLAN, Georges. *L’Allemagne de Weimar 1918-1933*. París: Armand Colin, 1969
- CIRLOT, Lourdes. *Las Claves del dadaísmo : [cómo interpretarlo]*. Barcelona: Planeta, 1990
- COLLOTI, Enzo. *La Alemania nazi : desde la República de Weimar a la caída del Reich hitleriano*. Madrid: Alianza, 1972.
- DACHY, Marc. *Dada et dadaïsmes: rapport sur l’anéantissement de l’ancienne beauté*. Paris: Gallimard, 2010
- DACHY, Marc. *Dada: the revolt of art*. London [etc.] : Thames& Hudson, cop. 2006
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París : éditions de la différence, 1996
- DESCARTES, René. *El tratado del hombre. Tratado de las pasiones*. Barcelona: RBA Coleccionables cop.2002
- DIEZ ESPINOSA, José Ramón. *Sociedad y cultura en la República de Weimar: el fracaso de una ilusión*. Valladolid : Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, cop. 1996
- DUROZOI, Gérard. *Dada et les arts rebelles*. Fernand Hazan, 2003
- Emmanuel Lévinas. *Ética e infinito*. Madrid, A. Machado Libros, S.A., 2000

- EVANS, David. *John Heartfield : Arbeiter-Illustrierte Zeitung, Volks Illustrierte, 1930-38*. New York : Kent ; València : IVAM Centre Julio González : Generalitat Valenciana. Concelleria de Cultura, Educació i Ciència, cop. 1992
- FINCKH, Ludwig. "The Spirit of Berlin" (1919) a AAVV. *The Weimar Republic Sourcebook* [recurs en línia] Berkeley: University of California Press, 1994 p.414. Disponible a http://books.google.es/books/about/The_Weimar_Republic_Sourcebook.html?id=J4A1gt4-VCsC&redir_esc=y
- Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981
- GALE, Mathew. *Dada & Surrealism*. Oxford : Phaidon, cop. 1997
- HENIG, Ruth B. *The Weimar Republic, 1919-1933* [recurs electronic]. Londres, Nova York: Routledge, e-book collection, 2002.
Disponible a: <http://web.ebscohost.com> [consulta: 10/01/2014]
- HENIG, Ruth Beatrice. *The Weimar Republic: 1919-1933*. London ; New York: Routledge, 2002
- HILB, Claudia (comp.). *El resplandor de lo público. En torno a Hannah Arendt*. Caracas: Nueva Sociedad, 1994
- JENTSCH, Ralph. *George Grosz, Berlin-New York*. Milà: Skira, 2007
- JOST, Herman. "Das Bild der Großen Stadt im Expressionismus" a: SHERPE L. Klaus, *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg: Rowolt, Taschenverlag, 1988.
- KARCHER, Eva. *Otto Dix 1891-1969 : me haré famoso o tristemente célebre*. Köln : Benedikt Taschen, cop. 1992.
- KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: J.A.Machado libros, 2010.
- KITCHEN, Martin. *El Período de entreguerras en Europa*. Madrid: Alianza cop. 1992.
- KLEIN, Claude. *De los espartaquistas al nazismo : la República de Weimar* . Barcelona : Península : Edicions 62, DL 1970
- KOMMERELL, Max. *Jean Paul*. Frankfurt am Main: Klostermann, cop. 1977
- KRANZFELDER, Ivo. *George Grosz : 1893-1959*. Köln : Benedikt Taschen, cop. 1994

- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París : Seuil 1980
- KUCZYNSKI, Jürgen. *Bild und Begriff. Studienüber die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft*. RDA: Aufbau-Verlag, 1975
- KÜHLN, Reinhard. *La República de Weimar : establecimiento, estructuras y destrucción de una democracia*. València: Edicions Alfons el Magnànim de l'IVEI, 1991.
- L'ARTILLOT, François. *Dada Berlin : une revolution culturelle?* . [Editions du Temps](#), 2004
- LAHUERTA, Juan José. *1927, la abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona: Anthropos 1989
- LÉVINAS, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Trotta, cop.2000
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Salamanca, Ed. Sígueme, 1977
- LIONEL, Richard. *Del expresionismo al nazismo: arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona: GG, 1979
- MITRANI, Alex. *Friedrich Nietzsche y el dadaísmo francés : influencia en Francis Picabia y Tristan Tzara / Alex Mitrani Martínez de Marigorta ; director: Pere Salabert i Solé*. Tesi de llicenciatura - Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 1998.
- MOMMSEN, Hans (ed.). *The Third Reich between vision and reality : new perspectives on German history 1918-1945*. Oxford [etc.] : Berg, 2001
- PALMIER, Jean- Michel. *L'Expressionnisme et les Arts*. Vol 1 : *portrait d'une génération*. París : Payot, 1979
- PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts*. París : Payot 1979
- PHELAN, Anthony (ed.). *El dilema de Weimar: los intelectuales en la República de Weimar*. València: Edicions Alfons el Magnànim de l'IVEI, 1990
- PLATSCHEK, Hans. *Porträts mit Rahmen: Picasso, Magritte, Grosz, Klee, Dal, und andere*.
- RIBERMONT-DESSAIGNES, Georges. *Dada : manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques : 1915-1929*. Paris : Ivrea, 1994
- RICHTER, Hans. *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión cop. 1973
- RICHTER, Hans. *Historia del dadaísmo*. Nueva visión, cop. 1973

- RÖPER, Hella. *Grazie und Bewusstsein bei Heinrich von Kleist: "Über das Marionettentheater"*: (Versuch einer komplexen Analyse). Aachen: Alano: Rader Publikationen, cop. 1990
- ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero editor, 1992.
- [SABARSKY, Serge](#). *Otto Dix*. Herscher, cop. 1992
- [SANDQVIST, Tom](#). *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*. [The MIT Press](#), 2006
- SLOTERDIJK, Peter. *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales en la sociedad moderna*. València: Pre-textos, 2002
- SLOTERDIJK, Peter. *El desprecio de las masas: ensayo sobre las luchas de la sociedad moderna*. Aldaia: Pre-textos, 2002
- TAMINIAUX, Jacques. "Acontecimiento, mundo y juicio según Hannah Arendt" a HILB, Claudia (comp.) *El resplandor de lo público. En torno a Hannah Arendt*. Caracas: Nueva Sociedad 1994
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *Peter Sloterdijk: esferas, helada cósmica y políticas de climatización*. València: Edicions Alfons el Magnànim, 2008
- VERKAUF, Willy (ed). *Dada, monograph of a movement*. New York: Saint Martin's press, 1975
- VOGT, Paul (ed.). *Expressionism : a german intuition, 1905-1920*. New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, cop. 1980
- VV.AA. *Avant l'apocalypse. Berlin 1919-1933*. París: Éditions Autrement, l'atelier d'histoire, 2013
- VV.AA. *Dada*. Paris : Centre Pompidou, cop. 2005
- VV.AA. *Propyläen Geschichte der Literatur. Die Moderne Welt : 1914 bis heute*. Vol. 6. Frankfurt am Main, Berlín: Ullstein GmbH, 1982
- VV.AA. *Revista Debats. Berlín 1919-1933*. Edicions Alfons el Magnànim – Institució Valenciana d'Estudis i Investigació. Número 22. València, 1988
- VVAA. *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*. [Reclam Philip Jun.](#), 2005
- VVAA. *Dada, l'exposition*. Paris: [Éditions du Centre Pompidou](#), 2005
- VVAA. *Dada*. París : Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 2006
- VVAA. *Dada: la révolte de l'art*. Paris: Gallimard, 2005

- VVAA. *Disasters of war: Callot, Goya, Dix*. Manchester : National Touring Exhibitions : South Bank Centre, cop. 1998
- VVAA. *Kunst und Spiel seit Dada*. [Gerd Hatje Cantz](#), 2005
- VVAA. *Raoul Hausmann. Monographie*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1986
- VVAA. *The Dada reader: a critical anthology*. [Tate Gallery Publications](#), 2006
- VVAA. *The Mad Square. Modernity In German Art 1910-1937*. [Art Gallery of New SouthWales](#), 2011
- WEITZ, Eric D. *La Alemania de Weimar. Presagio y Tragedia*. Madrid: Turner, 2009
- WINCKLER, August. *Weimar: ein Lesebuch zur deutschen Geschichte*. Munic: C.H.Beck, 1997

