

**LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL POR OTTO DIX: EL SOLDADO DE LAS
TRINCHERAS Y EL CUERPO EN RUINAS**

Daniel Valencia Gómez

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

**Asesor
Fernando Antonio Rojo Betancur
Magíster en Estudios de Arte**

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2018

A mis padres, amigos y maestros

AGRADECIMIENTOS O RECONOCIMIENTOS

En este largo camino, el permanecer firme no requiere únicamente fortaleza física. La estabilidad mental y emocional fue parte fundamental del proceso académico. Es por esto que agradezco a Víctor Del Valle por haber confiado en mis capacidades. Agradezco también a Fernando Rojo por ser un pilar no sólo para mí, sino para todos los estudiantes que tienen la fortuna de recibir su calidez y valioso conocimiento. A Luz Magaly Gómez, mi madre, por apoyarme incondicionalmente y guiarme estando o no a mi lado; y a Wilmar León Valencia, mi padre, que me otorgó la fuerza necesaria para continuar. Se merecen también estar aquí mencionados Andrea Tamayo y Andrés Marín por su apoyo intelectual. También van mis más sinceros sentimientos de agradecimiento para Hugo Cortés y Alejandro Rivera por su gran compañía y apego. Finalmente y no menos importante, a Johana Katteryne Zapata, por haber hecho de todo este tiempo una experiencia inolvidable.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO	4
RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	9
JUSTIFICACIÓN	12
OBJETIVOS	14
Objetivo general	14
Objetivos específicos	14
MARCO TEÓRICO Y/O ESTADO DEL ARTE	15
1.1 Introducción al cuerpo y la guerra	15
1.2 La forma visual de la violencia	20
METODOLOGÍA	24
1 EL INICIO DEL SIGLO XX. EXPRESIONISMO ALEMÁN, OTTO DIX Y LA GUERRA	28
2 LA PERCEPCIÓN DEL CUERPO EN RUINAS Y EL SOLDADO COMO ENTE MONSTRUOSO DE LA GUERRA	49
3 UNA MUESTRA VÍVIDA DE LA VIOLENCIA. ANÁLISIS DEL SENTIDO ESTÉTICO Y VISUAL DE LOS GRABADOS SOBRE LA GUERRA, DE OTTO DIX.	63
CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA	87
ANEXOS	91

RESUMEN

En este proyecto de investigación se estructura el concepto del *cuerpo en ruinas*, elemento a partir del cual se analiza la figura del soldado de la Primera Guerra Mundial, tomando como referencia la serie de grabados de Otto Dix titulados *La Guerra* (Der Krieg). El contexto donde se desenvuelve el conflicto de la primera parte del siglo XX, posee una fuerte carga que incide significativamente en el proceder y en el lenguaje expresivo del artista alemán. Esto, debido a que Dix participó de forma activa en los frentes de batalla, lo que hace indispensable hablar del ámbito bélico, además de su hacer plástico, de sus pulsiones y motivaciones. Allí, en la fuerte línea de los aguafuertes, aguatinas y punta seca, Dix genera en el observador, preguntas en torno al cuerpo individual y el cuerpo social. Será importante entonces abordar también los asuntos del desarrollo histórico y estético desde los que se mostrará al lector, diferentes modos de apreciar el cuerpo desde su particularidad matérica.

Palabras clave: *Cuerpo en ruinas*, soldado, monstruo, abyección, guerra, grotesco, grabado, historia, fotografía, expresionismo, trinchera, muerte.

INTRODUCCIÓN

La temática del cuerpo ha sido ampliamente abordada por diferentes campos del saber a lo largo de la historia, sin embargo, los discursos que se generan en torno a este a partir del arte, han tenido lo que podríamos llamar un proceso de deconstrucción. En la modernidad (que es el contexto que compete a esta investigación), la concepción de lo corpóreo, no sólo en el arte sino también en la sociedad, sufre un cambio radical debido a los conflictos bélicos que azotaron el territorio europeo en primera instancia, pero que luego, tendrían consecuencias a nivel mundial. Este periodo de cambios, es lo que otorga la pertinencia a este proceso de investigación, el cual encuentra su objetivo en las posibilidades que puede ofrecer en pro del análisis e investigación en torno a muestras artísticas que tengan como sustrato principal la carne y que, de una u otra manera, hablen no sólo del contexto de creación del artista, sino también, de su misma condición a nivel introspectivo. Es por esto que la condición matérica del hombre del siglo XX, es el modelo más adecuado y desde el cual se estructuró el cuerpo de la investigación.

Al evidenciar entonces la fragmentación de lo corpóreo en esta época, con artistas que lo exploran y potencian desde el dibujo, la pintura y la escultura, hasta el performance, fluxus etc., surge la necesidad de encontrar en las categorías estéticas, herramientas para hablar de los nuevos sentidos del cuerpo social y más específicamente, aquel que se da desde la guerra; aquel que se encuentra ejemplificado en una de las figuras más representativas de la época, el soldado. En el periodo de las diferentes batallas que azotaron el mundo en el siglo pasado, este personaje fue el encargado de perpetuar y recibir los más impredecibles ataques bélicos, modificando no sólo la carne, sino también la conciencia. Para cumplir entonces con el propósito que se ha descrito hasta ahora, el análisis histórico es fundamental, ya que, en la gran mayoría de ocasiones, el conocer el contexto de producción de las obras de las que se quiere hablar, potencia el nivel de transmisión de la pieza abordada. Así pues, este estudio será útil para aquellos que estén interesados en el cuerpo, la historia y la estética, además del desarrollo de los diferentes procesos que dieron como resultado eventos tan relevantes como la Primera Guerra Mundial.

Teniendo esto en cuenta, se verá entonces en el concepto de *cuerpo en ruinas*, una concatenación de los elementos mencionados anteriormente. Este, se aplicó a las piezas del artista alemán Otto Dix, personaje sumamente idóneo por las particularidades técnicas y conceptuales apreciables en su serie de grabados *Der Krieg* (La Guerra). Así pues, para el correcto cumplimiento de los objetivos planteados, lo primero en ser revisado es el contexto de producción del artista y los hechos que desde el siglo XIX avivaron el conflicto en Europa, especialmente entre Francia y Alemania. Esto tuvo repercusiones a nivel político y social, lo que desencadenó cambios en las representaciones artísticas y en todo campo cultural, surgiendo fuertes posturas y visiones que cuestionaban el peligroso, incierto y decadente devenir histórico de Europa. Hay similitudes en piezas posteriores y anteriores del pintor y grabador alemán, que generan un diálogo interesante respecto al uso de la plástica y los temas; y aunque los aguafuertes, aguatinas y punta secas del germano son las piezas que interesan mayormente al proyecto, hay también piezas pictóricas que proveen una gran cantidad de información valiosa en cuanto a que arrojan datos de motivos, iconografías, y referentes de representación.

Luego de aclarar el estado contextual idóneo para entender el porqué del proceder plástico de los artistas de aquella época, y el proceder ideológico de la sociedad de inicios del siglo pasado, en el segundo objetivo específico, se definen las bases teóricas del concepto que estructura la investigación y se establecen sus diferentes conexiones. Aquí, para mostrar similitudes y diferencias con medios alternativos a la plástica, se comparan fotografías con temas bélicos a las que incluso, pueden ser asociables las categorías estéticas que conforman el *cuerpo en ruinas*. El desarrollo del texto, las citas y los contenidos, refieren entonces a muestras precisas de obras de Dix, con las que se pueda vislumbrar algo de lo que se encuentra en el último capítulo. Este refiere a la aplicación puntual del concepto a tres grabados específicos de su serie sobre la guerra, seleccionados por estilos o formas compositivas que se replican de manera reiterativa en los 50 grabados creados en 1924 (piezas representativas de la serie en general). El paisaje de guerra que alberga miles o más bien, millones de cadáveres de la Primera Guerra Mundial, es el primer elemento en

ser analizado, ya que, Dix muestra en diversas ocasiones encuadres, donde aquel entorno de muerte y destrucción funge como huella del cuerpo que se pudre por la inclemencia de la contienda, y por el abandono de los soldados muertos y a su suerte en el campo de batalla. La segunda se relaciona con la carne misma, aquella que da forma al soldado y el trato que le da el artista alemán desde la línea, en el grabado.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El *cuerpo en ruinas* es un concepto propio, creado a partir de la necesidad de catalogar las obras artísticas que tienen como característica principal el cuerpo deformado, fragmentado o destruido, y que fueron realizadas dentro de contextos en conflicto. Este concepto hace uso de categorías estéticas como lo abyecto, lo monstruoso y lo feo en pro de esclarecer elementos visuales que ayuden a construir una interpretación más precisa de la pieza que se analiza. Esto, en conjunto con análisis históricos, pretende generar relaciones entre el entorno de producción plástica del artista y los elementos que se muestran en la obra que realiza. A partir de una revisión rigurosa de referentes, se evidenció la falta de un punto unificador de los conceptos estéticos y de los enfoques historiográficos que describen y representan la guerra a partir del arte. Si bien se han realizado estudios donde se habla del diálogo entre los temas *cuerpo* y *violencia* (aún más en el siglo XX), lo que pretende esta monografía es evidenciar, a partir de tres grabados pertenecientes a la serie *La guerra* realizada por Otto Dix, la relación indisociable entre los conceptos *arte*, *cuerpo* y *guerra*.

Al realizar una revisión de las vanguardias artísticas, es frecuente encontrar, en textos que las documentan, menciones de las contiendas bélicas que coincidieron con el desarrollo de dichas vanguardias, y que cambiaron la manera de percibir el entorno social en el cual se desenvuelve el ser humano, que, gracias a estas, se fue haciendo más consciente de su fragilidad. Los artistas utilizaron aquella vulnerabilidad generada por la extrema violencia, propia de un contexto de guerra, como insumo para la creación plástica. Las vanguardias de la primera parte del siglo XX lograron establecer una brecha con el academicismo (tanto en cuanto a la técnica, como en relación con motivos y temas), lo que sugería en los artistas una forma más explícita de mostrar aquella cruda realidad que yacía ante sus ojos. Características como los trazos gestuales en el dibujo, la mancha violenta en la pintura y la deformación de la figura en la escultura, otorgaron a las creaciones plásticas propias de este contexto, una clara “deshumanización”. Es así como la extrema violencia cambia en todos los ámbitos de la sociedad el significado de un cuerpo estructurado como centro del mundo. Las personas se acostumbran a la muerte como hecho común y ven en las representaciones

de la batalla, retazos de carne que sienten como propios. Este proceso de fragmentación afectó profundamente a los artistas, incluso a aquellos que no mostraban imágenes de la guerra. En todo el desarrollo del siglo pasado se evidenciaron retratos deformados, deconstruidos y transformados, como por ejemplo aquellos realizados por Francis Bacon, Egon Schiele, George Grosz u Oskar Kokoschka, entre otros, que no eran más que el reflejo de la ruina del entorno que habitaron. Esa deconstrucción que manifiestan, es una especie de destrucción expresiva formal, que representa o metaforiza el estado interior del ser humano, un estado de incertidumbre, y de disociación existencial, a razón de la impotencia y temor al cataclismo de la guerra.

Es importante realizar un paralelo entre artistas que realizaron su obra artística inmersos en conflictos similares posteriores o ulteriores, como lo fue Goya, con su serie de grabados *Los desastres de la guerra*, donde se retratan las barbaries inhumanas que se perpetraron en la Guerra de la Independencia Española, lucha infame contra las tropas napoleónicas. También se desarrollará la relación entre los grabados de Dix con la fotografía de guerra, la cual fue de gran relevancia para la sociedad de la época de la también llamada La Gran Guerra y en la cual se evidencia un trato de lo corpóreo que dialoga por sus características, con muchas de las obras plásticas del período de conflicto.

Otro de los puntos que se logró evidenciar y que estructura parte del análisis, es el género de la guerra. Esto hace referencia a los cadáveres que dejaron las batallas en las trincheras, los cuales en su mayoría eran masculinos. Esta característica se evidencia también en aquellos que estaban detrás del conflicto físico, los que pensaron la guerra y dictaminaron el rumbo del enfrentamiento bélico. Dado lo anterior, es importante afirmar que la figura del soldado representado por Otto Dix, será el punto unificador del proceso de investigación. Este cuerpo objetivado y maquinizado, refleja las desgracias de un siglo marcado por la violencia y la incertidumbre. El cuerpo que demostró a la modernidad la fragilidad y el miedo al ser llevado hasta el límite que la carne puede soportar. Los artistas reflejaron todas estas características en técnicas y medios diversos, llegando a usar incluso el cuerpo mismo como pieza artística. Es de esperarse entonces que Dix, el artista que vivió

y enfrentó la guerra cara a cara, haya configurado en sus grabados con absoluta sinceridad el *Cuerpo en Ruinas* de la Primera Guerra Mundial.

JUSTIFICACIÓN

Este proceso de investigación pretende realizar un aporte para el campo de las artes tanto desde la historia como desde la estética, a partir de la creación de un concepto que unifique dos de las temáticas más representativas de la historia de la humanidad, el cuerpo y la guerra. El contexto histórico que se propone analizar es el siglo XX, más específicamente la Primera Guerra Mundial, la cual vio nacer representaciones artísticas que tocaron lo más profundo de la sensibilidad humana.

Uno de los referentes obligados, a partir del cual se puede generar un espectro más amplio de la mirada del cuerpo en la modernidad, es el libro *Historia del Cuerpo Humano (III) El Siglo XX, volumen dirigido por Jean-Jacques Courtine*, en este se puede encontrar incluso un capítulo dedicado únicamente al cuerpo y la guerra que arroja herramientas significativamente útiles para el análisis y comprensión lo corpóreo en los diferentes campos de batalla. En él encontramos también, una perspectiva histórica que complementa, de manera precisa, aquello que estaba pasando con el cuerpo en el arte. Aquí entran a jugar un papel representativo los estetas que generaron categorías de valor, y conceptos adaptables al cuerpo, como Pere Salabert con su libro *La Redención de la Carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, y Umberto Eco con *Historia de la Fealdad*, ya que dialogan directamente con muestras como las realizadas por Otto Dix en sus grabados de guerra, siendo estos, ejes fundamentales a partir de los cuales se estructura esta investigación.

El medio que se analiza en esta ocasión es el grabado (a partir del cual Otto Dix realiza su serie gráfica sobre la guerra), sin embargo, serán objeto de estudio también pinturas, dibujos y fotografías que hablan desde el cuerpo y que tengan relación con el conflicto. Esto con el objetivo de ejemplificar de manera más precisa los procesos de construcción de la obra plástica en la primera mitad del siglo XX. Además, se verá también cómo las muestras visuales influyen en la percepción del espacio que se habita, alterando de manera drástica la cotidianidad y el modo de relacionarse con el otro. Este análisis será realizado a partir de un texto base llamado *La Construcción Social del Cuerpo*, realizado por Christine Detrez, donde se habla principalmente de cómo, a partir de la mirada y la imitación, vamos

estructurando nuestro cuerpo en torno a un espacio-tiempo específico. Con base en lo anterior, se puede afirmar entonces que los enfrentamientos bélicos no sólo transforman el modo de ver de los artistas, sino que van más allá, alterando incluso la forma de representar.

El carácter que diferenciará este estudio de aquellos que han analizado a Otto Dix a partir de la guerra o el cuerpo, será su relación con otros medios como la fotografía donde se analizarán textos como *Ante el Dolor de los Demás*, y *Sobre la Fotografía*, de Susan Sontag, además el hablar de la figura soldado como reflejo del miedo y la abyección antes, durante y después de la guerra.

OBJETIVOS

Objetivo general

Evidenciar a partir de tres piezas de la serie de grabados sobre la guerra de Otto Dix, las características del concepto *Cuerpo en Ruinas*, el cual, desde elementos propios de la estética y la historia, aportará conocimientos útiles para el análisis del cuerpo en piezas referentes a la guerra.

Objetivos específicos

1. Identificar el contexto historiográfico en que Otto Dix produce su obra, específicamente en el desarrollo del movimiento del expresionismo alemán y sus grabados sobre la guerra (1914-1919).
2. Describir el *Cuerpo en Ruinas*, su definición, las posibles variaciones y las categorías expresivas de dicho concepto desde la obra de Otto Dix.
3. Determinar el sentido estético y visual de la propuesta plástica de Otto Dix, en torno al concepto del *Cuerpo en Ruinas* mediante el análisis de la serie *Der krieg* (La guerra).

MARCO TEÓRICO Y/O ESTADO DEL ARTE

1.1 Introducción al cuerpo y la guerra

Las representaciones del cuerpo a nivel plástico han sido susceptibles a diversos cambios a lo largo de la historia del arte. Los artistas han plasmado de acuerdo a su propia mirada, situaciones en las cuales el cuerpo –ya sea propio o ajeno- se ha transformado de maneras bellas, monstruosas, sublimes y siniestras, etc. Es así como el cuerpo abordado a través de todo tipo de técnicas y soportes, ha servido como medio para la producción plástica, hasta el punto de convertirse en la obra misma. No se puede hablar de un uso específico o único del cuerpo en el arte y mucho menos de algún límite para los alcances de esta “herramienta”, sin embargo, se ha tratado en cada época, de generar estándares que definan lo que es correcto o no a la hora de afrontar cualquier tipo de representación en torno a lo corpóreo. Es entonces coherente afirmar que el tema del cuerpo es contextual, esto, debido al entorno donde el ser humano se desarrolla, ya que, en cada época y lugar, los cánones de representación en torno a este tópico, cambian y exigen modos de ver completamente diferentes.

Lo bello y lo feo, por ejemplo, son sólo algunos de los conceptos que se usan para teorizar alrededor de las expresiones en torno al cuerpo, y está claro que se deben establecer límites y especificidades para lograr disminuir al máximo el carácter subjetivo de estas temáticas particulares, cuando se trata de su valoración estética o semántica. Un claro ejemplo de esto, es Umberto Eco con su libro *Historia de la fealdad* (2016), donde este autor realiza un recorrido por las épocas y algunas de las civilizaciones más representativas en la historia de la humanidad, mostrando cómo el cuerpo ha sido interpretado en estos diferentes ámbitos, afirmando que la fealdad no es lo contrario a la belleza, más bien, es una característica inherente, sin una tampoco se podría manifestar la otra. Así entonces, la fealdad estará aún más presente en las vanguardias, donde cada una de las expresiones creadas, significan una agresión contra la norma establecida, contra lo formal y estructurado, contra aquello que se consideraba “bueno”, o en oposición a la idealización de las formas que operaban como un paradigma representacional mimético desde el Renacimiento y en el arte academicista. Pere

Salabert se manifiesta también al respecto, afirmando lo siguiente: “*tenemos que cuando las “bellas artes” no están ligadas a las “ideas morales” en mayor o menor medida, hacen su entrada en el acto estético ciertos sentimientos unidos a lo repugnante*”¹. ¿Y qué más repugnante en la modernidad que el arte por arte? En esta afirmación no se habla de lo repugnante como lo asqueroso o matérico, más bien, es acerca de lo que constituyó para la sociedad de la época la desestructuración de todos y cada uno de los cánones establecidos. Desde *La Fuente* de Duchamp, hasta los cuerpos representados por los expresionistas (que luego saldrían del plano bidimensional para mostrarnos la abyección en el arte de acción), está presente el sentimiento de lo *monstruoso* que acompañó a los artistas del siglo XX como una sombra inexpugnable.

A razón de lo anterior, se puede afirmar que, a partir de diferentes categorías estéticas, se pueden analizar entonces los procesos plásticos que nos muestran, a nivel visual, cómo se transcriben los signos del cuerpo en un espacio-tiempo específico. Aquí, encontramos una pregunta necesaria: ¿Cómo afecta el contexto en el que se nace y se crece, al cuerpo y lo que se percibe de este, a nivel físico, y desde su percepción? La escritora y socióloga francesa Christine Detrez (1969 -), afirma en su libro *La construcción social del cuerpo* (2002), que somos individuos y generamos individualidad partiendo de la mirada y de diversos procesos de civilización. Así, estructuramos el cuerpo de acuerdo a lo que un entorno y lo que las personas que lo habitan nos dictaminan. ¿Cómo se construye entonces un cuerpo donde el contexto en el que se nace es bélico, y la guerra es lo que origina motivaciones en las personas?

Para responder la anterior pregunta se debe dar un panorama del espacio-tiempo que se pretende analizar en esta monografía, la cual comprende la primera mitad del siglo pasado y más específicamente la Primera Guerra Mundial. Claudia Capriles Sander analiza cómo la violencia generada en este tipo de enfrentamientos afecta a los artistas y crea una necesidad de hablar desde del cuerpo, y el modo en que éste afecta las relaciones con el otro. En su texto *El cuerpo en el arte como metáfora de la violencia* inicia con lo siguiente:

¹ SALABERT, Pere. *La redención de la carne, hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia, 2004. P. 18.

Diversas manifestaciones creativas dadas luz al inicio del siglo XX se desarrollaron desde la expresión corporal. El cuerpo ganó protagonismo, se hizo eje fundamental de las investigaciones de artistas y creadores. Preocupaciones que no surgieron como propuestas estéticas alternativas, sino más bien como un medio inexorable para abordar problemáticas en torno al sujeto y su fragilidad ante un mundo acelerado, cuyos cambios se han venido produciendo a partir de las acciones generadas por el hombre en el afán del dominio a sus congéneres.²

Al analizar los conflictos bélicos, se puede entrever que estos arrojan postulados que ayudan a entender de manera más amplia las dinámicas de un lugar específico. Para la fecha de la también denominada Guerra de las Trincheras, no se habían registrado, en ninguna otra batalla, números tan impactantes como los que arrojó esta. Entre nueve y diez millones de soldados y siete millones de civiles dados de baja, es el primer indicio de la crueldad ejecutada en el campo de batalla. Si bien se sabe que en la Segunda Guerra Mundial hubo más bajas (los resultados oscilan entre 50 y 60 millones de personas), ya se tenía un precedente que preparó al pueblo europeo para la catástrofe, dado que, en cierta medida, tenían una dimensión de lo que un gran conflicto puede causar a un territorio y a su gente.

El historiador londinense Bernard Wasserstein (1948 -), afirma en su libro *Barbarie y civilización*, que *“Hay dos maneras posibles de ver a Europa en vísperas de la guerra de 1914. Podemos remontarnos en el tiempo y contemplar el final de un período de existencia relativamente ordenada, pacífica y estable en lo que todavía era el continente de mayor riqueza, producción cultural y poder político y militar del mundo. O bien podemos mirar*

² CAPRILES, Claudia. El cuerpo en el arte como metáfora de la violencia. Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5, 217-224 ISSN: 1130-0507 [papel] y 1989-4651 [electrónico] 2016. [revisado en 23 de septiembre de 2018] Disponible en internet: <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/270171>

hacia adelante y ver los primeros temblores del conflicto social e internacional: el principio del fin del mundo eurocéntrico.”³ Bernard en este libro, expone un panorama amplio de los eventos bélicos más representativos del siglo pasado. En su texto el autor aborda, desde su inicio, el proceso incipiente de la Gran Guerra, hasta nuestros días, mostrando las estructuras políticas y militares de cada país, incluyendo los cambios geográficos y sociales a partir de los cuales se puede entender, de modo más estructurado y conciso, la postura de cada participante en la guerra (motivaciones, objetivos, y finalidad). Es importante pues, contextualizar desde este autor, todos aquellos aspectos relevantes de la Guerra de las Trincheras, en la que el pueblo europeo, a pesar de sus pérdidas, creció como continente en diversos aspectos.

La Triple Alianza (conformada por Alemania y el Reino Austro Húngaro) y la Triple Entente (Francia, Rusia e Inglaterra), son dos bandos, con sus respectivas coaliciones entre estas naciones, enfrentadas por tensiones que venían aflorando desde finales del siglo XIX, dado que dichos países fueron los principales implicados del conflicto. Ambos bandos en el transcurso de la batalla, tendrían aliados que se integraron a la guerra por intereses diversos, como por ejemplo Estados Unidos, quien declaró la guerra a los países de Europa central en 1917, debido al hundimiento del *RMS Lusitania* donde murieron 128 estadounidenses, apoyando a la Triple Entente junto con Japón e Italia (que inicialmente perteneció a la Triple Alianza). A su vez, el Imperio Otomano y el Reino de Bulgaria se unen a la Triple Alianza, siendo derrotados en 1918, y sufriendo grandes pérdidas. Sin duda el país más perjudicado por la guerra fue Alemania, que luego de su derrota en el mismo año (causada principalmente por el agotamiento y la hambruna de sus combatientes, además de los importantes refuerzos enviados por Estados Unidos y la derrota del reino Austro Húngaro por parte de Italia), y la firma del tratado de Versalles, sufrirían grandes castigos que se sumarían al inminente déficit económico y la difícil problemática social causada por la desesperanza que dejó el conflicto.

³ WASSERSTEIN, Bernard. *Barbarie y civilización, una historia de la Europa de nuestro tiempo*. Barcelona, 2010. P. 25.

En el panorama de la posguerra temprana, no sólo habría extensos campos mortuorios yacentes de carne en estado de descomposición. Los escombros de lo que alguna vez fueron estructuras que hablaban de la historia y de las personas que habitaron aquel territorio, representan el afán desmedido de poder respaldado por nacionalismos deshumanizados. Bélgica, que al comienzo de la guerra se había declarado neutral, fue uno de los países más perjudicados, debido a que fungió como territorio de paso para los alemanes en su camino a Francia. Louvain (ciudad belga) es un claro ejemplo del desastre, ya que, al llegar el ejército del Kaiser Guillermo II, por orden suya se destruyeron monumentos históricos y edificios representativos de aquel lugar, como lo era su universidad de estilo medieval. Es entonces correcto afirmar que la destrucción de patrimonio cultural de cualquier índole, es indicio de dominación y humillación. Al destruir aquello que un país o territorio conserva para hablar de sí mismo y de la historia de los que allí habitan, se genera un quiebre en las ideas, los valores y las emociones de la sociedad que lo habita.

Es correcto afirmar entonces que la destrucción no sólo de las edificaciones, sino también de objetos artísticos, culturales e históricos y el desmesurado número de muertes registrado en La Gran Guerra, fue debido al considerable avance industrial y tecnológico dado a principios de la pasada centuria. Lo que permitió el uso de armas de fuego aún más potentes que aquellas utilizadas por los países beligerantes en guerras pasadas, así como submarinos, balas de calibre mucho más alto, gases mortales y tanques, entre otros. Esta característica hizo necesario el uso de trincheras para el avance y defensa de las tropas terrestres, algo que sin duda, cambiaría el *modus operandi* del soldado en batalla, además de su convivencia a lo largo del conflicto. Allí, en ese lugar, es donde se produce el más claro acercamiento entre la guerra y el cuerpo, ese espacio impredecible y estrecho, donde los seres que viven se adjudican un afán casi enfermizo por sobrevivir.

Para comprender esta y otras situaciones entre cuerpo-violencia en el siglo XX, se hace necesario revisar la compilación de escritos titulada *Historia del cuerpo (III) Siglo XX* (2006) dirigido por Jean-Jacques Courtine. La cuarta parte específicamente, titulada *Sufrimientos y Violencia* realizada por Stéphane Audoin-Rouzeau, ofrece un punto de vista esclarecedor de la batalla y los seres humanos que la libraron. Un fragmento dice: “Toda

experiencia de guerra es, sobre todo, experiencia del cuerpo. En la guerra, son los cuerpos los que infligen la violencia y la violencia se ejerce sobre los cuerpos. Esta corporeidad de la guerra se confunde tan estrechamente con el propio fenómeno bélico que no es fácil separar la “historia de la guerra” de una antropología histórica de las experiencias corporales inducidas por la actividad bélica”⁴. A partir de esta afirmación, Stéphane analiza las batallas, desde la característica corpórea del ser humano, así como las diferentes etapas de la batalla, las cuales comprenden la planeación, el desarrollo y la finalización del conflicto. Esto, en aras de mostrar cómo se han transformado las diferentes visiones e interpretaciones del cuerpo que habita el territorio de combate e interactúa con otros cuerpos en él.

Las reflexiones que trajo consigo la guerra, no podían ser positivas. El giro en la percepción de la cotidianidad cambió de forma definitiva el modo de ver, incluso para aquellos que no vivían la guerra en el frente. Las imágenes mostraban la masacre que parecía, sin duda alguna, el infierno más cruel que se pudiera imaginar, siendo habitado por cuerpos fragmentados y destruidos. El miedo se apoderó del hombre en todos los niveles sociales, todos temían, desde su individualidad, a lo que la guerra y sus afectaciones pudieran generar en ellos. No es de extrañarse entonces que el arte, en cierta medida, fuera un reflejo de la incertidumbre, y de aquello que observaban y sentían los artistas respecto la violencia que persiguió a la humanidad en el siglo pasado, con mucha más fuerza que en épocas más pretéritas.

1.2 La forma visual de la violencia

En las primeras décadas del siglo anterior, con el surgimiento las vanguardias históricas, el arte se manifestó de maneras impredecibles. El proyecto de una modernidad estructurada desde mediados del siglo XIX, cobijó a Europa bajo un sueño progresista, contagiando de manera indiscriminada todos los ámbitos de la sociedad. En el campo cultural contribuyó

⁴ AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. *Historia del cuerpo (III) El siglo XX. I Matanzas El cuerpo y la guerra*. Madrid, 2006. P. 275.

en las diferentes etapas de experimentación, característica de todos y cada uno de los movimientos artísticos del siglo XX. El concepto de Modernidad llegó a un punto de definición tan amplio, que como menciona Peter Gay (autor obligado en materia histórica), se volvió complejo y casi imposible de determinar:

La modernidad resulta mucho más fácil de ejemplificar que de definir. Esta curiosa situación se debe a la rica diversidad que la caracteriza. Sus ejemplos abarcan un terreno tan amplio y diverso - pintura y escultura, prosa y poesía, música y danza, arquitectura y diseño, teatro y cine- que parece improbable hallar una ascendencia o terreno común [...] Las obras de arte moderno más destacadas, cualquiera que sea su género o grado de influencia mundial, suscitan una impresión similar.⁵

En este libro, Peter trata de crear una línea de sucesos y características a partir de la cual se puedan vislumbrar elementos en común entre las muestras culturales más representativas y que a su vez generaron también preguntas a una sociedad, que luego de conflictos bélicos tan importantes como las guerras, habían perdido aquel optimismo con el que miraban el futuro cincuenta años atrás.

La relación con el cuerpo en las vanguardias se puede analizar desde múltiples puntos de vista, sin embargo, hay un movimiento en particular que lo usa como elemento expresivo, mostrando no sólo sus virtudes, sino también el sentir tanto del que pinta como de los personajes representados. El expresionismo alemán desde la primera década de la centuria pasada, se mostraba al mundo como el grito de aliento de una nación con un fuerte arraigo nacionalista. Norbert Wolf, Doctor en Historia del arte, afirma que *“Por aquellas fechas, aproximadamente a partir de 1905, y con ímpetu revolucionario, los alemanes parecían aportar a la modernidad su capacidad de lo fáustico y, en definitiva, ofrecer un contrapeso a la vanguardia francesa, derivado de su psique nacional [...]”*⁶. Wolf realiza un recorrido por los artistas más representativos del expresionismo entre los cuales se encuentran: Ernst

⁵ GAY, Peter. Modernidad: La atracción de la herejía, de Baudelaire a Beckett. Barcelona, 2007. P. 23.

⁶ WOLF, Norbert. Expresionismo. Alemania, 2006. P. 07. 08.

Barlach, Max Beckmann, Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, entre otros. Estudia sus modos de aplicar la técnica mientras proporciona datos de los hechos más representativos de su carrera. También afirma Norbert⁷ que el expresionismo ha sido difícil de aceptar como estilo dentro de la Historia del arte, ya que los artistas que hicieron parte de la vanguardia, dentro del aparato técnico, difieren en forma considerable. Aquello que los une como colectivo es el gesto, su forma particular y subjetiva de plasmar lo lapidario.

La guerra vio morir a personajes importantes del mundo artístico como lo fueron Franz Marc en 1916 y August Macke en 1914. Pocos de los que participaron en el frente tuvieron la suerte de regresar, y sin duda, aquello que vieron allí, hizo que su arte se transformara de manera radical, nunca más volverían a ser los mismos. Otto Dix, artista alemán, será uno de estos sobrevivientes que contará la guerra de la forma más desgarradora posible, como realmente la sintió y padeció. Sus grabados sobre la guerra están sin duda inspirados en Goya y las piezas que realizó en el periodo bélico español en contra de los ejércitos napoleónicos. Estas obras muestran el horror de lo que sugirió para muchos, una cotidianidad en las trincheras. Eduardo Báez Macías teoriza acerca de esta serie aportando datos biográficos en relación a la plástica, como por ejemplo, cuando refiere a las constantes rememoraciones de Dix, “Su incursión en la nueva objetividad, combinada con las posibilidades expresivas del aguafuerte, le permitieron mostrar su visión de la guerra en toda su lacerante crueldad, sus horrores y sus sufrimientos. Las sombras del aguafuerte casaban muy bien con el mundo de tinieblas del que emergían sus recuerdos. La serie de cincuenta grabados que emprendió en 1924 fue una liberación de los aterradores recuerdos sedimentados en su subconsciente.”⁸ A partir de esta cita emergen entonces dos elementos que aclarar, el primero es que su serie sobre la guerra fue posterior a la finalización del conflicto en 1918, sin embargo, aunque muchas surgieron de la memoria, él producía bocetos y escritos estando en el auge de su participación como beligerante. La segunda aclaración consiste en el movimiento de La Nueva Objetividad, al cual se adjudicó la producción de Otto así como su forma ideológica, y que además, surge como

⁷ *Ibíd.*, p. 08.

⁸ BÁEZ, Eduardo. Otto Dix: Serie gráfica sobre la guerra. ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, NÚM. 76, versión impresa ISSN 0185-1276, 2000. P. 241.

contraposición al expresionismo alemán, mostrando problemáticas enfocadas a lo social y la vida en el posconflicto.

Dix decía que no podía permitirse el no estar en un evento de tal magnitud como la Primera Guerra Mundial. Eva Karcher realizó una excelente biografía acerca del artista, donde aborda de manera concisa todas las etapas trabajadas por él. En concordancia con lo anterior, la autora afirma: “A Dix le fascinaban todas las formas aparentes de la existencia humana, especialmente aquellas más extremas. Las asimilaba sin prejuicios ni parcialidades, valiéndose de su fina percepción, reproduciéndolas directamente en imágenes, en las múltiples facetas de su correspondiente abandono al espectro de eros y tánatos.”⁹ Así pues, su participación no fue más que otra herramienta en el engranaje de la existencia que Otto plasmaba en el papel. La figura del soldado en su obra es bastante peculiar, ya que se genera en dos vertientes, de sí mismo o de sus compañeros de batalla a los cuales despoja de identidad, todos parecen ser el mismo pero en diferentes etapas entre la vida y la muerte.

El cuerpo del soldado o por lo menos los fragmentos reconocibles del mismo, eran enseñados al mundo desde el arte, la fotografía, y precariamente con algo de imagen en movimiento. Fue inminente a partir de esto, percibir el perfil del hombre que batalla como ente monstruoso, Gloria Ocampo que analiza esta categoría estética a partir de Diane Arbus (fotógrafa de mediados del siglo XX), expone que “Es en el contexto de esta tradición que se ha sostenido y reeditado largamente la imagen del monstruo -del latín *monstrum*, mostrar-, como aquel individuo sobrecargado de rasgos negativos y que por tanto es preciso, a nombre del orden y de lo bueno, esconder, ocultar y negar o, en el peor de los casos, eliminar.”¹⁰, entrando en consonancia con la fealdad mencionada en el subnivel anterior. Es quizá por este motivo que la sociedad burguesa de la época, en el ambiente social, luego de terminada la guerra, rechazara el ser herido que volvió de la batalla,

⁹ KARCHER, Eva. *Otto Dix, me haré famoso o tristemente célebre*. Italia, 2002. P. 10.

¹⁰ OCAMPO, Gloria. De la monstruosidad a la alteridad en la obra de Diane Arbus. *Revista TRILOGÍA* No. 8 / ISSN 2145-4426 [en línea] 2013. [revisado 23 de septiembre de 2018] Disponible en internet: <https://revistas.itm.edu.co/index.php/trilogia/article/view/281/290>

relegándolo, en muchas ocasiones, a lo más bajo de la escala social, motivo por el cual se preocupó no solamente Dix en sus pinturas de ciudad, sino también George Grosz.

En sus múltiples escritos sobre la fotografía, Susan Sontag¹¹ afirma que muchas de las imágenes producidas en La Gran Guerra, solían mostrarla como un hecho épico, presentando únicamente las secuelas de la batalla. Esta nueva forma de captar información visual tenía un impacto indeterminado en la sociedad, agrega, “[...] son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar -con distancia, por el medio de la fotografía- el dolor de otras personas. Las fotografías de una atrocidad pueden producir ciertas reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles.”¹² Además, las fotografías eran en su mayoría anónimas, facilitando su uso para fines políticos. Si bien lo que se mostraba hacía parte de la realidad que acontecía en los años de batalla, la experiencia individual del combatiente pasaba a un segundo plano con este tipo de caracterizaciones. En cambio, desde el arte, Dix ofreció una realidad más cercana a aquello que no se contaba sobre la guerra. En múltiples ocasiones, se ocultaba, desde los dirigentes, el número de bajas en enfrentamientos específicos para aumentar el sentimiento de vitalidad en otros frentes del conflicto. Otto muestra además de los grandes campos de cadáveres, la pudrición individual. Muestra el cuerpo objetivado, monstruoso y podrido, sufriente y obediente, siendo también territorio de ruina. No sólo los edificios destruidos conmovieron a Dix, ni los largos kilómetros de franjas en las que vivió; lo estremeció conocer el ser en su naturaleza bipolar, fluctuando entre la vida y la muerte.

METODOLOGÍA

¹¹SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Colombia, 2003. P. 29. P. 21.

Esta monografía se realizó a partir de una metodología cualitativa debido a sus propiedades pertenecientes al campo de las humanidades y que, según Lamberto Vera, consiste en lo siguiente: “es aquella donde se estudia la calidad de las actividades, relaciones, asuntos, medios, materiales o instrumentos en una determinada situación o problema. La misma procura por lograr una descripción holística, esto es, que intenta analizar exhaustivamente, con sumo detalle, un asunto o actividad en particular.”¹³ Esta definición remite directamente al estudio de caso, método que se verá evidenciado a lo largo de la investigación, el cual Robert Stake define así:

De un estudio de casos se espera que abarque la complejidad de un caso particular. Una hoja determinada, incluso un solo palillo, tienen una complejidad única -pero difícilmente nos preocuparán lo suficiente para que los convirtamos en objeto de estudio. Estudiamos un caso cuando tiene un interés muy especial en sí mismo. Buscamos el detalle de la interacción con sus contextos. El estudio de casos es el estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular, para llegar a comprender su actividad en circunstancias importantes.¹⁴

Como se ha mencionado con anterioridad, el concepto propio de este proyecto fue aplicado a partir la obra gráfica del artista expresionista Otto Dix. Además se usó la investigación documental debido a que la gran mayoría de información que permite trabajar el sentido de diferentes conceptos, datos históricos y referencias, proviene de textos académicos, ensayos y elementos visuales históricos. Por este motivo, será también representativa la apropiación de sistemas como el método lógico histórico, explicado por Deymor B. Centty de la siguiente manera: “Este método se refiere a que en la sociedad los diversos problemas o fenómenos no se presentan de manera azarosa sino que es el resultado de un largo proceso

¹³ VERA, Lamberto. La investigación cualitativa. Universidad Interamericana de Puerto Rico [en línea] 2003 [revisado 22 de noviembre de 2018] Disponible en internet:

http://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/velez_vera__investigacion_cualitativa_pdf.pdf

¹⁴ STAKE, Robert. Investigación con estudios de casos. Madrid, 2007. P. 10.

que los origina, motiva o da lugar a su existencia. Esta evolución de otra parte no es rigurosa o repetitiva de manera similar, sino que va cambiando de acuerdo a determinadas tendencias o expresiones que ayuda a interpretarlos de una manera secuencial.”¹⁵

La búsqueda inicial de bibliografía de fuentes primarias pertinentes, permitió desarrollar el conocimiento base para fundamentar el aparato crítico del trabajo monográfico, lo que finalmente desembocó en la creación de contenido diferenciado respecto otras investigaciones similares.

En la primera etapa se hizo uso de textos acerca de la vida y obra de Dix, con el objetivo de conocer su entorno de vida y contextualizar su producción plástica. Al evidenciar la necesidad de comprender hechos tan importantes como la Primera Guerra Mundial, se realizaron estructuras organizativas de personajes representativos de la época y estructuras geográficas, así como situaciones particulares entre países, que esclarecieran el porqué de las diferentes problemáticas aparecidas en años posteriores al comienzo del conflicto en 1914. Fue de gran relevancia también la búsqueda de textos que evidenciaran situaciones similares con artistas del mismo contexto de Dix, movimientos de los que hizo parte y artistas que escribieron de su obra, para contrastar motivaciones y temas, y generar una línea conceptual a partir de la cual se puedan poner en común o contrastar elementos formales o teóricos de sus propuestas artísticas. Se tuvo que generar también un acercamiento al grabado y técnicas afines para generar un mayor entendimiento de las obras que se analizaron, ya que las piezas seleccionadas hacen parte de una serie de grabados sobre la guerra, siendo los 50 ejemplares aguafuertes.

Dado lo anterior, en un principio se pensó el desarrollo de la monografía a partir de una metodología propia de la investigación histórica, sin embargo, para la creación y aplicación del concepto planteado desde los objetivos, justificación y planteamiento del problema, se hizo imperativo el uso de referentes estéticos que apoyen la interpretación y catalogación de las piezas a nivel visual. La bibliografía usada comprende entonces categorías de la

¹⁵ CENTTY, Deymor. Manual metodológico para el investigador científico. (U. N. Arequipa, Ed.) Arequipa, Perú: Nuevo Mundo [en línea] 2006 [revisado el 22 de noviembre de 2018] Disponible en internet: <file:///Users/danielvalencia/Downloads/deymor-manual-metodologico-para-el-investigador-cientifico.pdf>

estética clásica y moderna, aplicables a las representaciones del cuerpo a nivel bidimensional, como lo son: lo bello, lo feo, lo monstruoso y lo abyecto.

En la búsqueda de material en los diferentes repositorios de universidades, bibliotecas, centros de documentación, y centros culturales locales fue de gran importancia conocer qué se había escrito a nivel local acerca no sólo de Dix, sino también de las variables afines a su contexto de producción plástica. A partir de este momento se hizo necesaria la clasificación de la información en un archivo donde se especificara cada uno de los textos leídos con sus respectivos comentarios, además de registrar de manera más sencilla los datos básicos de cada uno de los autores consultados. En relación con lo anterior también se debe aclarar que una de las herramientas más usadas fue la investigación a partir de bibliografías de los textos base, creando una serie de cadenas que finalmente ayudaron a esclarecer los puntos innovadores de esta monografía.

En aras de unificar el campo histórico con los estudios estéticos se buscó como punto de unión la figura del soldado, que agrupa todos los temas de interés a tratar. En esta parte, se usaron referentes que provienen de ambos campos de estudio.

La relación con las obras representó un inconveniente, ya que para la selección de las piezas se tuvo que contrastar fotografías con impresiones en libros fieles, que logran dar una buena definición de detalles y que, en definitiva, fueran óptimos para el correcto análisis de las mismas.

1 EL INICIO DEL SIGLO XX. EXPRESIONISMO ALEMÁN, OTTO DIX Y LA GUERRA

El siglo XX estuvo marcado por la experimentación y el descubrimiento de nuevas maneras de abordar el *objeto* artístico, el desarrollo de las llamadas vanguardias artísticas propició que estas fueran el reflejo de una sociedad veloz, cambiante e innovadora. En el mundo del arte se dejaron atrás todo tipo de convencionalismos clásicos respecto al hacer plástico, idea que desde el siglo XIX, con el impresionismo, marcó una fractura en lo esquemático e impuesto por la academia. Los colores, los temas y los formatos mutaron, y a partir de dichos procesos el arte, en la modernidad, se exhibió en exposiciones y muestras que fueron objeto de críticas y juicios de valor que negaban por completo su carácter estético. Esto, porque según buena parte de dichas críticas, no solamente se “atentaba” contra las formas habituales, sino también contra el carácter sacro y ritual del arte, al menos desde una perspectiva netamente religiosa, o, desde los cánones clásicos y las categorías estéticas academicistas tradicionales. El nuevo sentido de lo sagrado o lo espiritual (como expresiones milenarias de vieja data), se remitía más bien ahora a conceptos como el arte por el arte, el arte de sentido existencial o humanista, el arte como reflejo de la resistencia, y el arte como generador de ideas o conceptos afines al compromiso social, ético y político¹⁶.

¹⁶ Se conoce principalmente la categoría de *arte degenerado* establecida por Hitler, a partir de una exposición con el mismo nombre inaugurada en 1937. Jaime Ruíz Noé afirma que en las paredes del espacio de exposición había letreros y títulos que denigraban no sólo la técnica, sino también el contenido de todo el arte moderno. En ella estuvieron exhibidas 650 piezas de las vanguardias fundadas hasta el momento. En el caso específico de Dix (que también fue rechazado por el Führer) sus dibujos acerca de la prostitución, los cuales están enmarcados en su propuesta de la ciudad, fueron bastante polémicos, específicamente por aquellos que remitían a artistas anteriores, como hizo con Goya al apropiarse de la *Maja Desnuda*. Generando una brecha aún más grande en la representación idílica y académica. Esto, junto a sus pinturas de la sociedad de posguerra lo hicieron un personaje con cierto sentido social, Alivé Piliado Santana afirma que, por estos motivos, llegaron incluso a llamarlo “el espanto de los burgueses”, debido a las fuertes críticas que Dix realizó a esta clase social en su trabajo plástico.

RUÍZ, Jaime. ¿Arte degenerado? La psicopatologización del arte moderno por el nazismo. MUSEO NACIONAL DE ARTE [en línea] 09 de febrero de 2017. Disponible en internet:

<http://www.munal.mx/en/conoce-mas/post/arte-degenerado>

PILIADO, Alivé. Antes, entonces, ahora. Representaciones de la prostitución en torno a la obra de Otto Dix. MUSEO NACIONAL DE ARTE [en línea] 31 de enero de 2017. Disponible en internet:

<http://www.munal.mx/es/conoce-mas/post/representaciones-de-la-prostitucion-en-torno-a-la-obra-de-otto-dix>

La búsqueda de una *nueva forma* para las prácticas artísticas (tanto en referencia al tema como en lo concerniente a la aplicación de las técnicas), generó en los artistas europeos una pregunta por aquello que estaba pasando en la sociedad, permeado por un aire de incertidumbre, ciertamente decadente y pesimista, que iba directamente en contra de lo que pretendía construir la sociedad burguesa de la época. No es de extrañar que las muestras artísticas surgidas a principios del siglo XX denunciaran o atacaran el proyecto de modernidad y libertad, propagado en Occidente desde la segunda mitad del siglo XIX; que finalmente produciría un declive en la estructura tradicional del arte, dando paso a una suerte de liberación plástica. La idea del progreso se derrumba a medida que crecen los nacionalismos, y la idea de poder y conquista perturba la paz de las grandes ciudades europeas. Las humanidades, como disciplinas de las ciencias humanas, desmienten la estructura progresista y otros postulados que permitieron a Occidente creer en el ideal moderno, como lo afirma el crítico de arte italiano Mario De Micheli (1914 - 2004)¹⁷, acerca del positivismo, que, en un principio alivió y a su vez desvió muchas de las tensiones generadas en el territorio europeo, creando una máscara de paz y bienestar, la cual no sería suficiente para detener, lo que con el tiempo, se convertiría en el primero de muchos acontecimientos bélicos ocurridos en el siglo pasado, la Primera Guerra Mundial.

Este hecho marcó sustancialmente a todas y cada una de las naciones, cambiando las dinámicas de los diferentes campos sociales. Había pasado ya más de medio siglo en el que el pueblo europeo no padecía una guerra, indicio de que definitivamente no estaban preparados y tenían un ideal erróneo del acontecer de un conflicto de tales dimensiones. Los combatientes tenían una idea romántica de la guerra. Enaltecieron la figura del héroe como aquel que iba, combatía, y volvía victorioso, sin siquiera contemplar la muerte como posibilidad. Incluso, el gran número de participantes involucrados en el acontecimiento bélico, se debe al reclutamiento indiscriminado, así como obligatorio, de campesinos y jóvenes que poco sabían de la confrontación entre La Triple Entente y La Triple Alianza¹⁸.

¹⁷ MICHELI, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, 2009. P. 67.

¹⁸ Estas dos coaliciones fueron los bandos enfrentados, representativos de la Primera Guerra Mundial. Por un lado, en la Triple Alianza se encontraron Alemania y el imperio Austro-Húngaro y La triple Entente estuvo conformada por Francia, Gran Bretaña y Rusia. Cada uno creado para defender sus propios intereses al

Esto se evidenció principalmente en Rusia, imperio que en aquel entonces estuvo bajo el mando del Zar Nicolás II, que tenía mayor expansión territorial en comparación a los países contrincantes; sin embargo, su tecnología no fue lo suficientemente potente para detener el avance de los alemanes en la frontera durante el primer año de enfrentamiento, quienes, a pesar de tener menos hombres, desarrollaron un avance armamentista que sugería una clara desventaja para los rusos. Es correcto afirmar que en el comienzo del acto bélico (el 28 de julio de 1914), la cantidad de masacres, movilización de hombres y destrucción de patrimonio y cultura, no habían tenido precedentes en la historia hasta ese momento. Es por estos y otros motivos surgidos en el transcurso de la Primera Guerra Mundial, que emergió la necesidad de las trincheras como estrategia territorial (las cuales ya habían sido aplicadas en disputas como la guerra ruso-japonesa de 1904), cuatro meses después de comenzada la Gran Guerra,¹⁹ alterando completamente la modalidad de la contienda.

Si bien la guerra implicó no sólo a Europa, sino también a países del continente americano y asiático, la rivalidad entre Francia y Alemania aumentó considerablemente de forma simultánea, siendo incluso la frontera entre estos dos países, la primera en ser excavada con una trinchera de aproximadamente 750 kilómetros, con la que se pretendía defender el espacio avanzado y conquistado por los alemanes en su misión y empeño por invadir la ciudad de París. Lo que en su tiempo fue el territorio Imperial de Alsacia y Lorena, se convierte en el ejemplo más vívido de la problemática entre estas dos ciudades. En ellas habitó por mucho tiempo un pueblo con identidad difusa, ya que por los diferentes conflictos (Guerra Franco-Prusiana finalizada en 1871 y Primera Guerra Mundial finalizada en 1918), fueron dirigidas alternadamente por gobernantes alemanes y franceses. Esta pugna estuvo alimentando un sentimiento nacionalista en ambos bandos, generando divisiones incluso en el sector cultural.

estallar el conflicto en 1914 con el asesinato del Archiduque Francisco Fernando de Austria a mano de un extremista serbio. Con el acontecer de la batalla, cada bando tuvo incorporaciones, por parte de la Alianza, se sumarían luego el imperio Otomano y el reino de Bulgaria y a la Entente se uniría Japón y Estados Unidos, entre otros. Alemania y más específicamente la Triple Alianza fueron derrotados, dejando gran parte del territorio europeo en ruinas y, además, deudas para cada uno de los países participantes. El registro de muertes oscila entre 15 y 25 millones de bajas.

HOBSBAWM. Eric. Historia del siglo XX 1914-1991. Barcelona, 2007. P. 32.

¹⁹ A la Primera Guerra Mundial también se le ha denominado la Gran Guerra, o la Guerra de las Trincheras.

Como consecuencia, los artistas cercanos a la época de las trincheras, y los que lograron volver de la guerra, tuvieron una fijación especial en la batalla y todo lo que el contexto bélico implicó. Estos podían reflexionar sobre la barbarie, o imbuir su obra de las imágenes desgarradoras del conflicto, que, en ocasiones, dejaban una impronta indeleble susceptible a devenir representación; creando un repertorio nuevo e inédito de imágenes que simbolizaran la fragilidad de la condición humana, y la crudeza de la violencia. Problematizar el asunto de la guerra desde la pintura y las artes gráficas, era una posibilidad comunicativa expresada a partir de las diversas preguntas o sospechas que dejó el proyecto moderno, que en ese momento histórico contrastó con las fracturas sociales, o la destrucción de seres humanos, y la ruina decadente de cuerpos y arquitecturas. Una disociación existencial, psíquica y psicológica como secuela de la guerra, era razón más que suficiente para que se trastocara la representación pictórica; el hombre no volvería a las viejas formas de la pintura, porque las motivaciones y sentidos eran nuevos, igual que había pasado con el cubismo, con el futurismo, con la abstracción, con el dadaísmo o el surrealismo; las formas académicas consideradas caducas no respondían a las nuevas premisas del arte, o al contexto geopolítico que no era como el de antes. En un mundo convulso, inestable, destruido por la guerra, el lenguaje del arte no podía ser complaciente como lo hubiera sido la concepción del acto creativo academicista en un ambiente inmutable de paz, más bien idealizado. Elementos compositivos pictóricos y rasgos expresivos como el cubo escénico renacentista, o la perspectiva de Alberti o euclidiana, habían sido subvertidos por otros valores estéticos en ciernes (como ejemplo de ello: el abandono paulatino de la figuración, conservando sólo algo del efecto ilusionista del cubo escénico -en camino a la abstracción-, o de la representación formal propia del Renacimiento); la pintura debía ser sintomática del nuevo escenario donde morían o sobrevivían los actores de la guerra, el arte se nutre entonces de un nuevo repertorio iconográfico y de un imaginario de muerte, decadencia, miseria, enfermedad, mutilación, locura, e impotencia.



Max Beckmann. Irrenhaus (Madhouse), 1918. [Punta seca sobre papel], 26 x 30.7 cm. Extraído de: <https://circulatingnow.nlm.nih.gov/2018/04/12/max-beckmann-the-faces-of-world-war-i/>



Oskar Kokoschka. Anschluss - Alice in Wonderland, 1942 [Óleo sobre lienzo] 63,5 x 76,3 cm. En préstamo con la Tate Gallery de Londres. Extraído de: <https://biblioklept.org/2015/05/20/anschluss-alice-in-wonderland-oskar-kokoschka/>



Pablo Picasso. Guernica, 1937 [Óleo sobre lienzo] 349,3 x 776,6 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Extraído de: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

Las representaciones del cuerpo fragmentado, destruido y en pudrición, sublimaron todo el sufrimiento y estragos que quedaron en aquellos que tuvieron la suerte de regresar de los campos bombardeados. Estos sujetos, son los mismos que vieron caer a millones de seres humanos bajo los gases, las balas y otros artefactos usados para perpetuar la violencia. En aquellos campos mortuorios, el sobrevivir estaba más allá de un acto heroico. En las trincheras de la Primera Guerra Mundial, la relación con el otro fungía como un hecho vital ya que establecer cualquier tipo de vínculo, mientras se luchaba por problemáticas que incluso muchos de ellos desconocían, era la única esperanza de subsistir. La cotidianidad entre los que allí yacían, sugería un tipo complejo de intimidad. A los soldados, por lo menos en el caso francés, se les daba poco tiempo de descanso, donde podían realmente relacionarse unos con otros y escapar de la idea generalizada de la muerte por unos cuantos minutos. Ninguno quería afrontar de manera directa la muerte de un compañero, y definitivamente nadie estaba preparado para presenciar la decadencia del cuerpo de algún conocido, en la más absoluta pudrición.

No fue extraño entonces que la Guerra de las Trincheras y lo resultante de esta, haya sido sustrato para la producción plástica de los expresionistas alemanes. En este contexto, la Vanguardia pictórica alemana se contrapone al Fauvismo²⁰ francés presuntamente iniciado en 1905, no en referencia a formas pictóricas o compositivas, sino más bien en cuanto a posiciones ideológicas, debido a los constantes enfrentamientos entre ambos países. El Expresionismo Alemán surge aproximadamente entre los años 1911 y 1912, y Lourdes Cirlot²¹ afirma que sus temas giraban en torno a la opresión, el terror y la miseria. Para los artistas envueltos en el mandato del Kaiser Guillermo II, factores como “La agitación febril, la preferencia por todo aquello que se encuentra en proceso de cambio en lugar de la forma reposada en sí misma, y la propensión al misticismo eran otros tantos elementos que parecían predisponer el “modo de ser alemán” hacia el nuevo estilo: “El expresionista no ve, contempla” (Kasimir Edschmid). Es decir, es un espíritu creativo, no reproductivo, conforma la imagen del mundo a su voluntad, la realidad es ante todo una creación de sus visiones.”²² En concordancia con lo anterior, es correcto afirmar que dentro de estos postulados, Alemania vio nacer a dos de los grupos más representativos en el arte de principios del siglo XX, uno de ellos *Die Brücke* (El Puente), cuyos miembros fueron procedentes en su mayoría de Dresde, y *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), conformado por artistas propios de Múnich. Ambos grupos de expresionistas trabajaron sobre temas y elementos formales que pueden identificarse como constantes, por ejemplo, en el caso de los primeros, “su lenguaje no resultaba tan agresivo [...] Predominaban las líneas curvas y las asociaciones cromáticas eran más armoniosas. En conjunto puede decirse que el arte de *Der Blaue Reiter* era más lírico.”²³ Mientras que en el grupo de Dresde, se trabajó con una línea angulosa y una mancha fuerte, para acentuar la característica *anti positivista-objetiva* bajo la que estaban inscritos.

²⁰ Se dice que fue la primera vanguardia. Surge en 1905 y fue nombrada de tal manera por el crítico francés Louis Vauxcelles. El interés de los artistas que participaron del movimiento, eran principalmente el color, con todas sus capacidades expresivas. Solían pintar de acuerdo al sentir, modo que según estos artistas sólo podía ser expresado por los diferentes estados y percepciones de la paleta cromática. También, con base en Henri Matisse (iniciador y Figura sobresaliente del grupo) se hizo énfasis en la no imitación, que ponía por encima de la representación mimética, el estilo del pintor.

CIRLOT, Lourdes. Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos. Barcelona, 1995. P. 13-14.

²¹ *Ibíd.*, p. 27.

²² WOLF, Norbert. Expresionismo. Alemania, 2006. P. 07.

²³ CIRLOT. *Op. cit.*, p. 29.

En este contexto histórico y artístico, se puede hablar de dos etapas expresionistas. “Antes de la Primera Guerra Mundial, los experimentos formales y cromáticos del expresionismo reflejaban sobre todo los estados de ánimo individuales de los pintores. Sólo después de la contienda, sus mensajes se centraron claramente en la función social del hombre, en su papel como víctima de la presión social y política.”²⁴ Así, en principio, esta vanguardia se preocupó por el artista a nivel individual, por el ser que pinta y refleja con cierto grado de gestualidad su forma de ver el mundo, es decir, aquel que realiza un análisis introspectivo del entorno. Esta afirmación no solamente difiere, sino que se contrapone a los ideales y estructuras de movimientos o modos artísticos anteriores como el Impresionismo, ya que, “[...] si para el artista naturalista e impresionista la realidad seguía siendo algo que había que mirar desde el *exterior*, para el expresionista, en cambio, era algo en lo que había que meterse, algo que había que vivir desde el *interior*.”²⁵ Esta gestualidad y vehemencia asociada con el Expresionismo Alemán, no fue indiferente al conflicto, también se transformó de manera radical con la guerra, el *Der Blaue Reiter* finalizó al comenzar el acto bélico y en el campo de batalla fallecieron pintores como Franz Marc y August Macke. Es aquí, donde se vería el segundo gran cambio en la vanguardia, infundido especialmente por aquellos que participaron en el frente de batalla y vieron con sus propios ojos el infierno que allí aconteció.

Es imposible no referirse a artistas como Otto Dix cuando se habla de la Primera Guerra Mundial, y esto es, porque pocos personajes lograron mostrar la guerra de manera tan vívida como él lo hizo. Dix nació en Gera, Alemania, el 2 de diciembre de 1891. Dentro de las artes se destaca por haber producido una gran cantidad de piezas sobre las trincheras y la sociedad de posguerra. Sus pinturas y grabados hablan de situaciones completamente desagradables (en las que se puede asociar incluso la pudrición de la carne de los cadáveres o mutilados que representó, en contraste con el comportamiento despreocupado de los ciudadanos opulentos que vivieron en excesos, cegados por su propio dinero, quienes

²⁴ WOLF. Op. cit., p. 11.

²⁵ DE MICHELI, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, 2009. P. 68.

negaban e incluso ignoraban a los soldados que lucharon por su país en el suelo europeo), y según Julia Barroso Villar²⁶, Otto fue una de las figuras más representativas del retrato en la modernidad. Desde pequeño tuvo relación con el arte debido a que en su familia, por parte de sus parientes maternos, había una cercanía con la música, la poesía y la pintura. Sus estudios se dieron finalmente en 1909, donde pasó a la escuela de Artes y Oficios de Dresde, lugar idóneo para relacionarse con el circuito del arte a nivel nacional.

Es común encontrar reiterativamente en biografías del artista, referencias a un arte del proletariado, debido a que sus padres pertenecían a esta clase social, y sus pinturas del posconflicto tenían un fuerte carácter crítico hacia los comportamientos de la sociedad burguesa, como se puede apreciar en su tríptico *La Gran Ciudad* (1928). Esta iniciativa obrera de protesta que crecía de forma exponencial antes del estallido de la guerra, fue liderada en gran parte por Jean Jaurès (quien fue asesinado tres días después de comenzadas las actividades bélicas), y buscaba mejorar las condiciones de trabajo de los empleados, quienes eran sometidos a largas jornadas laborales por pagos insignificantes. Este personaje se negaba rotundamente a la violencia y buscaba esparcir su voz en aras de reforzar la iniciativa en pro de la paz, invitando a los jóvenes a no tomar las armas. A pesar de esto, Otto Dix, con el tiempo, aclaró que no hacía parte de ningún partido y que incluso, repudió los ideales extremistas.

²⁶ BARROSO, Julia. Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas. Asturias, 2005. P. 98.

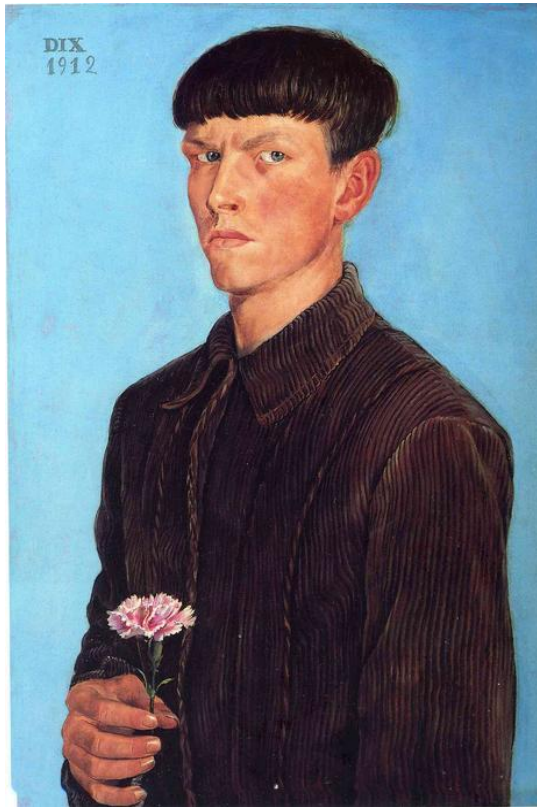


Otto Dix. La Gran Ciudad, 1927-28 [Técnica mixta sobre madera] 181 x 402 cm. Museo de arte de Stuttgart.

Extraído de: <https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-grossstadt-metropolis>

Para comprender aún mejor los elementos presentes en la obra de Dix referentes a la sociedad de la época (y en parte de su carrera temprana), se debe esclarecer la *objetividad* que envolvía al pueblo europeo en general, y que produciría en los artistas de la pre y posguerra un rasgo identitario. Esta idea impulsó el periodo artístico anterior y posterior a la guerra del 14. “Toda una generación practicó el “objetivismo”, funcionalidad divinizada, finalidad, objetividad, y sin embargo cada cual lo interpretó a su manera [...] Básicamente, el objetivismo parecía tomar prestado un carácter objetivo de la siempre subjetiva experiencia de la realidad. Conmovida por los horrores de la Primera Guerra Mundial, agotada moral y físicamente, aquella generación buscaba estabilizarse de esa forma, encontrando una identidad social válida.”²⁷A pesar de esto, no se puede hablar de un estilo general para la obra de Dix o los expresionistas, ya que los colores, los medios en los que realizaban las piezas y los temas, solían diferir, en momentos, de manera radical.

²⁷ KARCHER, Eva. Otto Dix. Italia, 2002. P. 07.



Otto Dix. Autorretrato con clavel, 1912 [Óleo sobre papel], 75 x 50 cm. Detroit Institute of Arts, Detroit.
Extraído de: <https://curiator.com/art/otto-dix/self-portrait-with-carnation>

Otto Dix realizó sus primeras pinturas en Dresde, influenciado en gran medida, por el romanticismo alemán, como fue el caso también de algunos de sus compañeros expresionistas. La inconformidad que solía mover el espíritu de los pertenecientes a este movimiento, creció considerablemente a medida que el Kaiser Guillermo II tomaba decisiones. Las ansias de conquista del pueblo alemán fue un tema que se implicó en una parte importante del desarrollo artístico de Dix mientras hizo parte del grupo expresionista. A pesar de generar una clara distancia con el gobierno (en cuestión ideológica), era inevitable para él, como ser sensible y radical, separarse completamente del contexto social. Fue a partir de los sucesos acontecidos tanto en Europa a nivel bélico (la destrucción del paisaje arquitectónico y la masacre humana), como los modos de vivir en sociedad (comportamientos de la clase burguesa y proletaria), que la aplicación de su pintura se tornó desinhibida, principalmente al vivir las más extremas e importantes situaciones. En sus pinturas iniciales, se puede apreciar una muy buena técnica, pero encontramos un

cuerpo represado y contenido. Mientras que en sus pinturas de guerra, no sólo los rostros devinieron agresividad (y en cierta medida, un tipo de “animalización” en cuanto que las representaciones dejan entrever el lado más instintivo y feroz), los escenarios y fondos se tornaron confusos y las manchas fueron aplicadas de formas increíblemente gestuales. Esta primera conducta expresiva, transformó todo lo que vendría después, también en el dibujo.

Con el tiempo mejoró la técnica y la llevó a diferentes niveles expresivos, sin embargo, el aguafuerte, que también aprendió en Dresde, fue característico en su hacer plástico principalmente luego de la guerra. Esto, sin duda, “significó para él una gran experiencia, pues en las posibilidades expresivas del grabado encontró el cauce para comunicar lo que llamaría las oscuridades de la vida.”²⁸ A partir de esta experiencia y estudios previos, pudo realizar su serie titulada *Der Krieg* (La Guerra), que, entre sus referentes artísticos, sin duda tiene una influencia marcada de Goya y su serie de grabados *Los Desastres de la Guerra*, realizados entre 1810 y 1815. Allí, el artista español expone las maneras inhumanas en las que la violencia fue perpetuada en la Guerra de la Independencia Española. Mediante un dominio del aguafuerte y de la aguainta, Goya va más allá de la influencia y el lenguaje plástico, propios del Romanticismo, para mostrarnos la cruda realidad de la batalla.

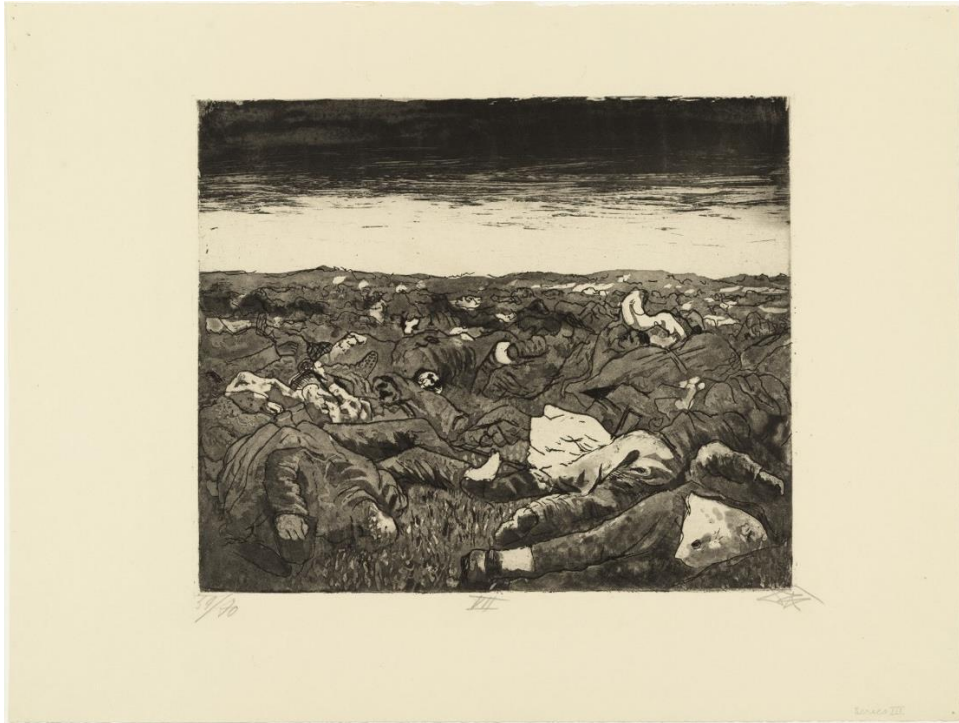
Las similitudes son evidentes, sin embargo, la forma de representar el cuerpo cambia de manera abismal. En Goya se reconoce de inmediato una técnica increíblemente trabajada a partir de la cual el pintor y grabador estructura la escena representada. No hay mucho trabajo en los fondos, lo cual difiere también de Dix, para el que detallar espacialmente las trincheras y su carácter mortuorio e infernal, sugería una necesidad expresiva apremiante. Los rasgos diferenciados de la obra de Goya se pueden notar en cada una de las partes constitutivas de los personajes presentes en su grabado titulado *Esto es peor*, pieza gráfica en la cual, incluso, se pueden ver claramente los músculos y pliegues en la piel, además del impresionante gesto de sufrimiento del cadáver (figura central). El aguafuerte fue quizá lo que hizo que Goya, cuatro años después y respecto a todos los sucesos que había presenciado, se distanciara de las proporciones anatómicas cuidadas y de la pincelada

²⁸ BAES, Eduardo. *Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra*. México, 2000. P. 240.

académica suavizada, para desatar su *fuerza pulsional* en la creación de las pinturas negras. En Dix, la gran mayoría de ocasiones, los personajes se presentan, aunque figurativos, con rostros y fragmentos del cuerpo irreconocibles. A estos sujetos, en muchas ocasiones, ni siquiera se les puede identificar el bando al cual pertenecen, como es usual, por la vestimenta que llevan puesta (particularidad importantísima en la guerra), ya que el deterioro y degradación de la materia son tales, que la masa que se aprecia, pareciera en realidad cúmulos de elementos informes, yacentes en el suelo de las trincheras.



Francisco de Goya. Esto es peor, 1810 – 1814. [Aguada, Aguafuerte, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado]. 157 x 208 mm. Museo del Prado, España. Extraída de: <https://www.goyaenelprado.es/>



Otto Dix. Evening on the Wijtschaete Plain (November 1917) [Abend in der Wijtschaete-Ebene (November 1917)] from The War (Der Krieg), 1924 [Aguafuerte y aguafuente sobre papel] 35.1 x 46.6 cm. MoMA.
Extraído de: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo63259_sov_sort-5_page-27.html

Es determinante entonces, en el caso de Otto Dix, la participación directa del artista en el campo de batalla, ya que allí, apreció de primera mano el avance tecnológico que permitió el uso de un arsenal armamentista, que fue el responsable de las muertes más desastrosas en el transcurso de la guerra. Dice Wolf acerca de lo vivido y construido por Dix en la guerra:

“Entre 1915 y 1918 realizó alrededor de 600 dibujos y aguafuertes en la pausa de los combates. Constituyen la obra propiamente expresionista de Dix. Casi todos ellos se recubren con un entramado de líneas cruzadas, fragmentadas y entrelazadas en ángulos agudos; los vectores de fuerza conforman un ritmo estático, los colores recuerdan los tonos suspendidos de Der Blaue Reiter, extrañamente etéreos dadas las estructuras globales

disarmónicas, de las que surgen objetos y paisajes cubistas y futuristas, tratados expresivamente y deformados”²⁹

Así pues, para Otto cada uno de los sentidos jugó un papel primordial en la guerra, principalmente el olfato. Karcher³⁰ reafirma lo que el artista alemán plasmó en sus notas en 1966 acerca de los olores en su niñez, lo que significó para él incluso, el deseo de pintar. Es de esperarse entonces que, de acuerdo a estas afirmaciones, los olores de la guerra generaran en él un impacto particular, debido a la putrefacción que allí hedía. Elementos como la enfermedad, la falta de alimento, las mutilaciones, los fragmentos de cuerpos en estado de descomposición, ratas, plagas, heridas por gases y otros hechos relacionados con la cotidianidad dentro de las trincheras, tenían que ser soportados por los personajes que vivían en condiciones inhumanas. A la dura coyuntura de todo esto que vivía el soldado, se sumaban todas las reglas y cambios que hubo en contraposición a batallas y guerras pasadas, que incluían modificaciones de uniforme, de armas y estrategias de batalla. Desde cada país proyectaron esta figura de acuerdo a sus experiencias y los adaptaron, según Stéphane Audoin-Rouzeau³¹, a partir de un duro adiestramiento. Era de esperarse que a pesar de la preparación, los gobiernos europeos no pudieran predecir el impacto de las nuevas armas de fuego en los cuerpos. “Será, pues, la propia guerra la que, por medio de un potente efecto de retorno, modificará en profundidad el entrenamiento de los soldados durante el conflicto, al de un endurecimiento considerable de preparación”.

Fueron todas estas características las que cambiaron de manera radical el modo de verse a sí mismo de Dix. En los párrafos anteriores se habló de su especial gusto hacia el retrato, que en sus primeros años como artista practicó con diferentes motivos. Al parecer, todos los cambios que, respecto al ideal de la guerra y aquello a lo que se había sometido al reclutarse, se implicaban en su obra aportándole un sentido dramático profundamente elocuente e impactante, quedan plasmados en *Autorretrato como soldado*, realizado en

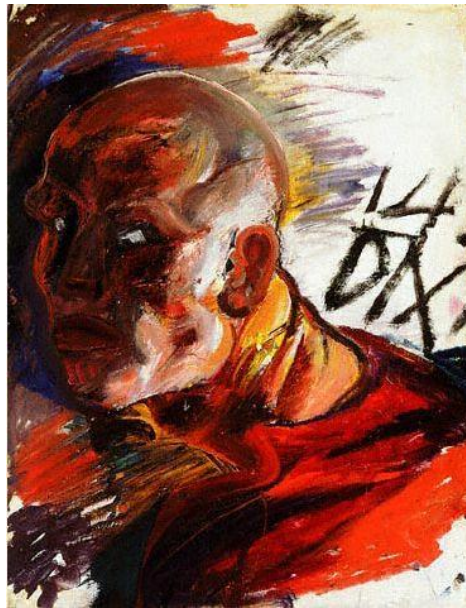
²⁹ WOLF, Norbert. Expresionismo. Alemania, 2006. P. 36.

³⁰ KARCHER, Eva. Otto Dix. Italia, 2002. P. 18.

³¹ AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Historia del cuerpo (III) El siglo XX. I Matanzas El cuerpo y la guerra. Madrid, 2006. P. 279.

1914. Wolf³² afirma que allí, el cuerpo representado adquiere rasgos animales, la pintura parece desbordarse del formato y fuertes y toscas facciones no parecen tener relación con el niño enfermo que alguna vez fue.

Al enlistarse en las filas del Káiser, Dix sabía que existía la posibilidad de encontrar allí la más desagradable miseria humana, aun así, afirmaba con firmeza que no podía perderse un evento de tales magnitudes. Otto fue un hombre consciente de su contexto, y fue influenciado no sólo desde el ámbito político y artístico, sino también por la filosofía, ya que compartía en gran medida, los pensamientos estructurados por el filósofo y poeta alemán Friedrich Nietzsche (1844 - 1900); que según Karcher³³, coincide también con los postulados formulados para el movimiento de la Nueva Objetividad, en el cual catalogaron a Dix y lo expusieron como uno de sus más importantes precursores. “Al igual que Nietzsche, Dix concebía el mundo como un “gigante de fuerza”, una fuerza más allá de las categorías del bien y del mal, una fuerza que nace y se consume en un círculo eterno del devenir y del desaparecer.”³⁴



Otto Dix. Autorretrato como soldado, 1914. [Óleo sobre papel] 68 x 53,5 cm. Museo de arte de Stuttgart.
Extraído de: <https://historiadepinceles.wordpress.com/2012/11/14/el-arte-degenerado-de-otto-dix/>

³² WOLF, Norbert. Expresionismo. Alemania, 2006. P. 36.

³³ KARCHER, Eva. Otto Dix. Italia, 2002. P. 23.

³⁴ Ibid., p. 22.

Así es como Otto Dix, en 1924, decide realizar su serie sobre la guerra. “Dix recrea la guerra moderna, anónima y total. Este ciclo es el punto culminante y el final de su obra de estampación temprana. Con él Dix adquiere renombre internacional... y de una vez por todas significación política”³⁵. El artista afirmaba que podía dibujar sin modelo y que la gran mayoría de escenas que aparecen en los 50 grabados, venían como fantasmas a sus sueños y, según Eduardo Báez³⁶, otorgaron a Dix la potencialidad suficiente para representar aquello que los artistas de posguerra no habían podido afrontar; aspectos como la brutalidad, y las pasiones más vívidas del ser humano.

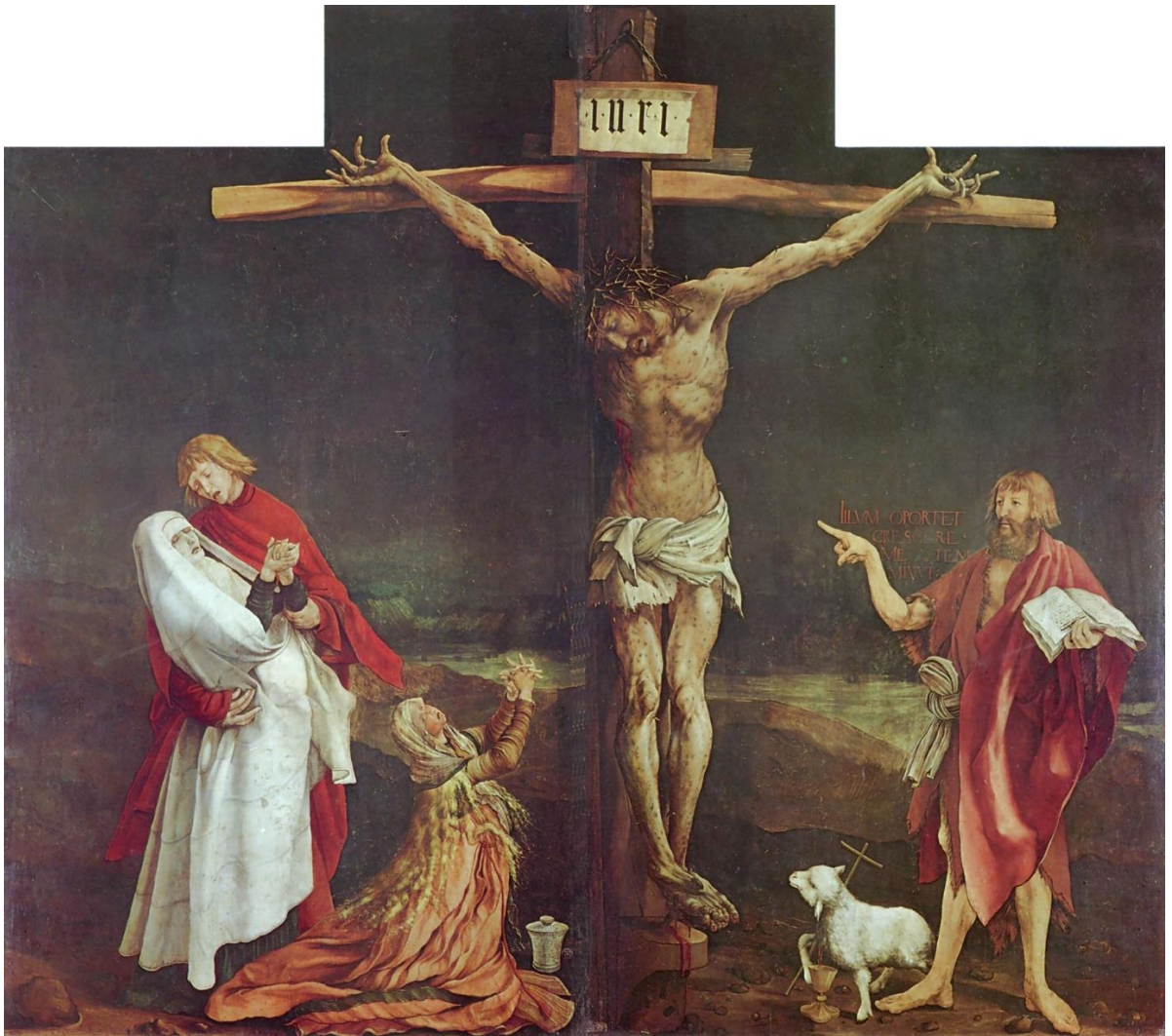
Los elementos compositivos usados por el alemán en esta serie, obedecen así mismo, al progreso que había tenido en la pintura. A pesar de que el grabado por la línea, hace parte de las artes gráficas (dibujo), los resultados en las aplicaciones de Dix, son en ocasiones sumamente pictóricos, debido a las grandes zonas de claro oscuro con las que construye no sólo a los personajes, sino también los espacios y objetos. Si se observa su pintura *Der Krieg*, es claro que hay secciones que parecieran extraídas directamente de los grabados, podría interpretarse, si se quiere, como una conclusión de estos. El uso del políptico en esta ocasión, remite al arte clásico de artistas como Van Der Weyden con su pintura *El descendimiento* (1443), o más aún a Matthias Grünewald con *La Crucifixión* (1512-1516), otorgando así una característica de sacralidad a la escena representada en la cual nos muestra las diferentes escenas de la batalla. En esta pieza, Dix desató de nuevo su carácter expresionista, y mostró con la pintura todo lo sublime y siniestro de la guerra, reafirmando que, para él, este evento fungió como el acto máximo de la existencia y que, a su vez, la condenaba y denigraba. Esta dualidad no se exhibe en los grabados debido a que el claro - oscuro y el formato reducido, otorgan a las piezas un carácter de penumbra, que obedece al sentir de Dix y el tormento que quería mostrar.

³⁵ LORENZ, Ulrike. Otto Dix. Catálogo de exposición retrospectiva. Fundación Juan March (2006), ISBN: 84-89935-60-2 Editorial de Arte y Ciencia S.A. [impreso]. Revisado el 6 de octubre de 2018. Disponible online en: <https://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?p0=cat:121&p1=166&l=2>

³⁶ BÁEZ, Eduardo. Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra. México, 2000. P. 240.



Otto Dix. La guerra (Der Krieg) 1929-1932 [Tríptico con panel inferior. Técnica mixta sobre tabla] Panel central: 204 x 204 cm. Paneles laterales: 204 x 202 cm cada uno. Panel inferior: 60 x 204 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresde. Extraída de: <https://albertinum.skd.museum/en/exhibitions/archiv/der-krieg/>



Matthias Grünewald. La crucifixión (Tabla central del Retablo de Isenheim), 1512-1516. [Pintura al temple y óleo sobre tabla] 269 cm × 307 cm. Museo de Unterlinden, Colmar, Francia. Extraído de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixión_\(Grünewald\)#/media/File:Mathis_Gothart_Grünewald_022.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixión_(Grünewald)#/media/File:Mathis_Gothart_Grünewald_022.jpg)



ROGIER VAN DER WEYDEN. El Descendimiento, antes de 1443. [Óleo sobre tabla] 204,5 x 261,5 cm. Museo Nacional del Prado. Extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>

En este caso, los aguafuertes, las aguatinas y las punta secas, dotarían a los grabados sobre la guerra, la fuerza y los sentimientos de abyección que Dix quería otorgar a piezas que hablan para y desde el cuerpo. “Con las nuevas posibilidades de ese procedimiento, por ejemplo la corrosión múltiple gracias al descubrimiento del barniz de asfalto, Dix pudo llevar a su perfección los grabados de la destrucción, percibidos como estados de la corporeidad mutilada.”³⁷. Báez³⁸ afirma también que a partir de las sombras creadas por el agua fuerte, Dix pudo recrear aquellos escenarios infernales. La falta de color no fue un

³⁷ KARCHER, Eva. Otto Dix. Italia, 2002. P. 42.

³⁸ BAES. Op. cit., p. 241.

problema, ya que los matices y la escala de grises que el artista dominó, separan el escenario del personaje que lo habita, excepto en los casos en los que ambos se vuelven uno mismo (características que se analizarán en el siguiente capítulo). Las líneas agresivas aumentan significativamente la idea del cuerpo fragmentado que fue propiedad del arte a lo largo del siglo XX, haciendo de cada una de las aplicaciones, testimonios de lo que significó el estar allí y volver con vida. Es entonces a partir de esta realidad bélica y sus implicaciones psicológicas, ontológicas y expresivas, que se abordará el cuerpo desde elementos estéticos, para reflexionar más propiamente en torno al sentido y contenido de los grabados, así como su poder de transmisión; y se indagará respecto disciplinas (técnicas gráficas y visuales), con motivos y temas similares, que pueden ser descritos a partir de lo que conocemos del artista, sus modos de abordar el objeto artístico, sus motivaciones, filosofía y expresividad.

2 LA PERCEPCIÓN DEL CUERPO EN RUINAS Y EL SOLDADO COMO ENTE MONSTRUOSO DE LA GUERRA

Es necesario establecer una base teórica a partir de la cual se darán las directrices del concepto *Cuerpo en Ruinas* desde donde se analizarán, en el tercer capítulo, tres piezas de la serie *Der Krieg* (La Guerra), de aguafuertes, realizadas por Otto Dix. De todos los elementos compositivos que se pueden encontrar en estas piezas del artista alemán, el cuerpo es el tema que compete a esta monografía; siendo particularmente característico en la modernidad, por la forma en la que los artistas del siglo XX lo representaron, resignificaron y abordaron. En el capítulo anterior se desglosaron las motivaciones y técnicas usadas por Dix, sin embargo, en esta ocasión se hablará de la significación de los soldados que aparecen en los grabados sobre la guerra, identificando su valor estético y mostrando cómo influyeron en la sociedad del periodo histórico de *entreguerras* del siglo XX.

Es importante entonces conocer aspectos relacionados con la percepción del cuerpo a nivel individual (sujeto), pero sobre todo a nivel público (colectivo). La estructuración del cuerpo dentro de un contexto determinado depende de diversos factores sociales. La individuación y la individualidad, son conceptos desarrollados por Christine Detrez³⁹ con los que la autora plantea la mirada y la imitación como elementos fundamentales en la construcción del cuerpo social. Es así como el carácter visual del siglo pasado, constituye un cambio significativo en el modo de pensar lo corpóreo, y más aún, cuando hacemos referencia a espacios netamente violentos como las guerras.

Detrez especifica también cómo han afectado al cuerpo las restricciones de nivel cívico partiendo de un análisis histórico que finalmente se vería reflejado y ejemplificado con los cuerpos condicionados y disciplinados, ya que estos devienen en lo que se puede considerar como un cuerpo mecanizado, el cual, es evidente en las representaciones de guerra. Es preciso recordar que los beligerantes, eran en su mayoría, personas que no tenían idea de

³⁹ DETREZ, Christine. *La construcción social del cuerpo*. París, 2002.

los horrores de la guerra, y una vez se enfrentaron a ella muchos quisieron desertar, sin embargo, esto no era una opción; en caso de que alguno de ellos decidiera huir, sus compañeros estaban bajo la orden de disparar a matar. Es así como la norma subvierte el instinto de supervivencia y genera en aquellos que participan en la batalla, cierto desapego por la existencia individual que se verá reflejado (en caso de no morir), en un interés por la existencia general. No había tregua, sólo podían tener pausa del papel mecánico del soldado, hecho para obedecer a toda costa, en eventos como la falsa tregua de 1914, donde volvían a verse a ellos mismos como seres dotados de humanidad, y más aún, reconocer en su enemigo a otro potencial ser humano. Esta modalidad de cuerpo adaptada por el soldado, lo convirtió en un ente simbólico para la Europa del siglo XX, teniendo esta figura como referencia a la hora de hacer reflexiones en torno a una mayor conciencia de la fragilidad humana, que emergió a partir de la Gran Guerra y las batallas en las trincheras. Esta figura fue la imagen de lo corpóreo con la que se construyó la generación joven que vio acontecer la guerra, emergiendo entonces de manera generalizada, una aceptación del soldado como modelo obediente, resistente y sobre todo, efímero.



Otto Dix. Cadáver en alambre de púas, 1924 [Aguafuerte sobre papel] 47.2 x 35 cm. Colección de Expresionismo Alemán del MoMA. Extraída de: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo63259_sov_sort-5_page-16.html

Estas estructuras que moldean el cuerpo social en una ciudad, país o contexto específico (en muchas ocasiones de manera implícita), tienen que ver con elementos estéticos expuestos en sociedad, que van desde los objetos que conforman el espacio que habitamos, hasta las personas, sus modos de comportamiento y las costumbres, practicados en el espacio que se quiere analizar. Es normal entonces que al pensar en las representaciones plásticas como elementos visuales que han funcionado como mecanismos de transmisión de la información a lo largo de la historia, se pueda deducir que el cuerpo (tratado como un objeto), haya sido y siga siendo utilizado para resignificar elementos propios de diferentes ámbitos de la sociedad como la religión, y el control político y de ideales. Dice Christine Detrez:

El cuerpo, sus actitudes, sus gestuales, incluso su espacio, esa “burbuja” que lo rodea, intervienen pues por completo en la comunicación. En ella pueden tener efectos perversos y falsear o denegar la interacción. El individuo, el actor, puede conscientemente utilizar esos signos de esa identidad virtual con el fin de orientar la interacción en un sentido deseado y dominar así la comunicación por medio de las “fachadas fraudulentas”, como el porte abusivo de hábitos, de signos o de insignias particularmente connotadas, o el disimulo de algunos otros signos (tintes del cabello, lentes de contacto, etc.)⁴⁰

Así pues, lo corpóreo en primera instancia comunica y esta comunicación está mediada por cómo construimos el cuerpo que habitamos. En esencia, las piezas referentes a las artes visuales realizadas en torno a esta temática, son susceptibles de ser analizadas desde la carne misma (lo matérico). El cuerpo, como material histórico, ofrece un código del cual se desprenden puntos de análisis que, abordados desde elementos u objetos particulares que reposan sobre el mismo, pueden dar claridad de cuestiones sociales, al igual que si se abordan desde el espacio donde está ubicado y si se va más allá, es posible apreciar el reflejo de una sociedad a partir del cuerpo representado. Pedro Agudelo Rendón cuando analiza la obra de Óscar Muñoz (artista colombiano), en su libro *Cuerpo (en)marcado* (2014-2015), se refiere a diversos elementos presentes en su propuesta plástica, sin embargo, es el cuerpo el que posee una relevancia particular. Para el autor, es imposible

⁴⁰ DETREZ, Christine. *La construcción social del cuerpo*. París, 2002.

disociar el entorno de producción plástica, de aquello que la obra quiere transmitir o el tema a partir del cual fue realizada, que en muchas ocasiones solía ser la violencia. Además sugiere, al igual que Detrez, que los cuerpos de Óscar se construyen a partir de la homologación entre cuerpo y sociedad, “Vamos siendo, nos vamos construyendo en medio de y dentro de una espacialidad casi inconsciente, y nuestro cuerpo es efecto de esto, nuestras sensaciones se tornan en inadvertidos testigos de una mimesis ocurrida entre el cuerpo y el espacio”⁴¹. A pesar de que en algunas obras no esté presente la carne, se puede intuir el paso de la misma por la escena visual creada por el artista. Con Dix sucede algo similar, en algunos de los grabados de guerra como *The Ruins of Langemarck (Die Trümmer von Langemarck)*, se ven claramente escombros y arquitectura destruida, donde pese a no estar presentes los sujetos que propiciaron el acto bélico, se puede afirmar con completa seguridad que la imagen sirve como documento, siendo entonces el territorio, una huella de los cuerpos que allí sostuvieron la contienda.



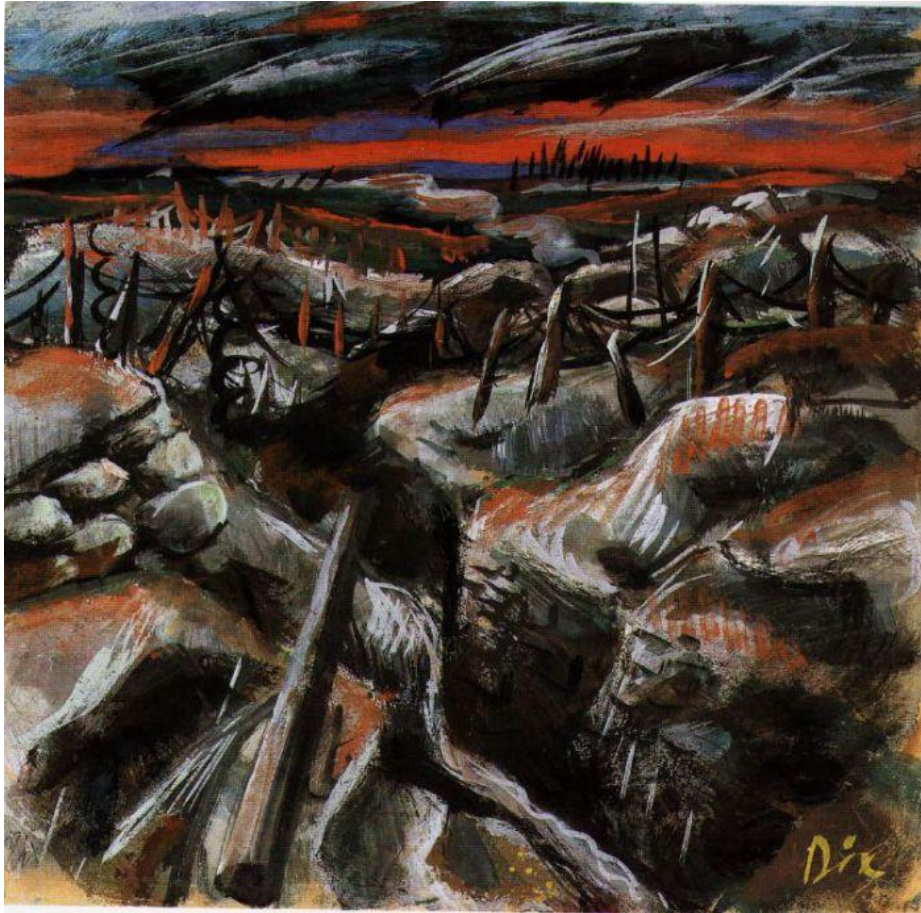
Otto Dix. Las ruinas de Langemarck (Die Trümmer von Langemarck) de LA Guerra (Der Krieg), 1924 [Aguafuerte y aguainta] 47.3 x 34.7 cm. Colección de Expresionismo Alemán del MoMA. Extraída de: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo63259_sov_sort-5_page-25.html

⁴¹ AGUDELO, Pedro. Cuerpo (en)marcado. Medellín, 2016. P. 140.

En relación con lo anterior, es pertinente decir entonces que el artista, de una u otra manera, se preocupa por el lugar que habita, así como por las emociones y percepciones que abstrae de aquello que ve y la manera como lo representa. En los contextos históricos violentos, como la Guerra de las Trincheras, el cuerpo es quien muestra el conflicto, sin embargo, aquel entorno hostil, constituyó una particularidad esencial en el transcurso del acto bélico a partir de la cual se evidenció que lo horrendo de la Primera Guerra Mundial, no consistió sólo en el modo de matar a los hombres y destruir pueblos y ciudades, sino también en el modo de vivir, en la cotidianidad de aquellos que subsistían en el campo de batalla. Estos lugares bajo tierra, se convirtieron en los nuevos hogares de los combatientes, donde el habitar era profundamente complejo por las condiciones ya descritas en el anterior capítulo. En cada esquina de las trincheras se formaban rincones, espacios húmedos y oscuros de tránsito que a su vez eran vivienda, a los cuales Bachelard describe como un “estrechamiento, todo físico, sobre sí mismo”⁴², son espacios que niegan la vida, la restringen y ocultan. “El rincón es entonces una negación del universo”⁴³. Esta característica tan marcada del subsuelo, parecía no importar a Otto Dix, quien al contrario afirmaba que dibujar y escribir en aquellos espacios era una experiencia divertida, lo que contrasta en muchas ocasiones con su forma de representar aquel espacio.

⁴² BACHELARD, Gaston. La poética del espacio. México, 2016. P. 171.

⁴³ *Ibíd.*



Otto Dix. Trinchera, 1927 [Guache y albayalde] 29 x 29 cm. Colección privada. Extraída de:
<https://eldiabloestaenlosdetalles.es/2012/06/04/otto-dix-la-representacion-del-horror/>

Los cadáveres que con el tiempo quedaron allí esparcidos, hacían gala de un protagonismo inminente. La carne vuelve a la tierra y sea ciudad, campo o trinchera, el cuerpo mismo deviene territorio de guerra. Los soldados que lidiaban con la idea de la muerte, sufrían al verse representados en sus compañeros que ya padecieron el máximo castigo. Es quizá, por este motivo, que para los artistas que construyen su propuesta plástica a partir de los conflictos bélicos de cualquier índole, el cuerpo termina siendo el ente sensible que cobra relevancia y adquiere características abyectas, más aún, si aquel que habla sobre el conflicto en cuestión, tuvo el infortunio de participar en alguno de los frentes de batalla (como es el caso de Otto Dix).

En consecuencia, una sociedad determinada se identificará con aquello que las muestras visuales reproduzcan, ya que en ellas se encuentra parte de la realidad que habitan. Por ejemplo, para las personas de la ciudad de Medellín (Colombia), sería fácil identificarse, si se quisiera, con cualquier personaje de las pinturas de Jorge Alonso Zapata (pintor local), en donde la violencia de los grupos delincuenciales practicada desde las décadas de los 80 y 90 del siglo pasado, es reproducida con el uso de colores planos y cuerpos que no poseen proporciones acordes a lo real. En este contexto la guerra se dio a nivel interno, los grupos al margen de la ley generados a lo largo de los años, realizaron atentados y masacres las cuales desembocaron en conflictos sociales que, con ayuda del narcotráfico se desbordaron, siendo imposible para el Estado generar control sobre ellos. Las personas que presenciaron masacres, desapariciones forzadas, mutilaciones, etc., reconocen claramente la categoría de *cuerpo en ruinas* en las representaciones plásticas locales que refieren al conflicto. Ya que no sólo rememoran el carácter matérico y carnal del cuerpo, sino también, la repercusión de la gran ola de violencia que afectó y continúa presentándose en Colombia. Así pues, cuando se piensa en masacres de millones de personas como lo fue la Primera Guerra Mundial, en la cual estuvieron involucradas las más grandes potencias militares de la época, es imposible separar el cuerpo del conflicto y de cómo se generó también, un cambio de percepción del mismo no sólo desde el arte, sino también a partir de la vida cotidiana y el ámbito de sus valores sociales. A diferencia del primer ejemplo, todo el pueblo europeo estuvo involucrado en el conflicto, y los medios que distribuían la información en cortos periodos de tiempo, lo hacían por medio de fotografías en primera instancia. Esto se debe a que la gran mayoría de obras artísticas que se dieron a conocer y tuvieron alguna repercusión social, donde se muestra específicamente el campo de batalla o los personajes que allí participaron, fueron realizadas en los años de entreguerras.

Los equipos desarrollados para la época no permitían a los fotógrafos estar constantemente al frente de la batalla, sin embargo, aquello que captaron fue suficiente para que las personas comenzaran a replantearse su relación con el territorio, con los demás y en definitiva, a replantear el modo de ver el mundo y la existencia. La escritora y filósofa estadounidense Susan Sontag (1933 - 2004), afirma que “De hecho, son múltiples los usos

para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar -con distancia, por el medio de la fotografía- el dolor de otras personas. Las fotografías de una atrocidad pueden producir ciertas reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles.”⁴⁴. Estas sensaciones o emociones suscitadas por la guerra, y que fueron traducidas por el pueblo a partir de nacionalismos, movimientos obreros, filosóficos, etc., causaron incertidumbre en la percepción del conflicto, habiendo quienes lo esperaban con ideales románticos y quienes condenaron la guerra con pensamientos positivistas o decadentistas. El arte, si bien no escapó de los partidos políticos, generalmente no estaba en función de apoyar idealismos o grupos determinados (habiendo excepciones claramente como el pintor alemán expresionista George Grosz que perteneció al Partido Comunista de Alemania). Es innegable que las fotografías y obras artísticas de la Gran Guerra, circulaban por circuitos diferentes a pesar de que sus temáticas y contenidos tuvieran características similares. Dado lo anterior, es interesante el diálogo que se puede establecer a partir de semejanzas y diferencias entre las piezas de guerra realizadas por Otto Dix, y las imágenes de la batalla captadas por las cámaras fotográficas.

La primera característica identificada en esta dualidad, consiste en las etapas de la contienda que cada medio pudo captar. Sontag describe que, en el contexto de la Guerra de las Trincheras, la mayoría de fotografías mostraban campos destruidos por las armas, donde yacían cadáveres y poco se sabía de bandos o naciones, lo que se presentaba en las imágenes era un campo destruido con cuerpos masacrados, figuras difusas y anónimas. En este proceso (útil para la politiquería, ya que podían usar el medio para su beneficio), Dix genera una brecha, mostrando en sus grabados, lo que se vivía en las trincheras como si fueran fragmentos del más terrible infierno. Si bien sus piezas sobre la guerra fueron realizadas seis años después de finalizada la misma, sus memorias y pesadillas eran tan vívidas, que casi se puede sentir la angustia de la batalla, el asco producido por la pudrición, y en general el sentimiento del fragor de la guerra. Dando así, a partir de la

⁴⁴SONTAG, Susan. Ante el dolor de los demás. Bogotá, 2003. P. 21.

experiencia, un testimonio más crudo y realista de lo que la contienda de comienzos del siglo XX hizo sobre los cuerpos y las ciudades.



Fotografía anónima. Catedral de Verdún (Francia) destruida durante la I Guerra Mundial. Aunque la ciudad nunca llegó a ser tomada por los alemanes, los daños de la artillería fueron enormes. Extraído de: https://elpais.com/elpais/2016/02/19/album/1455913659_852628.html#foto_gal_4

Aquí, en esta singularidad entre las dos técnicas, surge el *monstruo*. La figura del soldado, presentada a partir de la fotografía y representado por el arte, enseñó al mundo aquello de lo que era capaz la guerra, mutando de formas atroces. Las cicatrices, mutilaciones y daños cerebrales de los “héroes” que volvían del campo de batalla, fueron negados en muchas ocasiones y principalmente, por la sociedad burguesa. Así pues, ésta, “la imagen del monstruo -del latín *monstrum*, mostrar-, como aquel individuo sobrecargado de rasgos negativos”⁴⁵ es completamente atribuible al soldado, que a partir de los horrores causados por el avance armamentista y el desarrollo de nuevos mecanismos para matar, devino

⁴⁵ OCAMPO, Gloria. De la monstruosidad a la alteridad, en la obra de Diane Arbus. Revista TRILOGÍA No. 8 (2013) ISSN 2145-4426. Revisado en agosto 23 del 2018. Disponible online en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4521463>

putrefacción por su carácter corpóreo. Las balas causaron orificios en los cuerpos, los gases destruyeron la piel, y los grandes proyectiles desmembraron extremidades. Aquello que quedaba después de la batalla, eran seres completamente diferentes, tanto a nivel físico como mental, produciendo allí, la más básica muestra del *cuerpo en ruinas*, que habla en primera instancia del sujeto representado, siendo este, resultado de su contexto, y como se mencionó anteriormente, sería en este tipo de imágenes con las que la sociedad de la época construiría su propia imagen del cuerpo social.



Fotografía anónima. Cadáveres de soldados alemanes durante la batalla de Verdún. Extraída de:
https://elpais.com/elpais/2016/02/19/album/1455913659_852628.html#foto_gal_14

Este enfoque del monstruo que surge de la guerra y aplicado al cuerpo sometido por la batalla, es susceptible de ser analizado a partir de la *fealdad* (segunda instancia del *cuerpo en ruinas*), categoría estética desarrollada en principio por Karl Rosenkranz y abordada posteriormente por Umberto Eco. En su libro *Historia de la fealdad*, el autor propone tres categorías en las que se puede clasificar la fealdad, en un nivel generalizado:

A lo largo de nuestra historia deberemos distinguir realmente entre la fealdad en sí misma (un excremento, una carroña en descomposición, un ser cubierto de llagas que despiden un olor nauseabundo) y la fealdad formal, como desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo. Imaginemos que vemos por la calle a una persona con la boca desdentada: lo que nos molesta no es la forma de los labios o de los pocos dientes que quedan, sino el hecho de que los dientes supervivientes no están acompañados de los otros que deberían estar allí, en aquella boca. No conocemos esa persona, esa fealdad no nos implica personalmente y sin embargo – ante la incoherencia o la no completud de aquel conjunto- nos sentimos autorizados a manifestar desapasionadamente que aquel rostro es feo. Por esto, una cosa es reaccionar pasionalmente al disgusto que nos provoca un insecto viscoso o un fruto podrido y otra es decir que una persona es desproporcionada o que un retrato es feo en el sentido de que está mal hecho (la fealdad artística es una fealdad formal). Y respecto a la fealdad artística, recordemos que, en casi todas las teorías estéticas al menos desde Grecia hasta nuestros días, se ha reconocido que cualquier forma de fealdad puede ser redimida por una representación artística fiel y eficaz.⁴⁶

Así entonces, la figura monstruosa del soldado que representa Dix, es *fealdad en sí misma* debido a la descomposición de la carne que el artista muestra con los fuertes y enérgicos trazos del grabado. Es también *fealdad formal*, en cuanto a que, las figuras allí representadas, muchas veces son masas corpóreas poco reconocibles, o escenarios en los que se evidencian extremidades o fragmentos que pertenecieron alguna vez, a la totalidad de un cuerpo. No llega a ser entonces *fealdad artística*, ya que Dix no redime los seres que representa, más bien los expone. Si bien son seres sin identidad, surgidos de los más profundos recuerdos y las más horribles pesadillas, el artista, en sus grabados de guerra, no buscaba exaltarlos, ni mucho menos mostrar la guerra como algo bello, o sublime, o evocar

⁴⁶ ECO, Umberto. Historia de la fealdad. Barcelona, 2007. P. 19.

emociones, pulsiones, o manifestar concepciones positivistas del fenómeno del cuerpo trastocado por la guerra, lo que pretendía era mostrar los sucesos exactamente como los vio y sintió, desde su singular y objetiva forma de plasmar el desastre.

De esta manera, cuando Dix objetivó el mundo y los seres matéricos que representó, según Pere Salabert, surgió la *abyección* (tercera etapa del *cuerpo en ruinas*) “que tiene su origen en un acto circunstancial que anula el sentido de las cosas [...] porque un ser objeto -y no sólo abyecto- es condición de vigencia para lo podrido”⁴⁷. Esto quiere decir, en el sentido de la guerra, que los cadáveres serían entonces una condición primera para el sentir abyecto. Este concepto nace desde lo sensitivo, relación que se da en primera instancia ante el enfrentamiento de un espectador con cualquier elemento que represente características afines a la *fealdad en sí misma* descrita por Eco. “Tengamos en cuenta el origen común de ob-jecto y ab-jecto, de abjícere, echar, arrojar, e intuiremos hasta qué punto uno y otro son las dos caras de la misma cosa: lo abyecto la instancia obscena -es decir, el reverso- de la escena en la que hace el objeto su papel [...] El caso es entonces que no hay cosas abyectas en permanencia, sino situaciones, actos, procesos dirigidos a la abyección”⁴⁸. Los cuerpos realizados por Dix son inmortalizados, estos monstruos que devienen fealdad, que a su vez devienen abyección, no pudieron ser realizados (en aquella etapa), con otra técnica que no fuera el grabado. Aun para nosotros que no vivimos en el entorno de la Primera Guerra Mundial, es complejo a nivel emocional y estético acercarse a piezas con un carácter corpóreo tan relacionado con la pudrición. Se intuye entonces que para las personas que habitaron aquel contexto, estas muestras debían evocar la más absoluta miseria, siendo muestras en sí mismas de la batalla que algunos glorificaban y otros denigraban.

Si bien se habla de la potencialidad e importancia del grabado para Otto Dix en el capítulo anterior, en esta técnica hay también un valor estético que se relaciona con las categorías mencionadas hasta ahora. “Es sabido que el dibujo en la plástica, es aquella parte más

⁴⁷ SALABERT, Pere. *La redención de la carne: Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Medellín, 2005. P. 85.

⁴⁸ *Ibíd.*

espiritual y por lo tanto susceptible de cálculo, posible de ser racionalizada, mientras que el color, más atractivo pero menos eficaz y necesario en la “recta” representación del mundo, está más cerca de la sensibilidad. En otras palabras, mientras el dibujo es fácilmente objetivado, el color no abandona su registro más propio en la subjetividad.”⁴⁹. Todas las condiciones fueron dadas para que el artista de las trincheras, mostrara a la sociedad de la primera mitad del siglo anterior a este, lo que había pasado en aquel aterrador contexto de guerra.

No es de extrañarse entonces que, a partir del contexto de posguerra, los sobrevivientes, soldados o civiles, buscaran imbuirse en un mundo sin preocupaciones, los burgueses derrochaban su dinero en excesos y los adolescentes no querían saber más del discurso de la guerra, mientras que los veteranos de la misma y los soldados que habían regresado, tenían un afán por crear un siglo de rememoración y ofrenda por los caídos. Gran parte de Europa estaba en reconstrucción y el miedo se presentaba como factor fundamental en un continente que modificó su percepción del cuerpo como centro del mundo, a un cuerpo fragmentado, sensible y frágil. El soldado pareciera entonces que se vuelve parte de la *ruina* que dejó la guerra. Aquel *cuerpo*, fue también territorio de conflicto y a medida que la batalla avanzaba, la materia se fundía con el paisaje. La carne, los huesos, la pudrición y todo aquello que podemos apreciar con los grabados sobre la guerra de Dix, no era más que el horrible averno del que la sociedad de principios del siglo XX no pudo escapar.

El cuerpo en ruinas será entonces el resultado de una relación trídica de conceptos expuestos hasta ahora y aplicados a la obra producida por Otto Dix, siendo atribuible a cualquiera de sus grabados o pinturas donde el punto o eje principal de la representación sea un cuerpo, habiendo excepciones, claramente, como lo explicado con aquellas muestras en las que el campo de batalla funge como huella de los soldados que allí combatieron. Más allá de la representación artística de un cuerpo destruido, este concepto es pues, una muestra sin medida de la sociedad que causó la decadencia de la carne que se muestra. Los cuerpos son documentos que con el tiempo almacenan y transmiten información acerca de

⁴⁹ *Ibíd.*, P. 18.

aquello que han vivido y de cómo se han construido. Al ver una muestra visual de la guerra con sus respectivos sujetos participantes, no podemos más que proyectarnos allí y hablar desde nuestra propia subjetividad. Lo que nos aterroriza realmente de la ruina (que será la representación del conflicto en general), no es lo que con las obras de arte o fotografías podamos recordar acerca de lo ya sucedido, sino más bien, de la incógnita de aquello que vendrá. Nos hacen susceptibles a cierto tipo de fragilidad que surge y se prolonga a partir del cuerpo. En Dix y sus grabados de guerra, se ve el resultado de un conflicto que afectó a la sociedad en general, deconstruyendo, a partir de la característica corpórea y matérica de los personajes allí representados, principalmente del soldado, la imagen de la guerra como ideal romántico que venía como herencia de siglos anteriores; mostrando que, en caso de repetirse un suceso similar, la decadencia era lo que se presentaría entre aquellos que se vieran envueltos en el conflicto. En un evento de tales magnitudes, como el de la Primera Guerra Mundial, elementos propios de las estéticas clásicas, modernas y contemporáneas se unifican, pensando tal suceso como aquel que despierta el carácter más humano del ser, a partir de su condición corporal, y de su vulnerabilidad.

Así pues, en la producción de grabados de Otto Dix se pueden identificar puntos desde los cuales se ejemplifica de manera más exacta la descripción del párrafo anterior. A partir de tres grabados de su serie sobre la guerra, se desarrollará en el siguiente capítulo un análisis donde se exponga, desde la forma que tiene Dix de aplicar la técnica, hasta la interpretación de los objetos y elementos compositivos que aparecen en estas piezas gráficas, definiendo y categorizando las variantes estéticas y expresivas enunciadas en este capítulo, además de establecer cómo dichos grabados ejemplifican de manera más precisa, el concepto de *cuerpo en ruinas*.

3 UNA MUESTRA VÍVIDA DE LA VIOLENCIA. ANÁLISIS DEL SENTIDO ESTÉTICO Y VISUAL DE LOS GRABADOS SOBRE LA GUERRA, DE OTTO DIX.

Dentro de la serie de grabados sobre la guerra de Otto Dix, se pueden identificar dos ejes temáticos principales, el primero es el terreno o territorio de batalla como huella del cuerpo y el segundo son los personajes o sujetos que participaron del conflicto, mostrando el carácter físico de la existencia humana en la guerra. Entre estas dos categorías fluctúan también formas de realización, que, finalmente, dan más relevancia a unos elementos que a otros, inmersos en las composiciones. Es importante reconocer y describir ambos, ya que, el concepto de *cuerpo en ruinas* puede aplicarse no sólo desde lo corpóreo, sino también desde los escombros o marcas en el campo del enfrentamiento bélico representado por Dix. Por ejemplo, los escombros producidos por las armas y aquellos que comandaron los cuerpos, dicen cosas realmente significativas del habitar la guerra. Esto es quizá por la forma individual del artista ver el conflicto y la vida en general, donde evitó reiterativamente los extremos o dualidades ideológicas, elementos que se complementaron con su fuerte semblante y su interés por lo experimental. No es extraño entonces, que al pensar en una forma de comunicar visualmente la guerra, a partir de este estado de neutralidad característico de Dix, el artista encontrara en el grabado, una fuente discursiva, más potente aún que la pintura, y a partir de la cual subyace una identidad pictórica.

El grabado a la aguatinta es una parte importante en el desarrollo creativo de la serie *La Guerra*. Su peculiaridad dentro de las demás variables del grabado está en que, a pesar de estar presente la línea, esta modalidad ofrece la construcción de zonas sumamente pictóricas debido a su forma de ser ejecutada. El artista debe aplicar resina en segmentos específicos de la pieza y calentarla, con el objetivo de que a la hora de sumergirla en ácido, sólo se corroan los espacios donde no fue aplicada la sustancia, con esto se logran diferentes niveles de superficie en el taco, que a la hora de ser aplicado, evidencia variedades entre tonalidades y texturas; así pues, esta herramienta, es de suma relevancia, debido a que Otto Dix solía aplicarla tanto a personajes, como a fondos y escenarios, lo que de cierta manera acentúa desde lo técnico, aquello que se ha mencionado en los capítulos

anteriores acerca del camuflaje o hibridación (fusión) del cuerpo con los escombros y ruinas del paisaje (orgánico rural o arquitectónico artificial), dada por la fragmentación violenta o la degradación abyecta de los cuerpos. En algunas aplicaciones Dix requiere de otras modalidades como el aguafuerte⁵⁰, que por sus propiedades, crea líneas más toscas y profundas que pueden destacar sujetos y objetos relevantes en la composición, principalmente, por el ácido que corroe las grietas realizadas con la gubia o herramienta para perforar. Este método generalmente es usado (en esta serie) simultáneamente con otro llamado punta seca⁵¹ que, a pesar de generar cierto desgaste en el material sobre el que se dibuja, ayuda a rellenar espacios más fácilmente. Además de lo anterior, el grabado exige al artista también, un manejo de los materiales completamente diferente. Hay una poética en el modo de aplicar y utilizar las herramientas, que se ve reflejado en los resultados dados a partir de la propia mirada del artista. En aquello que Dix nos muestra, se ve claramente la penumbra y el horror que lo acompañaron en la época de la posguerra; cada una de las tramas en las composiciones fue realizada con un propósito. El artista alemán veía la guerra como un ente vivo y eso mismo es lo que el grabado permite, que aquello que observamos hable por sí mismo, permitiendo que el observador transite con la mirada por los diferentes escenarios y personajes, que finalmente, incluirán a cualquiera que observe, en aquellos paisajes aterradores y siniestros.

Dado lo anterior, y en virtud de ejemplificar todo lo visto hasta ahora, la primera pieza seleccionada de la serie de 50 grabados sobre la guerra, realizada por Dix, será *En Langemarck (Febrero 1918) de La Guerra [Der Krieg]*. Esta pertenece a la categoría enunciada en el párrafo anterior que refiere el territorio como huella del cuerpo. Antes de profundizar en el análisis propiamente estético de la obra, es importante mencionar, como se hará con las otras dos piezas, los elementos compositivos que aparecen frecuentemente en los entornos representados y que crean el medio visual propio de la guerra mostrada por

⁵⁰ Técnica que se realiza mediante la aplicación de barniz sobre una superficie de metal sobre la cual se dibuja para luego ser sumergida en ácido. Depende del tiempo que pase en contacto con el líquido, las líneas se acentúan, se hacen más profundas, y crean contrastes desde la firmeza del trazo.

⁵¹ Esta, a diferencia de las anteriores, no pasa por un proceso que incluya ácidos. Se prepara el taco o superficie a intervenir y sobre el mismo, con herramientas afiladas y de puntas resistentes se dibuja. La actividad siguiente consiste en entintar y luego, se pasa al tórculo, obteniendo así la estampación.

Dix. La elección de este aguafuerte radica principalmente en su cualidad paisajística. Allí, se encuentran elementos como alambres de púas y grandes estacas de madera que, sin duda, hacen parte de una trinchera que sitiaba el terreno; estos dos objetos parecen emerger del árido lugar alterado con los cráteres que dejaron las armas de fuego, y en general, el paso implacable del hombre. Si se observa con detenimiento, en algunos sectores, aparecen también escombros arquitectónicos, los cuales Dix suele evidenciar en sus composiciones paisajísticas. Estas formas, junto con elementos de naturaleza muerta (como árboles áridos o ramas), acompañan en cierta medida, la gran mayoría de piezas de la serie.



Otto Dix. En Langemarck (Febrero 1918) [Bei Langemarck (Februar 1918)] de La Guerra (Der Krieg), 1924 [Aguafuerte y puntaseca sobre papel] 35 x 47 cm. Colección de Expresionismo Alemán del MoMA. Extraído de: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo63259_sov_sort-5_page-7.html

Aclarando lo anterior y dado el carácter histórico que sugiere un componente importantísimo en la comprensión del *cuero en ruinas*, previo al análisis estético, se deben

desarrollar puntos que apoyen el entendimiento total de la escena creada por el pintor y grabador alemán. En el caso de este grabado en particular, el nombre indica que no fue la representación de una composición aleatoria. El pueblo Langemark (nombre atribuido a la pieza del análisis), está situado cerca de Ypres y es el cuarto más grande de Flandes Occidental, provincia belga. Este pequeño fragmento de tierra europea tomó relevancia debido a las múltiples batallas que allí sucedieron, más específicamente las denominadas Batallas de Ypres, en sus diversas réplicas ocurridas en los años: 1914, 1915, 1917 y 1918. Se dice que el 22 de abril de 1915, se usó en este terreno y por primera vez en la guerra (y por parte del ejército alemán), el gas venenoso, motivo representativo de los grabados de Dix. Actualmente, cerca de Langemark se ubica un cementerio de guerra donde yacen aproximadamente 44,000 cuerpos distribuidos en diferentes fosas comunes y enterramientos informales.

De acuerdo con las implicaciones de la información anterior, se puede intuir lo que para los soldados de la época (1918) significó enfrentarse en armas en aquel espacio. Había visiones nacionalistas opuestas en primera instancia, lo que generó, en los hombres involucrados en el enfrentamiento bélico, un cambio radical respecto la percepción de la muerte. La desaparición del sentido de la misma, como hecho estructuralmente negativo, fue representativo en los eventos posteriores a 1914, donde ya se tenía idea de lo que la guerra estaba haciendo a la gente, a los pueblos y a las naciones (claro que, sin pensar lo que en un futuro se podría presentar en Europa con la Segunda Guerra Mundial y otras catástrofes que marcaron la época). Respecto al tema de la muerte, el filósofo, sociólogo y antropólogo francés Edgar Morin⁵² (París, 1921), menciona la fosa común y los osarios, como aquello que significó el carácter más humano del hombre, del héroe que batalla, y en su animalidad, arrasa con el enemigo que encuentre, debido a que esta figura (el soldado) deja de ser individuo para convertirse en país y en territorio. Este personaje, independientemente del conflicto al cual perteneció, y desde el cual se analice, lleva consigo la insignia del bando al que pertenece, y todos y cada uno de los que allí pieren, sugiere una pérdida de patrimonio. Toda la carne que se pudre en la batalla, es pueblo y gente, son sensaciones y

⁵² MORIN, Edgar. El hombre y la muerte. Barcelona, 1974. P. 42.

emociones de aquellos que ven en el espectáculo de la guerra, el pináculo de la existencia humana y la supremacía territorial. Alemania representaba en el contexto geopolítico y global de aquel entonces las ansias titánicas de un sentimiento de conquista que los altos rangos militares transmitían a los hombres que marchaban a la guerra, y que, finalmente, serían representadas de forma visual y carnal por aquellos que sufrieron el infortunio de luchar y sobrevivir. Dix, como participante del ejército con mayor avance tecnológico para la época, supo diferenciar entre el carácter animal del héroe que fallece de forma incierta en el campo bélico, y la presencia o permanencia del personaje que observa, analiza, y es consciente del lugar que habita en tales circunstancias.

Es quizá por estas características, que lo monstruoso en Otto Dix, no tiene forma de ser refutado. Si bien, Gloria Ocampo (Magister en Estética de la Universidad Nacional de Colombia) define esta categoría desde su asunto etimológico, Jose Miguel G. Cortés⁵³ (historiador español), dice acerca de la misma, que serán monstruos aquellos que vayan en contra de los modelos construidos por una sociedad específica. “En ese sentido, las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que se está reprimiendo por los esquemas de la cultura dominante. Serían huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho visible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. Además, problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime.”⁵⁴ Aquí, se ejemplifica entonces el cambio de percepción que tuvo el pueblo europeo respecto la figura del soldado. En el capítulo 1 se mencionó que al comienzo de la guerra, veían a estos combatientes como héroes que iban a luchar por su pueblo y patria, pero después, viendo cómo la guerra modificó y transformó sus cuerpos, convirtiéndolos en entes horripilantes y/o desquiciados, fueron rechazados por la sociedad de posguerra, negando incluso la presencia de los que tenían que mendigar por alimento en las nuevas calles de los diferentes países del continente europeo. Esto se relaciona directamente con la forma en la que

⁵³ G. CORTÉS, Miguel. Orden y caos. un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Barcelona, 1997. P. 13.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 19.

Christine Detrez plantea la construcción social del cuerpo, por ende, es la manera más precisa de introducir el primer eje que articula la definición del concepto *cuerpo en ruinas*.



Otto Dix. Calle de Praga (Prager Strasse), 1920 [Óleo sobre lienzo y collage] 101 x 81 cm. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart. Extraído de: <https://www.fineartsmag.com/otto-dix-un-giorno-in-pragerstrase/>

Pero entonces, ¿Qué ente monstruoso se ve reflejado en esta pieza, que acredite su valor como corpóreo? Aquí, sale a relucir el vínculo entre lo que Dix percibía como el entorno y lo que percibía como cuerpo. Si se observa detalladamente el grabado *En Lague-marck*, no hay un personaje principal reconocible, el sustrato predominante es el paisaje, logrado en esta ocasión con el uso del aguafuerte y la puntaseca; por este motivo, el fondo no tiene demasiados contrastes, dejando apreciar el tercio inferior, donde las líneas fluctúan, chocando unas con otras y formando una estampa abrumadora. Esta es la sección realmente dicente y la que más concierne al análisis planteado.



Fragmento de En Langemarck (Febrero 1918) [Bei Langemarck (Februar 1918)] de La Guerra (Der Krieg)

Si se observa con claridad, se verán cuerpos cadavéricos, brazos y otras partes o extremidades que parecieran ser fragmentos de lo que antes eran cuerpos “completos”. En esta imagen no hay uniformes de ningún tipo que se puedan asociar con bandos, partidos políticos o países. El observador intuye, por el entorno y la destrucción, que allí, lo que parece germinar del suelo, son los soldados que presuntamente lucharon de forma “heroica” por su patria. La figura entonces aparece como paisaje, ya que Dix, por el modo de ejecutar la técnica hace que las tramas superpuestas de los cuerpos, se vuelvan parte del terreno. Lo monstruoso termina siendo el lugar que asemeja un ente vivo de acuerdo a lo descrito en este proceso de transición, surgiendo así la primera de las aristas que conforman el *cuerpo en ruinas*. Es entonces correcto afirmar que se visualiza en esta simbiosis, el cadáver, que por su condición matérica y orgánica, tiende a descomponerse y finalmente volver a la tierra de donde emergió. Si se analiza etimológicamente la palabra cadáver, surge del latín *caro data vermibus*, que traduce “carne dada a los gusanos”. Esta finalidad, sobre toda ley es abyecta, debido a que no hay alma que acompañe los cuerpos contenedores en el proceso de pudrición. Allí, se cumple la ley del cuerpo objetivado, aquel que produce el sentimiento propicio para el asco, que sin duda, finalmente, será parte de la fealdad bélica, fealdad que se muestra en los cuerpos, y más específicamente en los niveles de fealdad natural y fealdad en sí misma. Será entonces este macabro paisaje, el contenedor del *cuerpo en ruinas*, que difiere en cantidades, de los próximos grabados que se analizarán con el objetivo de mostrar su especificidad.

Si bien entonces podría parecer que este tipo de composiciones se alejan del objeto de estudio del concepto, sin embargo, es posible colegir que, por la orientación plástica de Dix son completamente adaptables. Ya visto entonces el entorno y habiendo comprendido los elementos comunes allí presentes, será pertinente enfocar el análisis en el tratamiento e interpretación del ser humano. El grabado *Visto en la escarpa de Cléry-sur-Somme (Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme) de La Guerra (Der Krieg)*, posee una composición completamente diferente a la del grabado que se analizó anteriormente. De acuerdo a la metodología planteada y en uso de los pasos para la comprensión del *cuerpo en ruinas*, se debe aclarar el estado histórico de la pieza. Somme es el nombre atribuido a un río y a un departamento francés de la región de Picardie. Es conocido debido a que en la Primera Guerra Mundial este territorio fue el espacio de la batalla más larga y sangrienta de la confrontación bélica. El fuego cruzado comenzó allí el primero de julio de 1916, e implicó tanto a la alianza entre franceses y británicos, como a los alemanes. Allí perdieron la vida aproximadamente un millón de combatientes en cuatro meses y medio. El imperio británico en el primer día de batalla sufrió casi 60.000 bajas, debido a que este ejército estuvo conformado en primera instancia por voluntarios que tenían poco o nada de experiencia en la guerra. Este combate demostró también el gran alcance del poder armamentista con artefactos de guerra, entre los que estuvo el tanque británico que dejó miles de cadáveres pudriéndose en los campos europeos. Fue también, un factor determinante para ambos bandos, el conquistar las posiciones defensivas de los adversarios, más específicamente en mantener las trincheras que atravesaban el espacio y que habían sido construidas inicialmente por los alemanes.



Otto Dix. Visto en la escarpa de Cléry-sur-Somme (Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme) de La Guerra (Der Krieg), 1924 [Aguafuerte, aguatinta y punta seca sobre papel] 47 x 34.7 cm. Colección de Expresionismo Alemán del MoMA. Extraído de:

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo63259_sov_sort-5_page-28.html

Dix, que dedicó no sólo este grabado a la batalla de Somme, muestra en esta ocasión dos personajes reconocibles. En este, a diferencia de *En Langemarck*, hay muy poco espacio para el territorio o entorno, el paisaje es el cuerpo, la carne misma; aun así, se observan objetos asociables a la trinchera como madera y telas en la parte superior de la

composición. La escena parece suspendida, detenida en el tiempo; en relación con el personaje que se encuentra en el lado izquierdo del grabado, a pesar de sufrir descomposición en la parte inferior del torso (quizá debido al impacto mortal de una bala de alto calibre o algún tipo de explosión), no se puede especular o establecer con claridad si ya su alma se ha despedido del mundo terrenal, o si pasa por una larga agonía. Un ojo cerrado y el otro abierto con una pupila mirando al cielo, transmiten el sufrimiento de la carne que parece trascender cualquier nivel soportable, siendo incluso más fuerte que la cantidad de sangre derramada, que genera un fuerte contraste con el árido suelo. En este punto, las dualidades se han apropiado del soldado, siendo también un ejemplo de esto la mano izquierda mutilada en comparación a la derecha alzada, otro indicio de que el personaje se encuentra suspendido en una etapa difusa o indefinida del estado vital (la mano levantada podría corresponder a un acto voluntario del soldado, o a un acto reflejo involuntario, o al estado de “rigidez de la muerte”, o *rigor mortis*). Además, su cabeza, parece estar en un estado de implosión o explosión, ya que el artista realiza profundas tramas que hacen parecer como si realmente estuviera siendo atacado todavía. También podría deberse a un efecto temporal, ya que, si se observa más fijamente, es claro que de la cabeza de este personaje, crecen plantas, que reafirman la pregunta del tiempo que llevan allí, imperecederos, como la guerra misma.



Fragmento de Visto en la escarpa de Cléry-sur-Somme (Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme) de La Guerra (Der Krieg)

Surge entonces una pregunta intrigante al ver nuevamente la escena completa. El otro soldado ubicado al lado derecho de la composición, por su gesto y expresión, parece haber abandonado, debido al estruendo de la guerra, su último vestigio de humanidad. Con la parte inferior de la mandíbula mutilada y con los ojos aparentemente cerrados, conserva el gesto de observación hacia el que podría ser su compañero de batalla. Su pie derecho está en una posición anormal, mientras que el izquierdo parece haberse camuflado con la trinchera ya que en su postura sólo es observable una mancha amorfa y grotesca. Los claroscuros creados por Dix, hacen pensar, cuando se observa la rodilla del pie derecho de este soldado, como si la carne estuviera fresca y en movimiento; incluso, se podría pensar en gusanos u otro tipo de seres vivos pululando allí.



Fragmento de Visto en la escarpa de Cléry-sur-Somme (Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme) de La Guerra (Der Krieg)

La escena es completamente asociable a lo que Herbert González Zyma plantea en la descripción de *la danza macabra*⁵⁵. “Desde principios del siglo XV es habitual en las representaciones figurativas sustituir a la Muerte por una imagen especular del difunto,

⁵⁵ Género literario y artístico del medioevo.

imaginado como si fuera una momia putrefacta o un esqueleto. En las artes figurativas no es la Muerte la que va en busca de los vivos, sino que son una serie de muertos concretos los que transgreden el orden natural y conducen a los vivos hacia su mundo. En opinión verbalmente expresada por el profesor Richard Buxton, el lugar de un muerto es la tumba y el más allá. Al aparecerse un muerto revitalizado ante un vivo, el muerto transgrede el orden natural del lugar que le corresponde.”⁵⁶. La relación parte de pensar este segundo sujeto como la muerte que espera paciente para llevarse consigo al soldado que pareciera estar en un lugar ajeno a la vida o a la muerte. Es relevante también, notar cómo el espacio pareciera envolverlos, es casi como si estuviera esperando también la muerte para cubrirse finalmente con los cuerpos allí presentes.

Por las posiciones de los hombres en el grabado, podría suponerse también que las heridas son recientes. A pesar de esto (y en consonancia con lo que Dix describía en sus escritos y Eva Karcher sugirió en su libro acerca del artista), se pueden sentir los olores que allí se generaban, elemento que se suele excluir cuando se refiere a la vida en el campo de batalla de la Primera Guerra Mundial, pero que sin duda, podía alterar el curso de la contienda; ya que, en el caso del hedor a sangre y a descomposición, esto podía interpretarse como un claro síntoma de enfermedad, que podía surgir en las trincheras por diferentes causas asociadas con la higiene, las plagas y el tratamiento de las heridas. Es quizá por esto, que no sólo en este, sino en todos los grabados sobre la guerra de Dix, se piense en el conflicto como un asunto horroroso a nivel general; la particular forma del artista germano de ver el entorno y entender aquello que sucedía, le permitía percibir el contexto bélico con otros sentidos diferentes a la vista. Esto modificó también su modo de ejecutar la técnica, ya que, en el transcurso de las diferentes batallas y movilizaciones, el artista solía producir dibujos y escritos en espacios estrechos de las grietas en el suelo.

Aquí, abordando pues en forma de análisis estético, en esta pieza, el *cuerpo en ruinas*, se infiere que en este se cumple, a partir de su primera instancia, lo monstruoso. Si bien se ha

⁵⁶ GONZÁLEZ, Herbert. La danza macabra. Universidad Complutense de Madrid. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. VI, nº 11 [en línea] 2014, pp. 23-51. e-ISSN: 2254-853X [consultado el 10 de noviembre de 2018] Extraído de: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>

mencionado aquello a lo que puede o no atribuirse esta categoría a lo largo de la investigación, en este caso, el concepto va un poco más allá. Dice José Miguel G. Cortés que “Al observar un ser monstruoso, se nos revela parte de nosotros mismos que desconocemos, se despierta en nuestro interior la ocasión de expresar, de proyectar (sin demasiados riesgos) los deseos y temores (aceptados y/o rechazados) que conforman lo más profundo de la existencia”⁵⁷. El rechazo de una sociedad o pueblo a este tipo de representaciones (sobre la guerra), radica en lo que ya se ha mencionado anteriormente respecto a que los personajes allí presentes (los soldados, en el caso de los grabados sobre la guerra), ya que, ejemplifican y ponen en evidencia el peligro que se sufre en la batalla y que nadie, en definitiva, quisiera afrontar y mucho menos, estar en una situación afín a la representada. Esta descripción de Cortés hace parte de la tercera forma de percibir lo monstruoso planteada en su libro Orden y caos, llamada *Lo Monstruoso y los Fantasmas de la Mente*. Allí el autor menciona dos temores representativos en el ser humano que fueron establecidos por Freud, teniendo uno de ellos, relación directa con los actos bélicos, es “El temor al cuerpo mutilado, a la trasgresión de las fronteras corporales (interior y exterior). Vivimos en una situación donde la integridad física y psíquica del ser humano está continuamente en entredicho. A los monstruos que nacen se unen, entonces, los que la sociedad fabrica (guerra, accidentes, crueldad, psicosis...) [...] Lo monstruoso es entonces lo *intolerable*, aquello que hace nacer en nosotros el horror, la angustia”. Así pues, se puede observar que los fragmentos que faltan en los cuerpos, además de transmitir el hecho monstruoso de aquel ser diferente e incompleto (que la sociedad excluye por salir de la norma establecida), y que fue generado por una guerra o conflicto sumamente violento, se asume también como abyecto, debido al carácter putrefacto de la carne misma, propensa a diversas formas de degradación. Esta segunda instancia del *cuerpo en ruinas*, que va estrechamente de la mano con la primera, se fundamenta a partir del sobresaliente manejo de la técnica del grabado. Para entender con más claridad esta segunda etapa se debe resaltar el cómo Dix combina el aguafuerte, la aguainta y la punta seca, para lograr que las mutilaciones se fundan en el espacio y así generar sensaciones abyectas a partir de los

⁵⁷ G. CORTÉS, Miguel. Orden y caos. un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Barcelona, 1997. P. 26.

límites que se puedan imponer o romper, como una confrontación a la mente del observador que se enfrente a la pieza. Es importante (en cuestiones corpóreas), lo que sugiere el estado de suspensión temporal de la pieza (refiriendo a la vida y la muerte enfrentadas), lo que hace pensar cuando se observa el grabado, en los posibles resultados o consecuencias de la batalla, y lo que hizo que los cuerpos se encuentren en la forma en la que Dix los enseña, como seres monstruosos en estado de abyección. Esto lleva a concluir entonces, que en el vínculo entre las dos primeras partes del concepto propio de este análisis, se forma la unión perfecta entre la *fealdad en sí misma* y la *fealdad formal* con el que se completa el estado triádico del cuerpo en ruinas, debido a que se presenta la materia en condición de podredumbre (propio de la primera), y el estado de fragmentación (que caracteriza a la segunda). No se debe entender esto como una construcción lineal. A pesar de ser descrito por etapas, este estado triádico, está en constante movimiento y las categorías que estructuran el concepto están siempre en relación unas con otras. En estas piezas, el *cuerpo en ruinas* toma fragmentos de lo monstruoso, lo abyecto y lo feo para mostrar desde un punto de vista estético, las formas de representación e interpretación de la imagen. Es por esto que las mismas descripciones, a medida que avanza el análisis, una se introduce a partir de la otra, pero en *Visto en la escarpa de Cléry-sur-Somme*, se muestra aún más una relación complementaria entre cada una de las partes que la constituyen.

En consonancia con lo anterior, el *cuerpo en ruinas*, se da a partir de un hecho o situación real y objetiva, y es también una muestra vívida a partir de lo corpóreo, que habla de la situación del artista a nivel introspectivo, además, del carácter social o político de la época en la cual produjo su trabajo artístico. Es necesario aclarar que el *cuerpo en ruinas* no sólo se construye desde un asunto material (una guerra, una relación afectiva, etc.), es sólo el punto de partida, en la o las historias a partir de las cuales surge la idea de producción o creación de la pieza, son igual de importantes los hechos reales, ya que, sin duda, suscitan memorias o sentimientos entorno al cuerpo cuando se observan las piezas susceptibles de ser analizadas a partir de este concepto. En este caso, el artista alemán genera preguntas desde la línea propia del dibujo, por asuntos relacionados con el carácter humano de la existencia, es por esto que sus grabados son la muestra más exacta de aquello que aconteció

en la guerra, ya que lo plasmado, viene no sólo de aquello que vio, sino también de aquello que sintió.

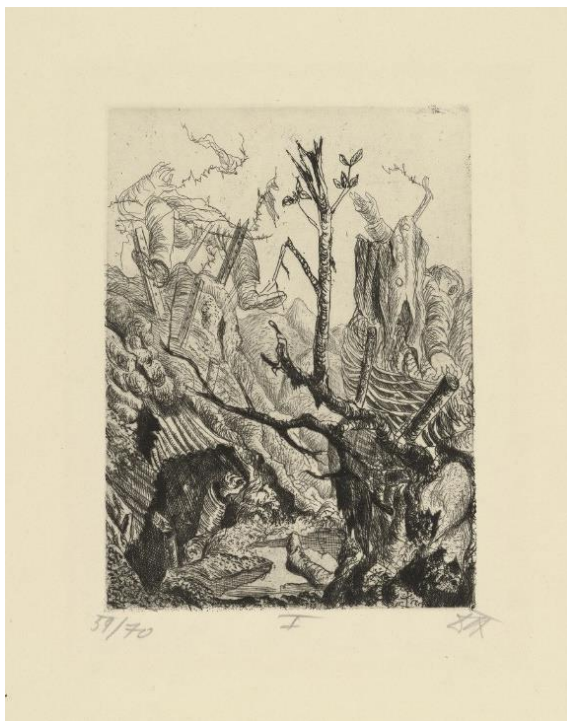
Similar al anterior grabado, se puede valorar la obra gráfica *Trinchera desintegrándose*, donde hay un poco más de contrastes (luces y sombras), sin embargo, el cuerpo en ruinas es claramente reconocible. A pesar de que aquí no se haga referencia a una batalla en específico de la Primera Guerra Mundial, se evidencia su característica más reconocible, la trinchera. El cuerpo allí presente y los fragmentos en la parte inferior del grabado, son claramente elementos que pueden ser descritos a partir del concepto planteado. Los detalles que se muestran son los característicos que se han estado mencionando en etapas anteriores, y son importantes de mostrar para que el lector pueda reconocer los fundamentos asociables al cuerpo en ruinas.



Otto Dix. Trinchera desintegrándose (Zerfallender Kampfgraben) de La Guerra (Der Krieg), 1924 [Aguafuerte, aguatinta y punta seca sobre papel] 47.2 x 34.8 cm. Colección de Expresionismo Alemán del MoMA. Extraído de: [https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo63259_sov_sort-](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo63259_sov_sort-5_page-9.html)

[5_page-9.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo63259_sov_sort-5_page-9.html)

También se puede mencionar la pieza *Posición abandonada cerca de Neuville* que, a diferencia del anterior grabado, fue realizado sólo con aguafuerte y punta seca. Esto se evidencia en los contrastes y claroscuros que se acentúan en esta obra a diferencia de las anteriores. Aquí se nota aún más el proceder plástico de Dix y los elementos discursivos que dan sentido a la serie. Articulando en torno al cuerpo, la ruina de este y del espacio. Aquí, las extremidades y algunas partes de los diferentes cuerpos ubicados en la composición son bastante reconocibles por la forma gráfica en que fue realizada la obra, dejando ver también la aridez del entorno que es representativo de los lugares donde la guerra aconteció, aniquilando además de cuerpos, la vegetación. También se hace notar la rigurosidad del estudio compositivo, debido a que equilibra los valores del claroscuro entre los personajes de la parte superior (realizados con líneas y poco contraste) y los elementos de la parte inferior (donde se observan tonos negros bastante pronunciados). Además, la rama seca que irrumpe en el centro del grabado, que le otorga a la composición dirección y equilibrio.



Otto Dix. Posición abandonada cerca de Neuville (Verlassene Stellung bei Neuville) de La Guerra (Der Krieg), 1924 [Aguafuerte y punta seca sobre papel] 47.4 x 34.9 cm. Colección de Expresionismo Alemán del MoMA. Extraído de: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo63259_sov_sort-

[5_page-11.html](#)

El grabado final en este proyecto de investigación, fue elegido debido a que, en él, se presentan elementos a los que no se ha hecho referencia hasta ahora y que, sin duda, muestran una parte fundamental de la producción plástica de Dix. Se analizará *Hecho pedazos*, una obra que difiere de todos los demás aguafuertes creados por el alemán hasta esta época, debido a que allí se evidencia una técnica bastante semejante a los modos pictóricos del expresionismo abstracto. Esta forma de aplicar el aguafuerte remite también a sus primeras pinturas sobre la guerra (más específicamente los paisajes de las diferentes batallas), realizadas entre 1915 y 1916. Allí, Otto solía reflejar mediante trazos fuertes y contundentes los brillos que los soldados solían ver con intensidad en las noches.



Otto Dix. Hecho pedazos (Zerschossene) de La Guerra (Der Krieg), 1924 [Aguafuerte y punta seca sobre papel] 47.4 x 34.9 cm. Colección de Expresionismo Alemán del MoMA. Extraído de: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo63259_sov_sort-5_page-38.html

Las granadas, minas, grandes proyectiles, etc., suscitaban o provocaban en los combatientes, un tipo de miedo diferente al de la guerra diurna, debido a que la muerte, podía presentarse de formas inadvertidas. En esta pieza los trazos son danzantes, móviles; sugieren un baile dentro de la composición, justo en el momento donde la más absoluta agonía ataca al soldado. A pesar de que la imagen esté suspendida en el tiempo, podría decirse que fue el momento exacto, en el que el fulgor de la batalla penetró en la trinchera. Si bien los trazos podrían ser destellos en la forma de aquellas líneas que rodean el cuerpo moribundo, pueden ser también partes de este que fueron arrancadas por los actos violentos o por algún tipo de explosión. Lo único que se reconoce desde el carácter mimético que caracteriza en ocasiones a Dix, es el rostro del combatiente y lo que parece ser una mano que reposa sobre su cabeza. La expresión nuevamente es desgarradora y la mutilación de la mandíbula o el maxilar inferior deja al descubierto la lengua, con lo que pareciera ser un grito mudo que se extiende a lo largo de la pieza. En la parte inferior derecha, se ven líneas que parecen el intestino del personaje en cuestión, en las cuales aterriza una mancha negra inquietante, que podría ser un elemento completamente aleatorio del combate o del cuerpo en miseria. El entorno confuso que forman las líneas asemeja entonces la explosión y destrucción de la guerra, el carácter mismo de la pieza es caótico, lo que difiere con las composiciones vistas hasta ahora, donde había fuerzas generando equilibrio en la imagen, aquí, sólo se siente el horror y la desesperación del hombre. Las tonalidades oscuras parecieran absorber el cuerpo, abstrayendo el sujeto de lo poco que ha quedado del impacto, siendo los trazos entonces observados de soslayo, no se pueden evitar, independientemente de concentrarse en el sujeto.

Si bien en párrafos anteriores se ha mencionado lo importante de la técnica, aquí, ésta ocupa un papel mucho más importante. Este grabado, que pareciese sólo un fragmento de los que se analizaron anteriormente, posee una fuerza particular sobre la línea que puede dar a entender el proceder de Dix en grabados con composiciones de más elementos, donde el dibujo forme una escena que se asemeje al movimiento de una pintura abstracta, a pesar de estar ante una técnica gráfica de propósito figurativo.

Wassily Kandinsky⁵⁸ (pintor y teórico del arte), en su libro *Punto y línea sobre plano*, al establecer las características de la línea, el artista genera diferentes apartados y definiciones con los que se puede analizar de manera análoga la forma en las piezas de Dix, como aquella ejecutada en su grabado *Hecho pedazos*. En primera instancia están aquellos elementos como las tensiones y la dirección, siempre las primeras muestran la fuerza interior del elemento donde yace el trazo, y la segunda representa o caracteriza el movimiento. Las líneas que dan forma (hasta cierta medida) a los objetos y personajes presentes en este grabado, parecieran potenciar estas particularidades que establece el autor, lo que, sin duda, hace sentir aún más avivado el conflicto. En este texto, del pintor ruso, también se hace referencia al aguafuerte (que como se puede apreciar, fue junto con la punta seca, la técnica a partir de la cual Dix construyó la pieza), manifestando que “exige una penetración firme en el material y muy especialmente el trazo de líneas delgadas: por estas razones fue extraído del viejo cajón de reservas. La búsqueda creciente de formas elementales debió conducir necesariamente a las líneas más delgadas que, consideradas abstractamente, representan entre las líneas un sonido absoluto.”⁵⁹ El ruido se presenta de forma inmediata cuando el observador se enfrenta a esta pieza, siendo entonces producido por la particular técnica de Dix según lo refiere Kandinsky al exponer la particularidad discursiva del trazo. Si bien esto se percibe en secciones de los grabados vistos anteriormente, donde se evidencian espacios más amplios que interactúan con los seres allí presentes, y donde hay segmentos que parecen gritar de forma abrupta al espectador, en *Hecho Pedazos* lo abrumador y estridente de la guerra, se manifiesta mediante formas desconcertantes y confusas donde se elimina el espacio y el cuerpo se vuelve paisaje. Y no es de esperarse menos, la expresión de muerte que tiene el cuerpo presente en *Hecho pedazos* es sinceridad en el sentido más extenso de la palabra, derivada de la experiencia de lo monstruoso. En el lecho del sufrimiento y la desesperación, se encuentran los más naturales sentimientos y emociones, además de la forma, la carne y lo matérico en sí, aquello que conforma el carácter humano del ser y alimenta el sentimiento de abyección más puro. Aquí, desde la línea realizada por Dix, se puede ver cómo la configuración

⁵⁸ KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires, 2003. P. 49.

⁵⁹ KANDINSKY. *Op. cit.*, p. 101.

corpórea del soldado desaparece hasta cierto punto, quitando de sí los ideales que acompañan el hecho de llevar el uniforme y servir a la patria, de abandonar el estado grupal o gregario, y, de este modo, recupera su individualidad. Su cuerpo fragmentado horriblemente, cabe naturalmente en las categorías de fealdad desde las cuales se analizaron grabados con características similares. Se puede afirmar con total seguridad, que, en este grabado, se presenta explícitamente, el concepto *cuerpo en ruinas*, a pesar de los elementos abstractos allí presentes.

Se devela nuevamente lo que la guerra ocasiona al cuerpo. La artillería de la Gran Guerra causó a millones de cuerpos, lo que se puede observar en el soldado del anterior grabado. Como menciona Stéphane Rouzeau⁶⁰, la modalidad de la batalla moderna hizo que la muerte fuera sumamente impersonal debido a las armas que perpetuaron las mutilaciones y carnicerías nunca vistas hasta aquel entonces. Los veteranos de guerra en sus declaraciones, afirmaban que el término “saltar la trinchera” remitía al miedo más profundo, porque no sabían si un segundo después, habrían muerto de forma brutal. Estos instantes, son los que Dix congela, los que vemos en grabados como *Hecho pedazos*, donde ya no es la enfermedad lo que arrasa con los cuerpos, sino el metal de las balas o el sufrimiento perpetrado por los gases. Los pocos hombres que sobrevivieron, en su gran mayoría, sufrían de dolorosas mutilaciones que hacían su reincorporación a la sociedad sumamente pesada, y esto, no sólo por su cuerpo lastimado, sino también por su mente afectada. El trauma de guerra y las enfermedades y trastornos psicológicos, generaron en algunos de ellos pesadillas interminables, y recuerdos que atormentaron sus vidas, después del evento bélico.

Es entonces como Dix, el artista del cuerpo, exhibe y muestra lo que vio. Ulrike Lorenz dice que para él “la guerra mundial se convierte en el estallido inicial. “Ha sido divertido poder dibujar en medio de esta rutinaria y penosa actividad”. Dibujar significa (sobre)vivir. A lo largo de un “entrenamiento demencial de cuatro años” plasma sobre papel cerca de

⁶⁰ AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Historia del cuerpo (III) El siglo XX. I Matanzas El cuerpo y la guerra. Madrid, 2006. P. 289.

500 dibujos y casi 100 aguadas, fascinado por la rara estética bélica, por la “extraña belleza que habla aquí.” La inédita reestructuración de la materia mediante la técnica moderna conduce a Dix al estilo.”⁶¹ Es quizá por esto, que ver los grabados, es ver por sus propios ojos. No se ve una imagen de la guerra, se ve la guerra misma. A través de sus grabados y pinturas, se puede sentir algo de lo que fue para él aquella vivencia, que, sin duda, generó una brecha inimaginable en el inconsciente colectivo y en el imaginario de todas las personas de aquel contexto histórico, mediante formas e ideas que establecieron las bases de nuestra propia manera de percibir el cuerpo actualmente.

⁶¹ LORENZ, Ulrike. Otto Dix. Catálogo de exposición retrospectiva. Fundación Juan March (2006), ISBN: 84-89935-60-2 Editorial de Arte y Ciencia S.A. [impreso]. Revisado el 6 de octubre de 2018. Disponible online en: <https://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?p0=cat:121&p1=166&l=2>

CONCLUSIONES

El cuerpo en las primeras décadas del siglo XX se transformó de maneras impensables. Con Otto Dix se evidenció que la guerra, como hecho fundamental de la primera parte del siglo XX, mostró las formas más elementales del ser humano. Si bien los soldados tomaron un papel representativo en las piezas del alemán, estas hablaron también de la sociedad en general. Se relató entonces a partir de lo anterior, la importancia de movimientos como el Expresionismo alemán y el Fauvismo, a partir de los cuales se pudo describir la herencia pictórica del siglo XIX, en pro de mejorar la comprensión del cambio radical en el arte de comienzos del siglo pasado. El análisis histórico, como se pudo determinar, fue uno de los pilares que permitió conocer más a fondo los motivos y temas de Dix, lo que facilitó la asociación entre cada uno de los elementos que más adelante estructuraron el análisis. Sentidos físicos como el olfato, o características como su postura o neutralidad ideológica, se ven reflejados en sus piezas, además de la pudrición y fragmentación obvia de los cuerpos.

Dentro de la historia, es importante hacer mención no sólo acerca de lo visto en referencia a la vida y obra de Dix, sino también a los motivos y consecuencias de la Gran Guerra. Las diferentes batallas o micro-sucesos ocurridos a lo largo del conflicto hacen parte de lo que se mencionó en la metodología de este trabajo monográfico como método lógico histórico. Estas son importantes en cuanto que ayudan a dimensionar los desastres generados en los cuerpos, y en pueblos y tierras europeos. La destrucción arquitectónica fue una constante retratada también por el germano. En las muestras de lugares específicos en algunos de sus grabados, se evidencia claramente la importancia discursiva que otorga al entorno, es un ente vivo que muta de acuerdo a los hombres que allí habitan. Esta información influyó a muchos otros artistas que abogaron por el cuerpo como tema principal de sus propuestas. Es por esto que se encontraron similitudes entre personajes contemporáneos al germano (como artistas, teóricos, etc.), haciendo referencia a sus diferentes interpretaciones de la guerra a nivel social, político y humano. Otro derivado de este análisis que fue sumamente relevante y determinó el camino del desarrollo de la investigación, fue la indagación por disciplinas afines al arte que hablaron o teorizaron sobre el acto bélico, como la filosofía (a

partir de la cual se formaron nuevos conceptos y formas de ver los cambios de la sociedad). Es importante incluir aquí, el aporte que se realiza a partir del abordaje de la fotografía, técnica que tiene similitudes y diferencias compositivas y discursivas con las piezas de Dix, generando un diálogo que contribuye de manera precisa a la interpretación de la guerra y a la forma puntual en que el artista alemán la interpretaba desde su propia objetividad. La información que arrojó entonces el capítulo dos, fue sumamente importante para comprender también el porqué de muchos elementos que aparecen en las obras, mostrando reinterpretaciones y composiciones realizadas desde lo simbólico, haciendo que estas obras trasciendan el plano puramente mimético, para mostrarnos que si bien el acto bélico es horrendo, muestra la realidad del ser humano, sus sentimientos, sus emociones y su obvio carácter físico y orgánico.

Sin duda lo más complejo fue la definición del *concepto de cuerpo en ruinas*. Esto debido a las categorías que lo componen (lo monstruoso, lo abyecto y lo feo). El articular cada una de las partes, necesitó una descripción clara que se concatenara a su vez con una base sociológica e histórica que diera una ruta clara de análisis, para no desbordar el contenido. A pesar de esto, se logró establecer un marco desde el cual pudiera ser usado el concepto en casos ciertamente específicos y que cumplieran con postulados particulares para poder ser aplicados con eficiencia. Los objetos y sujetos presentes en los grabados eran fuentes de información precisa, que, a partir de cada uno de los conceptos ya dichos, podían aportar sentidos y significados pertinentes para el correcto análisis de las piezas de Dix.

El puente creado entre la importancia y significación de la técnica, y el contenido de la obra (concepto y motivos de creación), es una de las herramientas más útiles a la hora de realizar una descripción y análisis de las piezas; y más aún, cuando las piezas seleccionadas, refieren a un contexto específico.

A pesar de que el *cuerpo en ruinas* pudo esclarecer parcialmente los contenidos simbólicos, históricos, estéticos y expresivos, de algunas de las piezas sobre la guerra de Dix, se debe continuar desarrollando para que pueda ser aplicado con otros artistas y en otros contextos. Esto, debido al aporte que puede significar para la estética y la historia, un concepto que

unifique este tipo de representaciones o muestras a partir del cuerpo desde contextos bélicos.

BIBLIOGRAFÍA

AGUDELO, Pedro. Cuerpo (en)marcado, ensayos sobre arte colombiano contemporáneo. Medellín. Fondo editorial ITM, 2014-2015.

BACHELARD, Gaston. La poética del espacio. México. Fondo de cultura económica, 2016.

BÁEZ MACÍAS, EDUARDO. Otto Dix: Serie gráfica sobre la guerra. Universidad Nacional Autónoma de México [en línea] 2000. ISSN 1870-3062. Disponible en internet: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1896/2993>.

BARROSO, Julia. Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas. Asturias. Ajimez Libros, 2005.

CAPRILES, Claudia. El cuerpo en el arte como metáfora de la violencia. Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5, 217-224 ISSN: 1130-0507 [papel] y 1989-4651 [electrónico] 2016. Disponible en internet: <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/270171>

CIRLOT, Lourdes. Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos. Barcelona. Labor S.A, 1995.

DETREZ, Christine. La construcción social del cuerpo. París. Universidad Nacional de Colombia, 2017.

ECO, Umberto. Historia de la fealdad. Barcelona. DeBolsillo, 2016.

CORTÉS, Miguel. Orden y caos. un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Barcelona. Editorial Anagrama,1997.

GAY, Peter. Modernidad: La atracción de la herejía, de Boudelaire a Beckett. Barcelona. Paidós, 2007.

GONZÁLEZ, Herbert. La danza macabra. Universidad Complutense de Madrid. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. VI, nº 11 [en línea] 2014. e-ISSN: 2254-853X
Extraído de: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>

HERBERT, Read. Historia de la pintura moderna. Barcelona. Ediciones del Serbal, 1984.

HOBSBAWM. Eric. Historia del siglo XX 1914-1991. Barcelona. Crítica, 2007. P. 32.
<http://www.munal.mx/en/conoce-mas/post/arte-degenerado>.

KANDINSKY, Vasili. Punto y línea sobre el plano. Buenos Aires. Paidós, 2003.

KARCHER, Eva. Otto Dix, me haré famoso o tristemente célebre. Italia. Taschen, 2002.

LORENZ, Ulrike. Otto Dix. Catálogo de exposición retrospectiva. Madrid. Fundación Juan March, 2006.

MICHELI, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid. Alianza, 2002.

MORIN, Edgar. El hombre y la muerte. Barcelona. Editorial Kairos, S.A, 2003.

OCAMPO, Gloria. De la monstruosidad a la alteridad en la obra de Diane Arbus. Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad [en línea] Enero-junio de 2013. ISSN 2145-442. Disponible en internet: <https://doi.org/10.22430/21457778.28>

PILIADO, Alivé. Antes, entonces, ahora. Representaciones de la prostitución en torno a la obra de Otto Dix. MUSEO NACIONAL DE ARTE [en línea] 31 de enero de 2017. Disponible en internet: <http://www.munal.mx/es/conoce-mas/post/representaciones-de-la-prostitucion-en-torno-a-la-obra-de-otto-dix>

RUÍZ, Jaime. ¿Arte degenerado? La psicopatologización del arte moderno por el nazismo.

MUSEO NACIONAL DE ARTE [en línea] 09 de febrero de 2017. Disponible en internet:

SALABERT, Pere. La redención de la carne, hastío del alma y elogio de la pudrición. Murcia. Murcia Cultural, 2004.

SANTANILLA, Diana. Análisis semiótico-visual de películas ganadoras a mejor fotografía en el Festival de San Sebastian. Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadora social Campo Profesional: Audiovisual. Director: Vladimir Sánchez Riao. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

SONTAG, Susan. Ante el dolor de los demás. Madrid. Alfaguara, 2003.

STAKE, Robert. Investigación con estudios de casos. Madrid. Ediciones Morata, S.L, 2007. P. 10.

SUREDA, Joan. Los mundos de Goya 1746 – 1828. España. Lunwerg, 2008.

VERA, Lambert. La investigación cualitativa. Universidad Interamericana de Puerto Rico [en línea] 2003. Disponible en internet: http://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/velez_vera_investigacion_cualitativa_pdf.pdf

VILLA, Marta. SÁNCHEZ, Luz. JARAMILLO, Ana. Rostros del miedo, una investigación sobre los miedos sociales urbanos. Medellín. Corporación Región, 2003.

Volumen dirigido por Courtine, Jean-Jacques. Historia del cuerpo (III) El siglo XX. Madrid. Santillana Ediciones Generales, 2006.

WASSERSTEIN, Bernard. Barbarie y civilización, una historia de la Europa de nuestro tiempo. Barcelona. Ariel, 2010.

WOLF, Norbert. Expresionismo. Alemania. Taschen, 2006.

ANEXOS

Anexo A. La guerra por Otto Dix. extraída del catálogo sobre Otto Dix, realizado por la fundación Juan March.

Por eso tuve que ir a la guerra. Y como joven que era, sabe usted, a uno le importa una mierda que estando en el frente te sacudan o no. Da igual. Tengo que salir. No tengo miedo. De joven sí lo tuve. Claro está que luego, cuando avanzas, cuando avanzabas despacio hasta el frente, es decir a primera línea, te encontrabas con un fuego graneado infernal, bueno... ahora uno se ríe..., pero entonces se cagaba en los pantalones. Sin embargo, a medida que avanzabas, menos miedo tenías. Cuando estabas en primerísima línea, el miedo desaparecía. En fin, todo esto son acontecimientos que yo necesitaba vivir a toda costa. También tenía que vivir cómo de repente uno cae a mi lado y... se acabó: la bala le ha acertado de lleno. Todo esto tenía que vivirlo con suma exactitud. Lo deseaba. Así que no soy un pacifista. O quizá fui una persona curiosa. Necesitaba presenciarlo todo con mis propios ojos. Y es que soy un realista, sabe usted, que necesita verlo todo con sus propios ojos para constatar que es así... De modo que soy un realista. Tengo que verlo todo. Tengo que presenciar en persona todos los abismos insondables de la vida. Por eso voy a la guerra.

[Otto Dix habla sobre arte, religión, guerra, disco, Erker-Verlag St. Gallen, 1963].

Anexo B. Referencia a la batalla del Somme extraída del catálogo sobre Otto Dix, realizado por la fundación Juan March.

Cara samideanino. Recibí sus cartas y las cerezas y los cigarrillos y se lo agradezco de todo corazón. Gracias a Dios han pasado los espantosos días del Somme. El día 12 nos reemplazaron los bávaros. Nuestra posición estaba a la derecha del repetidamente mencionado pueblo de Monacu. Nuestra compañía permaneció destinada allí tres semanas y sólo relevábamos a los nuestros cada 2 días. Las dos primeras jornadas de estancia de nuestro regimiento 102 transcurrieron con relativa calma. Nosotros tenemos allí todavía 2 trincheras contiguas, naturalmente sin comunicación mediante aproches. Yo todavía estaba con otras 5 ametralladoras en la posición “tierra parda”. [Cuando] la segunda posición del regimiento 102, por la noche, siguiendo la vieja costumbre, hubo ahondado las trincheras, los gabachos, que estaban en lo alto y podían observarlo todo a las mil maravillas, empezaron el tercer día a disparar fuego a discreción con obuses del calibre 28, a veces del 15 y calibres más pequeños. Fue espantoso. La posición quedó tan roturada, que no se veía trinchera alguna. Yo estaba con mi ametralladora y mis hombres en una galería minada. Nuestro chiribitil amenazaba con desplomarse a cada disparo. Cuando la situación empeoró, 3 de mis hombres se retiraron. Entonces me quedé sólo con uno. Yo estaba decidido a no abandonar. De repente un obús del 28 nos lanza tanto barro al agujero que nos quedamos hundidos hasta el pecho. La ametralladora estaba enterrada, imposible desenterrarla con las prisas. Así que me largo, concretamente a la siguiente galería, más a la izquierda. El tiroteo comenzó por la derecha. Y continuó por la izquierda. Pronto la ametralladora de la segunda galería estuvo destruida por los disparos y al jefe del destacamento, que estaba a la entrada, le atravesó los tímpanos. ¡Hay que largarse! Me retiro algo más hacia la izquierda, los demás retroceden a la desbandada. En mi pequeño agujero de tierra de 1 m. de alto y 2 de largo yací en compañía de un soldado de infantería durante horas bajo el fuego graneado. Por la noche la situación se calmó y me retiré. Los días siguientes fueron casi más atroces. En conjunto hemos perdido 12 ametralladoras, 2 de ellas han caído en poder de los franceses... Fuego a discreción con obuses del 28 desde las diez y media de la mañana hasta las nueve de la noche. Las pérdidas del regimiento son

terribles. Por la noche atacó el enemigo. Por culpa de la niebla una batería disparó demasiado corto y acertó a nuestra pendiente empinada. Horrible consternación, pérdidas espantosas, los cadáveres yacían tirados, los brazos y piernas volaban. La sexta compañía de este regimiento quedó reducida a 9 hombres. Era una sensación liberadora ver ascender los proyectiles luminosos rojos (significa: “el enemigo ataca”) y avanzar y disparar nuestra ametralladora. Mas, ¿de qué le sirven todos estos detalles? No puede imaginarse algo así. Ahora hemos dejado atrás ese infierno y estamos en el pueblo de Mauvais. Tal vez pronto me den permiso. Ahí fuera han quedado muchos buenos camaradas, lo siento por esos chicos. Muchos saludos vía samideano Dix.

[Otto Dix, carta por conducto militar a Helene Jakob, 15-8-1916, propiedad particular].