

NETZSCHEANISMO Y DISEÑO EN LA EXPOSICIÓN
«BAUHAUS Y NACIONAL-SOCIALISMO»

(9 DE MAYO – 15 DE SEPTIEMBRE 2024, BAUHAUS MUSEUM/
MUSEUM NEUES WEIMAR/ SCHILLER MUSEUM/ KLASSIK
STIFTUNG WEIMAR, WEIMAR (ALEMANIA))

Victoria Mateos de Manuel
Universidad Complutense de Madrid

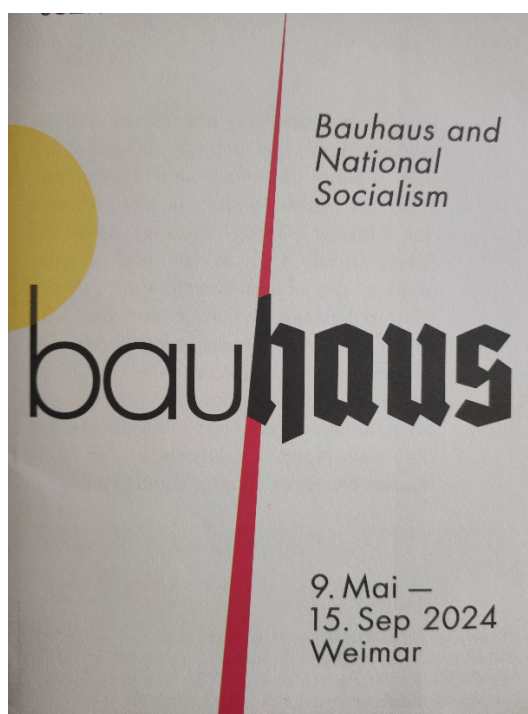


Imagen 1. Fotografía parcial del folleto y cartelería de presentación de la exposición. I

ESTUDIOS NIETZSCHE, 25 (2025), pp. 229-263 ISSN: 1578-6676.

© Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche (SEDEN)

Esta obra está bajo licencia internacional [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Imagen 2. Fotografía del busto en bronce y mármol de Nietzsche realizado por Friedrich Rogge hacia 1944, custodiado por Klassik Stiftung Weimar.¹

INTRODUCCIÓN

Klassik Stiftung Weimar ha puesto a disposición del público, durante apenas unos meses de verano, una propuesta curatorial arriesgada sobre la progresiva deriva nacionalsocialista de una escuela estética que es, sin embargo, sobradamente conocida a nivel internacional: la Bauhaus. Ya era hora. En ello se observa una renovada predisposición institucional por repensar el fracaso de la desnazificación de la sociedad alemana que lleva teniendo lugar desde finales de la década de 1960. También acaece un peligro: la potencial re-legitimación del antisemitismo y un despertar de la fascinación nacionalsocialista por medio del prestigio estético de la Bauhaus (creciente aceptación social de un nazismo de izquierdas). No hay lugar para culpabilizar a la dirección curatorial de la exposición; en esa encrucijada sociológica está nuevamente Europa y la exposición, a través de un tiempo histórico otro, se limita a dar cuenta o

¹ Todas las fotografías de este texto han sido realizadas por la autora del mismo entre el 21 y el 24 de julio de 2024.

reflejar la atmósfera rediviva en la que nos hallamos: un resurgimiento de los totalitarismos ante los que los resortes de los estados democráticos pareciesen no solo resultar ineficaces sino, peor aún, contraproducentes.

Frente a las lecturas rupturistas o antagónicas entre ejes políticos en el primer tercio de siglo alemán, incapaces de explicar el calado masivo del nacionalsocialismo (Alemania se acostó socialista y amaneció fascista), la historiografía del arte se permite ahondar en una perspectiva controvertida y, al menos en el ámbito hispánico, poco conocida y apenas divulgada del nacionalsocialismo: su fundamentación estética en los fenómenos de vanguardias (véase König, 1990; Karina/Kant, 2003; Jones, 2010; Howe, 1996; Granés, 2011), primero expropiados de sus autores por medio de la demonización moral y posteriormente reescritos como marca de partido aprovechando la identificación estética que ya se encontraba en la sociedad de masas (los objetos de la Bauhaus eran espacios reconocibles, comercializados y cotidianos para el gran público).

¿En qué primer síntoma estético cabría reconocer a la filosofía ese fracaso de la desnazificación o latencia totalitaria en Europa? En la actual forma hegemónica de contemplación, heredera del historicismo (véase Dilthey en Gadamer, 2003), que es incapaz de sobrepasar la clasificación y archivística de objetos, la curiosidad y condensación fetichista respecto a un pasado cerrado al modo de parque de atracciones temático. El espectador medio busca nuevamente formas que persistan y se reiteren, no razones o estructuras de pensar y proceder; no reconoce tránsitos, fluctuaciones, trasvases o momentos de desequilibrio en los que un mismo peso, redistribuido, cambia la inclinación de la balanza ideológica. Y el acecho totalitario no se limita a una repetición burda de las formas estéticas propias de un determinado momento histórico, sino que se asienta sobre una vuelta/repetición/reescritura de sus estrategias fundacionales, actitudinales y propagandísticas. El historicismo, como bien supo reconocer la hermenéutica contemporánea, es limitante a la hora de abordar la comprensión de la tradición. Y la sociedad actual de masas, con el auge iconográfico que ha promovido la digitalización, es marcadamente historicista en su fetichismo de símbolos. Este vaciamiento filosófico de la sociedad europea, esta dificultad creciente para la abstracción y la comprensión estructural de la realidad (una moneda no deja de serlo porque se acuña bajo un nuevo emblema), ha llevado a que, a día de hoy, el público sepa reconocer una esvástica, pero no necesariamente a un neonazi. Y gran parte de los nazis sobrevivieron sin volver a mostrar una sola esvástica, llevando una doble vida en el exilio al amparo de los gobiernos de acogida², así como muchos

2 En el siguiente link se hallaba hasta, al menos hasta el 23 de agosto de 2023 (última fecha de consulta), un pdf facilitado por Eliah Meyer con la lista de nazis que ha amparado España desde la Segunda Guerra Mundial: <https://es.scribd.com/doc/209029872/THE-FACTUAL-LIST-OF-NAZIS->

manuscritos y libros prohibidos han sobrevivido ocultos en las bibliotecas oficiales. Todas las esvásticas están prohibidas en los espacios públicos, más en los institucionales, salvo en uno: los campos de concentración como objetos de memoria.



Imagen 3. Fotografía de fragmento de bandera del nacionalsocialismo, expuesta en el memorial de Buchenwald.

[PROTECTED-BY-SPAIN-doc#](#). Se trata de un tema de suma relevancia en España, pero también a nivel internacional, ya que fue en este país donde se llevó a cabo una de las primeras condenas y sentencias pioneras contra el negacionismo nacionalsocialista tras la denuncia de una persona particular, superviviente de Auschwitz, quien tardó alrededor de diez años en conseguir la condena de Leon Degrelle. Esa mujer se llamó Violeta Friedman (1995) y el presidente del Tribunal Constitucional que dictó la sentencia (BOE, 1991) era Francisco Tomás y Valiente, uno de los pocos jueces que había escrito volúmenes sobre la historia de la tortura en España (Tomás y Valiente, 1994) y que fue asesinado en su despacho de la Universidad Autónoma de Madrid cinco años más tarde, en 1996, por la banda terrorista ETA.

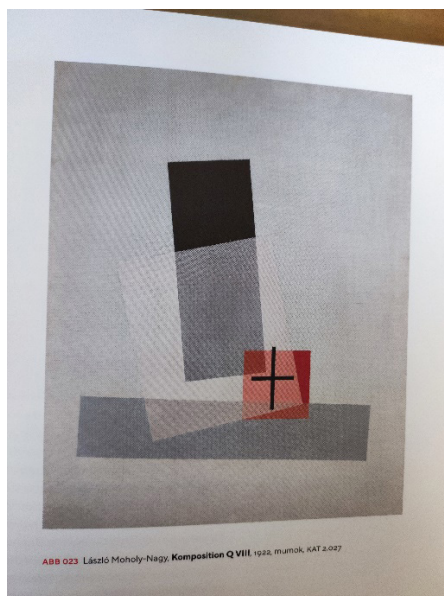


Imagen 4. Fotografía del catálogo de exposición, en que se recoge una de las obras mostradas en la segunda parte, Museum Neues Weimar (*Komposition QVIII* de László Moholy-Nagy en 1922).

Precisamente, esa sería la mirada iluminadora que habría de aportar esta exposición sobre la Bauhaus con la intención de avanzar en la divulgación y pedagogía de los totalitarismos: comprender más allá de los objetos, atravesar la reificación expositiva de las obras, alcanzar a alumbrar las ideas desde lo que ya hoy son fetiches aparentemente inertes. Y la cantidad de fetiches es ingente en la Bauhaus, por lo que, sin filosofía, puede resultar difícil no quedarse en lo factual-anecdótico de esta exposición: «Hitler se sentó en la Armstuhl K46», «el pedagogo del arte Johannes Itten pertenecía a la secta Mazdaznan», «Hans Groß era abiertamente antisemita y se afilió al partido nazi en 1930», Herbert Bayer, favorito anónimo del Ministro de Propaganda, realizó el cartel para la exposición «Wunder des Lebens» [La maravilla de la vida], organizada por el Ministro del Interior Wilhelm Frick en 1935, Grete Reichardt llevó a cabo en 1940 un tapiz con el emblema nacional, con águila sobre corona de laurel y esvástica, para la ciudad de Erfurt, etc.

Con tal predisposición que habría de ser capaz de superar el historicismo, la exposición se articula en tres edificios distintos, cada uno centrado en un tránsito histórico diferenciado desde la fundación de la Bauhaus hasta su nazificación y que, partiendo de mi propia visita, recomiendo transitar en días sucesivos y sin esperanza enciclopédica alguna. La exposición *Bauhaus*,

acompañada del pertinente catálogo, con amplia documentación, estudios y ensayos, es una carrera de fondo.

PARTES DE LA EXPOSICIÓN

I.

La primera parte de la exposición se encuentra en el Museum Neues Weimar y se titula «Politische Kämpfe um das Bauhaus (1919-1933)» [Luchas políticas en torno a la Bauhaus]. Aborda su período fundacional desde una perspectiva política no estereotipada, mostrando las tensiones que existieron desde el inicio con las instituciones políticas de Weimar y la lucha por la independencia o sellado socialista del arte y del diseño producido en la escuela Bauhaus en sus sedes de Weimar, Dessau y Berlín.

La fuerza iniciática que aportó la Bauhaus, y de la que se apropió el nacionalsocialismo, residió en su renovación de la tradición, modernizando, estilizando e internacionalizando el mito atemporal e identificable del modo de hacer alemán a través del diseño. Con ello, reconectó a la sociedad alemana con el valor de los gremios artesanales medievales y la importancia de la plasticidad y manualidad frente a la rapidez industrial, así como con una impronta intelectual de la artesanía adscrita ahora a la alta cultura frente a un siglo XVIII marcado por el carácter cortesano y aristocrático de la filosofía alemana (Leibniz escribía principalmente en francés y sus disputas metafísicas tenían como objeto no alcanzar el saber, sino amenizar los encuentros entre altos cargos, generar conversaciones finas entre señoras bien que corroborasen que tal status quo era «el mejor de los mundos posibles») (véase Roldán Panadero, 2015). Este fue el impulso metodológico que aportaron, entre otros, Walther Klemm y Erich Dieckmann a la Bauhaus, y también el futuro peligro de la escuela: todo lo que hacían era demasiado bueno, demasiado novedoso, demasiado atemporal, como si hubiese sido traído a la mente de los artistas desde algún paraíso platónico; era lo suficientemente abstracto para no referir un momento específico de la historia y, por ello, ser susceptible de pasar de moda, consiguiendo concentrar en un único tiempo toda la tradición o un sentido de vinculación metafísica a un modo de ser y hacer. La sencillez de las iniciales formas Bauhaus es perfectamente reconocible en la posterior propaganda NS, con ese efecto de perfección y equilibrio absoluto adquirido y concentrado en la disposición geométrica y cromática de un objeto-símbolo en torno al cual todo queda articulado para la fascinación del espectador. Su predominio geométrico y un equilibrio en la disimetría, la plasmación de una plasticidad pitagórica del número, la línea y la simplicidad matemática, y el retorno a un colorido primario dispuesto para el contraste y lo mínimo consiguen generar una percepción estética de inocencia sabia, que no naif -es

decir, la del niño nietzscheano como punto de llegada y no de partida-, y de eternidad trascendente, no sometida a las fluctuaciones del gusto social y los sometimientos de consumo rápido de masas.



Imagen 5. Fotografía del set de ajedrez creado por Josef Hartwig en 1932/34, Bauhaus Museum.



Imagen 6. Fotografía de la maqueta para el *Märzgefallenen-Denkmal*, de Walter Gropius en 1922. El memorial se encuentra en el cementerio histórico de Weimar.

Todo ello hace e hizo de las formas reconocibles Bauhaus esa fenomenología reconocible, atrayente y peliaguda, por la potencial instrumentalización de esa propuesta de visibilización de un ancestral metafísico aterrizado en la cotidianidad, de gente culta que se permite vivir bien en ese escanciado estético que tiene como resultado y no como límite de partida la sencillez. No necesitar mucho, pero poco y bueno, con la impronta actualizada de las vanguardias, pero la calidad de los materiales y modos artesanos, además de accesible para las masas, quienes se arrogaban por primera vez el poder económico del mecenazgo por medio de la compra de objetos fabricados con una función específica para sus hogares frente al adorno del cuadro, capricho económico del coleccionista en la historia del arte, de quien puede permitirse un espacio de conservación y exposición inútil –sin función propia en la satisfacción de necesidades primarias–. De esa ensoñación de un poder estético de masas de élite, el sueño de una mayoría selecta que elevase el carácter social de un estado-nación, surgirá la ideología de diseño de los posteriores bolígrafos BIC, empresa francesa: escritura a

disposición de/accesible a todos los públicos que, sin embargo, no debiese caer en la vulgarización de la escritura de masas.

Sobre este impulso de renovación no tardaron en acontecer las acusaciones. El problema: entenderlas. La parte más propiamente argumentativa de esta primera parte de la exposición se concentra en audios en alemán sin traducción ni transcripción, como en el compendio «*Stimmen für und gegen das Bauhaus in Weimar 1920-25*» [Voces a favor y en contra de la Bauhaus en Weimar, 1920-25], en el que se los acusa de diletantismo; de ser un gasto inútil para el estado, de su carencia de rentabilidad; de dedicarse a hacer chorraditas con papelitos, nada serio («*basteln*», «*collage*»); de ser socráticos, es decir, de poseer un carácter envenenador («*vergipfend*») para la conformación espiritual de la juventud. La pulsión de confiscación política y estatal de la Bauhaus comenzó en la República de Weimar, de ahí que las instituciones llegaran ya hastiadas, quebradas internamente y sin apenas defensas ni integridad organizacional al auge del nacionalsocialismo en la década de 1930. Era ya una costumbre alemana que los partidos metiesen sus narices en las instituciones de cultura. La opinión e interés estatal, más allá de la deslegitimación, solo comenzó a cambiar y a acrecentarse con el éxito social de los productos Bauhaus. Fue entonces cuando el estado observó la posibilidad de «*Vermarkung*» de la escuela (creación y comercialización de una marca, patrimonialización de la Bauhaus). Ya en 1920 Gropius se da cuenta de que la politización de la escuela no es deseable para el desarrollo de la misma y la alternancia de financiación estatal le acabará dando la razón, así como también terminó quitándolo de en medio:

Das Budget des Bauhauses wurde alljährlich im Thüringer Landtag verhandelt. Die ab 1919 regierenden linken Parteien unterstützen Gropius Förderungen. Als jedoch 1924 der rechte Ordnungsbund in Thüringen die Wahlen gewann, strich die neue Regierung dem Bauhaus gut die Hälfte des Budgets. Obwohl Gropius reichsweit Unterstützung mobilisiert hatte, war die Schule in Weimar nicht mehr existenzfähig. [El presupuesto de la Bauhaus era negociado anualmente por el ¿parlamento? ¿comisión regional? de Turingia. Los partidos de izquierdas que gobernaron desde 1919 apoyaron las ¿exigencias/propuestas? de Gropius, si bien cuando la ¿alianza? de derechas ganó las elecciones de Turingia en 1924, el nuevo gobierno tachó una buena mitad del presupuesto. Aunque Gropius movilizó apoyos por todo el país, la escuela en Weimar no tenía ya capacidad de seguir existiendo.]

Si bien el rechazo político externo ya existía desde 1920, las discusiones internas en la escuela se acrecentaron a partir de 1928 con la nueva dirección del suizo Hannes Meyer: «He permitted a “*kostufra*” –short for communist student fraction- to meet and organise at the Bauhaus». En 1930 Mies van der Rohe hereda el cargo y toma la posición directiva contraria: «[...] took

a tough line and expelled a number of communist students from the school. The residual kostufra cell defied him by anonymously distributing the protest magazine “bauhaus”.» En 1931 la desconfianza interna, así como la alienación patriarcal y partidista de la escuela y la escisión del estudiantado en bloques políticos instrumentalizables y polarizados, era ya ostensible y aparentemente irremediable, de caos administrativo e intolerancia sin retorno: se expulsa a la única profesora a la que dio acceso Gropius, Gunta Stölzl, quien se había casado con el estudiante Arie Sharon, con quien viajó a Moscú. La Bauhaus estaba ya estructuralmente fracturada en su organización y gestión interna, así como en las relaciones de confianza entre profesorado y alumnado y, por lo tanto, a expensas de las vicisitudes económicas y políticas que aconteciesen. Ya no era una escuela de arte, sino una escuela para la instrumentalización política del arte.

II.

La segunda exposición, que lleva por título «Abgehängt-Beschlagnahmt-angepasst (1930/1937)» [Descolgado-requisado-asimilado (1930/1937)], se encuentra en el Bauhaus-Museum y narra las luchas culturales desde 1933 que llevó a cabo el nacional-socialismo por la identidad y pertenencia política de las vanguardias. Estas eran ya en la época fenómenos de éxito y el NS vio en ellos una herramienta perfecta de propaganda: el público se sentía en casa y el NSPD solo necesitaba poner el sello o nombre a ese hogar para convertirlo en marca de partido, borrar la impronta peculiar o independiente de uno o varios artistas o movimientos, transitar desde el genio al intelectual orgánico. A nivel social no debía tratarse ya de diferenciarse individualmente a través del arte, sino de hacer de esa diferencia un modo de vinculación social. De ahí que en 1937 se expongan y publiquen dos catálogos que se espejean, cuyo interior no he podido aún consultar de cara a este texto: *Guide through the exhibition «Degenerate art»* de Fritz Kaiser y el catálogo oficial de la *Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München*.

La expropiación comenzó con la propaganda moralizante del *entartete Kunst* [arte degenerado], criminalizándose primero a los artistas para que, posteriormente, su robo/expropiación intelectual resultase natural, loable, digna o incluso pasase desapercibida para el gran público social, desconocedor de las estrategias políticas y los entresijos institucionales del mundo del arte. La calificación de *entartet* por parte del régimen NS fue una estrategia de expropiación intelectual y económica a través de la acusación moral: hacer como si algo no tuviese valor y provocar contra determinados artistas el rechazo de las masas, quienes no querían sufrir el mismo destino de muerte social y posteriormente biológico, para poder quedarse con sus obras, temas

y estilos, que posteriormente exhibirían los nazis, sin reconocer su previa autoría o como trofeos de caza.

¿Por qué se cierra la escuela en 1933? Una hipótesis materialista pertinente sería que al partido NS no le convenía un centro de formación de arte de calidad independiente, sino restringir todo ese conocimiento, metodología y estética que había generado la Bauhaus y que ya había adquirido un valor social hegemónico, a los fines propagandísticos del partido. Es decir, los nazis buscaron convertir la Bauhaus en una filial o marca de un partido político; que todo elemento Bauhaus llevase el sello de partido, como si fuese un producto que el NS hubiese generado y no un producto o estilo anterior que el NS hubiese expropiado a trabajadores y artistas anteriores e independientes de fines programáticos. Primero ahogaron económicamente a la Bauhaus para posteriormente recalificar su terreno como una marca estética y empresarial que solo el NS podía hacer rentable; es decir, privatizaron la Bauhaus a nombre del NSPD. El nacionalsocialismo fue una forma de mal radical u odio, pero también de capitalismo extremo vendido a las masas desde una supuesta justicia de venganza ética que lo hizo aceptable o permisible para el inconsciente colectivo, propenso a la envidia y resarcidos de poder robar lo que no pudieron hacer nacer.

Following the closure of the Dessau Bauhaus, in autumn 1932 Ludwig van der Rohe hurriedly re established the school in Berlin, taking part of the student body with him. The working conditions there were far worse: operating as a private institute in an old telephone factory, the school had to manage without public funding.

Nevertheless, many students had time to complete their diplomas. Then in April 1933, Nazi authorities thoroughly searched and sealed up the building on the pretext that communists material had been found. The raid played into an already prolonged Nazi press campaign of agitation against the Bauhaus.

For students it was the beginning of a time of farewells and a time of political dilemmas. In return for being able to reopen the school, some students and teachers would have made major concessions to the Nazis' demands.

En esta segunda exposición, la más amplia, también se dedican varios espacios a la escenografía, tanto de interiores –la casa– como de exteriores – el teatro–, en los que se vislumbra la potencialidad totalitaria de la generación de un estilo de vida asociado a objetos que redescubrió y sistematizó la Bauhaus para el psicoanálisis de masas tras el nacimiento de la casa burguesa (Rybczynski, 2006) y el escenario renacentista (Sourel, 1984). Se presenta un modelo completo de la *Frankfurter Küche* [cocina de Frankfurt], creada por Margarete Schütte-Lihotzky en 1927 bajo el lema «Kurze Wege für die Hausfrau!» [¡Atajos para el ama de casa!]. Este objeto confirma el papel femenino-colectivo y la voluntad de control y poder sobre la intimidad

que se observa en todos los partidos totalitarios contemporáneos, y que ya se menciona en la primera exposición con una muestra de algunos trabajos (por ejemplo, un estandarte en costura de trajes regionales de Else Dix) de la *Landesfrauen Arbeitsschule Dessau* [Escuela laboral de las mujeres de la región Dessau] fundada en 1931-32. El NS reconoció rápidamente que el poder ideológico sobre la identidad colectiva femenina (modelo de mujer) era el arma íntima eficaz de la política, ya que configuraban la moral privada de ambos sexos desde esa pretendida dadivosidad cálida y recia de la madre y esposa, cuidadora y defensora del bienestar familiar. La injerencia del estado en los hogares había de ser plena a través de la configuración de estilos de vida familiares que se proyectarían posteriormente en modos regionales y subjetividades institucionales.

In its 1931 manifesto, the Nazi Party in Dessau called for the closure of the Bauhaus and the demolition of its building. [...] The building was not demolished though. On the contrary, Nazi organisations who appreciated the well-lit modern premises moved in immediately. Two of these occupants were the Women's State School of Home Economics and the District School for Nazi Party Functionaries in Dessau. Both of them used the building as an attractive visual backdrop in publicity for their organisations. Some similarities to photographs from the Bauhaus era are striking, but the craft products made at the Home Economics School were much more traditional and reflected the conventional role of the housewife.



Imagen 7. Fotografía del tapiz/estandarte creado por Else Dix en 1935/39, Stiftung Bauhaus Dessau [Handgestickter Wandbehang aus dem handarbeitsunterricht der Landesfrauenarbeitschule] El texto, con rima en alemán, dice así: «Nada nos puede quitar el amor y la fe en nuestra tierra. Para recibirla y confeccionarla fuimos enviados. Si morimos, a nuestros sucesores les queda la obligación de recibirla y confeccionarla: ¡Alemania no muere!»



Imagen 8. Fotografía de un modelo de la Frankfurter Küche, diseñado por Margarete Schütte-Lihotzky en 1927. Su función principal era racionalizar, sistematizar y ordenar en el espacio todos los útiles propios de la cocina, con el fin de disponer el acto de cocinar a su profesionalización y elevación cultural a través de la venta de mobiliario.

En la sección relativa a la escenografía exterior, el teatro, se dedica un espacio a tres fenómenos dancísticos: los más conocidos ballet triádico de Oskar Schlemmer y ballet mecánico de Oskar Schmidt, y la propuesta dalcroziana de la pedagoga musical Gertrud Grünow. Para una historiografía de la configuración de la danza alemana, un fenómeno contemporáneo aún por seguir explorando (véase Regitz, s.f.; Sträßner, 1994), resultan tres propuestas de relevancia que abren el campo de investigación en danza. Desde el canon de tales estudios, se sigue primando la vigencia industrial en la lectura de estos ballets novedosos: en el capitalismo de masas y en esa pulsión por concentrar estilos de vida en objetos de diseño deseables, en ese proyecto objetual de la Bauhaus como antesala del gusto estético alemán por la *Sachlichkeit*, lo único que parecía sobrar o estorbar era el ser humano y, queriéndolo transformar en

máquina, los ballets de la Bauhaus lo convierten en marioneta y en ridículo. ¿Había también en ello, más que una influencia directa del «constructivismo ruso», una pugna soterrada entre estéticas nacionales tras las Guerras Prusianas para burlarse de la propuesta escenográfica repipi y costumbrista del ballet romántico? ¿Se reían tanto o más de los ballets franceses que el posterior francés Dominique Bagouet?

Parte de las claves de interpretación se encuentra en un libro histórico expuesto en el museo y legible desde una selección sinestésica que incluye piezas como *Musikalisches Opfer (BWV 1079)* de Bach (1747): *Die Bühne am Bauhaus* de Oskar Schlemmer, Lászlo Moholy-Nagy y Farkas Molnár en 1925. En sus reflexiones sobre la escenografía se observa un deseo de superar la distinción entre objeto, sujeto y espacio, entre un ente y una posición, entre un cuerpo y un movimiento, buscándose que estas dos designaciones propias del pensar espacio-temporal se diesen conjuntamente en un todo holístico. Fueron creadores de un *life-style* objetual en el que no hay sociología o política del ser humano, sino participación de una realidad de objetos y disposiciones espacio-temporales (*sachlich*). El ballet triádico es un modo de mostrar la ridiculez de las convenciones aristocrático-sociales asociadas al ballet, mostrando cómo si se desplaza o alterna el vestuario, cómo si se le quita el sentido de vestido histórico al ballet, todos sus movimientos resultan absurdos, risibles y forzados, propios más de marionetas sin voluntad propia que de genios creadores o musas admirables. No es ya el hombre vitruviano proyectándose sobre el mundo, sino el hombre anulado en su proyección a través del movimiento, su disolución mecánica en el mundo, su perdición como condición humana en el proceso de industrialización.

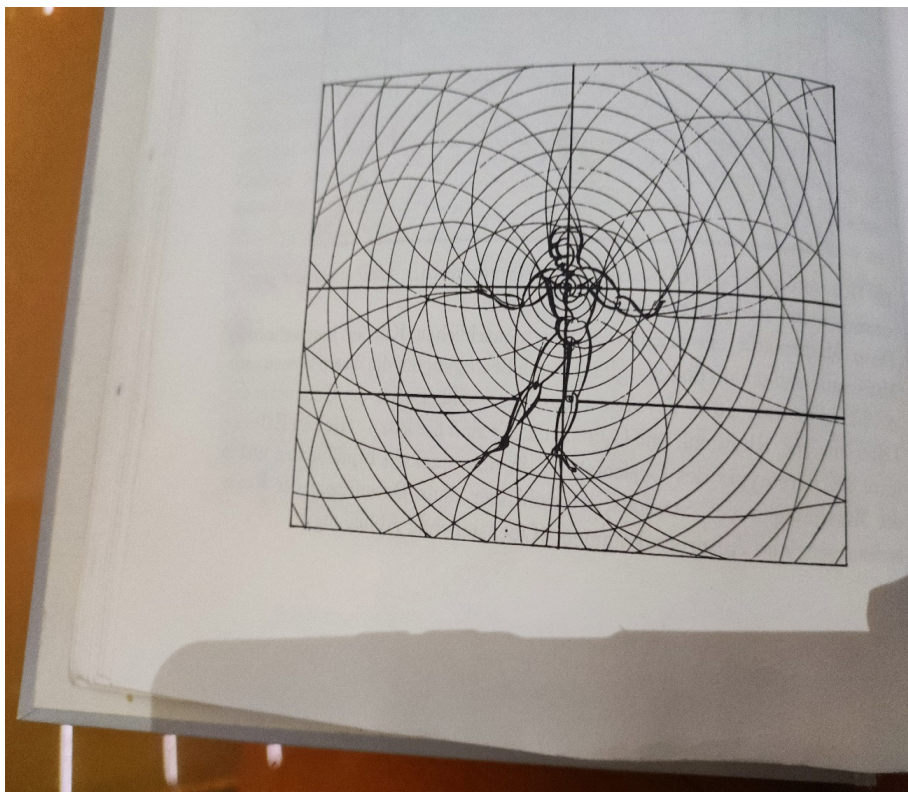


Imagen 9. Fotografía de imagen presente en el libro de Schlemmer/Moholy-Nagy/Mólnár (2019) y consultable en la segunda parte de la exposición en el Museum Neues Weimar.

Die Umbildung des menschlichen Körpers, seine Verwandlung, wird ermöglicht durch das Kostüm, die Verkleidung. [...] In alle diese Gesetze unsichtbar verworben ist der Tänzer Mensch. Er folgt sowohl dem Gesetz des Körpers als dem Gesetz des Raums; er folgt sowohl dem Gefühl seiner selbst wie dem Gefühl vom Raum. (Schlemmer/ Moholy-Nagy/ Molnár, 2019, 15) [La reestructuración del cuerpo humano, su metamorfosis, se posibilita mediante el traje, el disfraz. [...] En todas estas leyes se plasma invisible el hombre danzante. El sigue tanto la ley del cuerpo como la ley del espacio; él sigue tanto el sentimiento de sí mismo como el sentimiento del espacio.]

Respecto a la expresión cromática de la danza en Grünow cabe preguntarse en qué momento el esoterismo y los movimientos de renovación naturistas, Monteveritá como el espacio más conocido y transitado historiográficamente, volcaron su carácter de secta en la alucinación colectiva de depuración y exclusividad eugenésica propia la subjetividad nacionalsocialista (López Arnáiz/ López Fernández, 2023). ¿Cuántos ayunos realizaron los y las

danzantes para alcanzar la iluminación que les hizo darse cuenta de que nunca habían sido hippies en un *ashram* de la India sino proto-nazis? Ninguna referencia expositiva aparece aún en estas secciones relativa al nietzscheanismo, movimiento o estilo que hizo el mismo tránsito que la Bauhaus entre las vanguardias y el nacionalsocialismo y en el que la danza jugó un papel primordial. No obstante, si atendemos a la bibliografía nietzscheana canónica hay al menos un nexo con la problemática de renovación naturista: el fundador de las escuelas Waldorf, Rudolf Steiner, quien desarrolló la eutritmia. Este perteneció durante un breve tiempo al círculo de allegados de Elizabeth Förster-Nietzsche, llegándole a dar clases particulares sobre la filosofía de su hermano, cuya interpretación se encuentra en los artículos que publicó durante la década de 1890 en *Magazin für Literatur* y en su libro *Friedrich Nietzsche. Un luchador contra su tiempo* (Nolte, 1995, 235).

III.

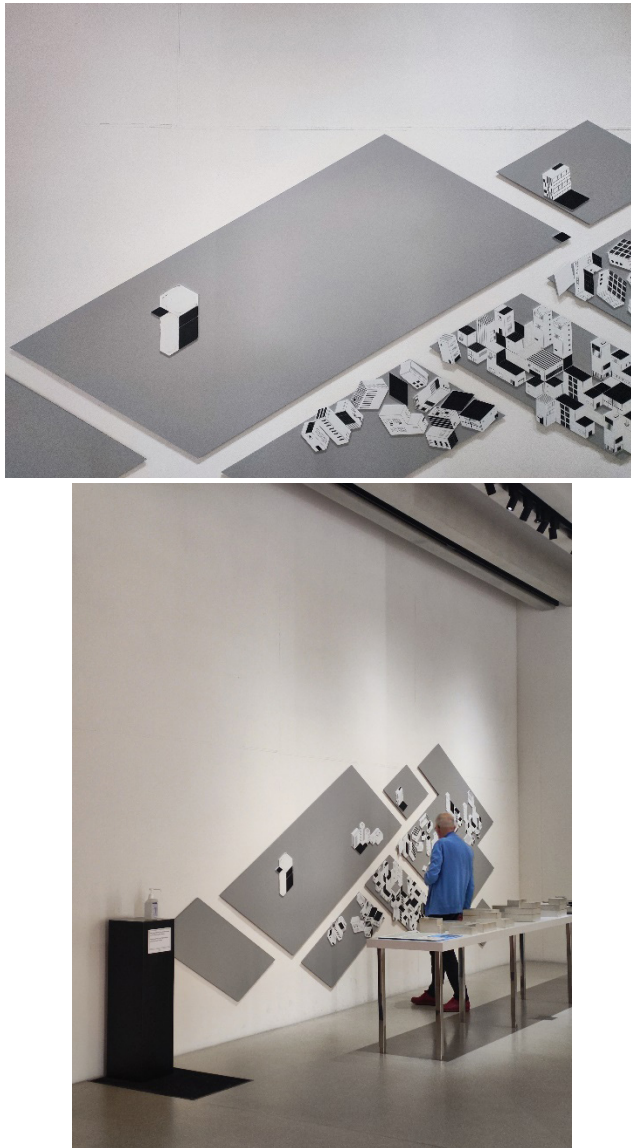
La tercera parte expositiva se encuentra, y no de manera casual, en el Schiller-Museum, espacio dedicado a un escritor que sufrió el ostracismo y abandono tras publicar su controvertida obra «Die Räuber». «Lebenswege in der Diktatur» [Trayectorias vitales en la dictadura] se centra en los productos propagandísticos de la Bauhaus para el nuevo cliente, el nacional-socialismo, en el período comprendido entre 1933 y 1945. Aquí se observa ya un marcado cambio curatorial: la exposición se centra en señalar culpables, colaboradores, en poner nombres y en hacer listas de destinos geográficos: quién se exilió (Hannes Meyer, Gunta Stölzl, Anni y Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Naum Slutzky, Ise y Walter Gropius, Marcel Breuer, László Moholy-Nagy, Julia y Lyonel Feininger, Herbert Bayer, Ludwig Mies v. d. Roher, Ludwig Hilberseimer, Walter Peterhans, Johannes Itten); quién permaneció en Alemania (Gertrud y Alfred Arndt, Marianne Brandt, Christian Dell, Gertrud Grunow, Josef Hartwig, Otto Lindig, Gerhard Marcks, Georg Muche, Lilly Reich, Hinnerk Scheper, Oskar Schlemmer, Joost Schmidt, Lothar Schreyer); y quién fue deportado y asesinado (Otti Berger). Poco o nada se habla de las razones, los contactos y las circunstancias materiales y sociales, no solo ideológicas, que hubieron de llevar a unos autores a seguir residiendo en Alemania frente a otros.

Esta tercera sección narra principalmente las contradicciones del arte en la sociedad de masas: su necesidad de comercialización a gran escala. Si los productos ya no responden al capricho de un mecenas para su colección particular, los objetos necesitan ponerse en venta y llegar a todas las industrias bajo las condiciones materiales e ideológicas de la sociedad y del gobierno imperantes. Solo así puede resultar rentable dedicarse al arte como profesión. De ahí que gran parte de los creadores de la época que vivieron del arte se

dedicasen a las nuevas tecnologías de la época que construyeron el mito e imaginario nacionalsocialista -fotografía, cine y telares/vestuario-. Se exhiben diseños para el cabaret y cine de entretenimiento de Ilse Fehling; muestras de la gran y exitosa industria de imprenta textil de los «Tapeten» (papeles pintados), en que la Bauhaus era una marca reconocible y exitosa asociada a la calidad y buen gusto; y algunos proyectos fotográficos de Hinnerk Scheper, Walter Peterhans, Alfred Ehrhardt, Willi Jungmittag, Hilde Horn o Elsa Thiemann.

La conclusión económica del tránsito entre estas tres exposiciones es que ya existía una industria del estilo Bauhaus, siempre bajo una sospecha y presión de estatalización política desde la República de Weimar, que primero el nacionalsocialismo tumbó de recursos financieros para después ofrecerle los encargos y cauces de distribución que la volverían a hacer rentable bajo su mando, generando la percepción de servidumbre económica insalvable de la Bauhaus frente a las decisiones de partido. El nacionalsocialismo, como los totalitarismos posteriores, desarrolló al máximo el potencial ideológico del estilo de vida, entrando en los hogares y unificándolos a través de la reconversión de los nuevos diseños para el hogar que planteó la Bauhaus desde sus inicios (lámparas, muebles, cocinas). Era un estilo asociado a la utilidad -alguien puede no saber qué hacer con un cuadro o una escultura, pero todo el mundo sabe cuál es el uso de un grifo o de un plato-, que consiguió dilapidar una distinción filosófica clásica del marxismo que será repensada por Gramsci: los espacios, alternancia e influencia entre superestructura e infraestructura, la diferencia entre espacios de producción ideológica y lugares de satisfacción de necesidades básicas.

¿Y QUÉ PINTA NIETZSCHE EN TODO ESTO?



Imágenes 10 y 11. Fotografías de actividad de arquitectura efímera Bauhaus propuesta para el público en el Museum Neues Weimar. A la izquierda, ejercicio personal de voluntad de poder. A la derecha, destructor-creativo de mi ejercicio personal de voluntad de poder con su ejercicio personal de voluntad de poder.

El conjunto de exposiciones introduce, además, un tema del nietzscheanismo poco trabajado aún en los estudios filosóficos sobre el autor,

sirviendo de puente narrativo entre el fin de siglo, la Belle Époque y la Bauhaus en pocos, pero suficientes, tramos de la exposición. No se presenta un estudio exhaustivo sobre el nietzscheanismo en Weimar, pero sí su conexión con el diseño y la arquitectura como materializaciones de su última y farragosa aportación conceptual: la voluntad de poder. En esta noción, referenciada en Nietzsche ya en 1886 en Sils-Maria como libro pendiente de escribir (Penella Heller, 2011, 347), trabajó el filósofo aparentemente «el último año antes del derrumbamiento» (Safranski, 2001, 327) y preludió el impulso del pensar con las manos que Heidegger desarrolló. Siguiendo la lectura de Santiago Guervós (2004, 607-622), la voluntad de poder no hace referencia a una potencia expresada como «querer», «desear», «demandar» o «esforzarse», sino a un «estado de tensión por mor del cual una fuerza busca descargarse» y que permite que «la oposición [...] [sea] conservada, es decir, transfigurada, en la unidad del tenso arco de un yugo». Es «exigencia creadora» y «activa» frente a la noción contemplativa del arte en Schopenhauer, por lo que si el desarrollo artístico es «actuar» desde un estado de precisión ordenadora, la consecuencia para las bellas artes sería que la arquitectura del pensar entraña el desarrollo propiamente nietzscheano del arte en su última fase de pensamiento. Por lo tanto, si la danza expresa la noción de estado dionisiaco, la Bauhaus y, más concretamente, los modos de ser-hacer de la arquitectura y el diseño, serían los herederos más nobles de esta última noción estética nietzscheana, la voluntad de poder. En ello radicaría la innovación estética de la teoría nietzscheana: el desarrollo de una ontología de estados artísticos diferenciados para el ejercicio de cada una de las bellas artes.

Heidegger piensa que para que el querer conlleve la categoría de dominio es necesario el *ordenar*. En este sentido, la voluntad nietzscheana es el acto en el que y con el que «algo es ordenado», y tanto los deseos, como los instintos y los impulsos, reciben una «dirección y una medida». (Santiago Guervós, 2004, 613)

En la bibliografía oficial de estudios nietzscheanos (véase Nolte, 1995; Frank Krummel, 1998) es ya amplísima la documentación existente sobre el nietzscheanismo intelectual (lector-escribiente) entre los primeros círculos de admiradores-adeptos, surgidos en Viena («Victor Adler, Heinrich Braun y Engelbert Pernerstofer» (Nolte, 1995, 229) y en Berlín («Bernhard Förster» (Nolte, 1995, 229)) en torno a 1877. Hay también ya una profusa y disputada archivística sobre la aglomeración de personajes de querencia editorial desinteresada alrededor de Elizabeth Förster-Nietzsche y la fundación del Nietzsche-Archiv, primero en Naumburg a partir de 1894 en la casa materna, espacio de las actuales Friedrich Nietzsche Stiftung y Nietzsche Gesellschaft, y a partir de 1896 en «la “Villa Silberblick”, situada por encima de la ciudad de Weimar» (Nolte, 1995, 227). Suponemos que había muchos materiales

filosóficos en juego alrededor del abrevadero Nietzsche y era fundamental el tiempo para poder acuñarlos con rigor editorial. Seis años antes de su muerte, ya existía toda una operación comunitaria de propaganda y preparación editorial de la obra de Nietzsche, actitud grupal amistosa de la que bien da cuenta el panegírico entonado por Peter Gast en su entierro en la casa familiar de Röcken en 1900, una adaptación al refranero alemán del «Libreme Dios del día de las alabanzas».

La imaginería nietzscheana era tan sublime, en el sentido dionisiaco de la *hybris* entusiasta y el frenesí dancístico existencial frente al drama de la sobriedad legal y las convenciones de urbanidad burguesas, que todos quisieron hacerse sacerdotes de la cultura extática nietzscheana para exportar su carácter profético-aterrizado. ¡Qué bonhomía alrededor del huerto germano de Getsemaní! Existieron dos círculos antagónicos que hicieron sentir a Nietzsche, si es que aún era consciente de tal efusividad, como un metro en hora punta, como una almendra garrapiñada, como una discoteca de moda un jueves. Por un lado, el entorno afín a la hermana de Nietzsche (Fritz Kögel, Ernst y August Horneffer, Peter Gast, Arthur Seidl, Otto Weiss, Eduard von der Hellen, Rudolf Steiner, Meta von Salis-Marschlins, Max Zerbst, entre otros) (Nolte, 1995, 227ss.); por otro lado, dos autores vilipendiados por la señora Förster: Franz Overbeck, a quien «le desagradaba el modo y manera en que se convertía a Nietzsche, todavía en vida, en objeto de museo» y a quien apoyó Carl Albrecht Bernoulli con su obra *Franz Overbeck y Friedrich Nietzsche. Una amistad* (1907); y Lou Andreas Salomé, psicoanalista informal y reconocida internacionalmente, a quien la hermana «llevó [...] ante los tribunales, acusándola de haber ofrecido en diferentes publicaciones sobre Nietzsche, y sobre todo en su libro *Friedrich Nietzsche en sus obras* [1894], una imagen falsa de su fallecido hermano, así como de inventarse cartas y conversaciones enteras» (Nolte, 1995, 228), todo ello habiendo antes viajado los tres –Nietzsche, Förster y Salomé–, ya entrados en la madurez vital y en modalidad carabina, juntos a Tautenburg en 1882 tras haberse conocido en Basilea, donde por primera vez les soplaron aires de Tarifa, «descalabro que Nietzsche jamás le perdonó a su hermana» (Niemeyer, 2012, 211).

La conclusión que sacamos de esta telenovela provinciana de la alta cultura es que todos tuvieron tiempo para escribir sobre Nietzsche, pero apenas ninguno sacó un rato para visitarlo. También que Nietzsche se mantuvo en la cátedra de Basilea unos años gracias a las sopas y labores de friegue hogareño que le realizaba su hermana, quien aparentemente «lo veneró desde su más tierna infancia» (Niemeyer, 2012, 210). No sabemos si, basándose en estos datos de suma pertinencia intelectual, aconteció la doble propuesta de Elizabeth Förster-Nietzsche para el Nobel de Literatura (1911, 1923), su doble desestimación (1911, 1923), y la concesión por parte de la universidad del

«título de Doctora» en 1921 (Niemeyer, 2012, 211). No sabemos también si, basándose en cuestiones de relevancia política como el proyecto colonialista, antisemita, ecologista de su marido en Paraguay, alabado en el escrito de 1891 de Elisabeth Förster-Nietzsche Dr. *Bernhard Förster Kolonie Neu-Germania in Paraguay* (Niemeyer, 2012, 210ss.), el banquero judío E. Thiel decidió hacerse «íntimo amigo suyo» y «la ayudó durante la crisis económica que EFN atravesó en 1923» (Niemeyer, 2012, 211), año en que recordemos que EFN es propuesta por segunda vez para el Premio Nobel de Literatura. Aunque la universidad rompe con EFN en 1931 porque «se negó a permitir cualquier tipo de acceso a los manuscritos de su hermano para la elaboración de una nueva edición de sus obras completas» (Niemeyer, 2012, 211), una nueva autoridad sostiene a EFN hasta su muerte: Adolf Hitler, quien desde 1932 la visita o contacta hasta en cinco ocasiones, la última en el día de las alabanzas, que no del entierro, el «11.11.1935» (Niemeyer, 2012, 212). Como analistas historiográficos, mi ego, mi ello y mi superego nos sentimos sobrepasados por este maremágnum de entreguerras que no cesa alrededor de un Nietzsche ya muerto y cuya «historia de su pensamiento», para Safranski (2001, 340), había acabado en enero de 1889 tras decidir, precursor de los gladiadores pro-Excalibur, abrazar a un caballo que estaba siendo maltratado en la plaza Carlo Alberto de Naumburg. Para Safranski, pues, el Nietzsche ecologista y animalista de los últimos diez años no es relevante.







Imágenes 13, 14 y 15. Fotografías del caballo de la estatua ecuestre a Carl August (1757-1828), situada en la Platz der Demokratie (Weimar) y realizada por Adolf von Donndorf.

Ninguno de estos datos se señala en la exposición, más centrada en institucionalizar el rol empresarial y curatorial de EFN junto a Henry van de Velde, que en exponer la sórdida y bizantina biografía editorial colectiva en torno a la locura y muerte de Nietzsche. La exposición se centra en mostrar una aproximación inicial no ya al círculo de intelectuales, sino al círculo de artistas nietzscheanos al abrigo de quienes se desarrolló lo que la hermenéutica gadameriana denomina «historia efectual» de un autor. En la primera exposición se recoge la imagen determinante de la recepción nietzscheana basada en esculturas de Nietzsche. Entre ellas predomina un busto de Friedrich Rogge hacia 1944 que el/la iluminista de la muestra, un genio (masculino eunuco), proyecta históricamente hasta nuestros días. Asimismo, se exponen dos salas de transición con audio y proyecciones sobre el trabajo institucionalizador de Nietzsche que llevó a cabo su hermana a partir de la década de 1920,

centrándose principalmente en su faceta emprendedora (*Frau Entrepreneur* Förster) con la vinculación de negocio que monta junto al arquitecto Henry van de Velde para materializar el pensamiento de Nietzsche en un estilo de vida nietzscheano comercializable en muebles y edificios.



Imagen 16. Fotografía de una de las salas de transición, «Elizabeth Förster Nietzsche als Ideenträgerin» [EFN como portadora de ideas] de la exposición en el Museum Neues Weimar.
Imagen 17. Fotografía de fotografía histórica de uno de los encuentros entre Hitler y EFN (1934).

Nietzsche fue y es aún hoy la Venus negra o chivo expiatorio del que Weimar vivió y vive. Alrededor de Nietzsche se montó todo un estilo de vida. El nietzscheanismo era un lugar común de las élites, estaba de moda, y adscribirse a su retórica y estética permitía asegurarse el acceso a una élite económica en la ciudad al hacerse reconocible una vinculación grupal, un código de hábitos y dicciones. Un caso representativo, del que se expone una muestra de cuarto en la casa familiar, es el «del dramaturgo Max von Münchhausen a partir de 1900», acercándose al Archivo Nietzsche para supuestamente comenzar a editar «una revista cuatrimestral» para el mismo, revista que nunca llegó a materializarse. Es Van de Velde quien «le diseña su casa en la calle Cranach 1b», a pesar de que existieron desavenencias por los carísimos precios del diseñador, pero esos precios le suponían «la carta de entrada en el círculo de la nueva Weimar que se articulaba alrededor de la hermana de Nietzsche». Si atendemos, no obstante, a lo mostrado en la exposición, la relación nietzscheana de Van de Velde pareciese una relación comercial tardía, simétrica respecto a EFN (de socios) y en la antesala del NS. Por el contrario, la historiografía presentada por Nolte nos dice que tal selección expositiva podría tratarse de una lectura forzada y que, además, esta hundiría las raíces del ensueño totalitario a quince años de profundidad preliminar (ciertos modos estéticos de nacional-socialismo estaban ya presentada en Alemania con anterioridad a la Primera Guerra Mundial):

De especial interés resulta un plan que desde 1911, contra la oposición de otros amigos de Nietzsche, proyectaron dos nietzscheanos cercanos al Archivo-Nietzsche, el arquitecto Henry van de Velde y el diplomático Harry, conde Kessler. Se trataba del proyecto de un recinto monumental conmemorativo que había de ocupar un gran terreno por encima de Weimar, con calles pavimentadas, parque, templo y estadio. Delante del templo iría una figura de adolescente de Maillol, encarnando el principio apolíneo. Dentro del templo, en el lugar que en las iglesias cristianas ocupa el altar, se colocaría un gran Nietzsche-Hermes. En el estadio se celebrarían anualmente competiciones de todo tipo, en las que «pudieran manifestarse la belleza y fuerza del cuerpo, que Nietzsche, el primero en esto entre los filósofos modernos, volvió a poner en conexión con los objetos espirituales más elevados». Este recinto podría haberse convertido, en efecto, en el centro de un movimiento nietzscheano, al igual que el teatro de Bayreuth se había convertido en el centro del wagnerianismo. Al comité preparatorio pertenecían personas con nombres ilustres como Gabriele D'Annunzio, Maurice Barrès, Anatole France, André Gide, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Gustav Mahler, Walther Rathenau, Richard Strauss o H.G. Wells, entre otros. El estallido de la Primera Guerra Mundial puso fin a estos planes internacionales, «europeos buenos», filohelénicos y «neopaganos». (Nolte, 1995, 230)

CONCLUSIÓN / RECAPITULACIÓN

Weimar sumerge al paseante en el tiempo crucial alemán y su deriva: del romanticismo al nacional-socialismo. Por ello es el preludio de Berlín, un muro incomprensible sin la antesala de la conformación ideológica del estado alemán, que se hace visible arquitectónicamente en esta ciudad. En Weimar conviven espacios de repercusión histórica antagónica que habrían de producir una estridencia ética en el paseante. En el entorno de la Jorge Semprún Platz se sitúa, por ejemplo, un edificio oficial con exposición permanente sobre el *Zwangsarbeit*, así como el *Museum Neues Weimar*, que concentra una exposición permanente sobre el diseño en el fin de siglo. La potencial amenaza de esta nueva exposición sobre la Bauhaus contra el *establishment* museístico no reside, por lo tanto, en los materiales seleccionados, de sobra conocidos por los comisarios de arte e instalados ya en el imaginario popular, sino en la perspectiva desde la que se hacen legibles, siendo una exposición más propia de una *filosofía* que de una historiografía del arte.



Imagen 17. Fotografía de la escultura al espíritu protector de la ciudad, con aparición mariana (Virgen de Guadalupe), en el Park an der Ilm (Weimar).

En esta ocasión, se hace exponer y se explica de manera más ostensible que sutil el tránsito, desliz ideológico y/o doble filo de la escuela fundacional contemporánea del diseño desde su aparición y consolidación institucional durante la República de Weimar hasta su reapropiación/expropiación nacionalsocialista. En esa veta incomodísima, meramente ambigua para los snobs desnortados, no solo se encuentran objetos como la poltrona de Anton Lorenz (Armlehnstuhl K46), diseño creado en 1934 y del que se conserva una fotografía hacia 1937/1935 (la información difiere en dos cartelas) realizada por Heinrich Hoffmann; o la tipografía «Jedem das Seine» [a cada cual lo suyo] de una de las puertas del campo de concentración de Buchenwald, realizada en 1938 por Franz Ehrlich, alumno de la Bauhaus en Dessau, y calificada por el folleto explicativo de «zynischer Schriftzug» [trazo cínico]; sino también la figura de Friedrich Nietzsche, vaciado de contenido intelectual una vez muerto para ser materializado en Weimar en un estilo de vida comercializable, aristocrático-burgués y nacionalsocialista a través de la colaboración constante y con apoyo institucional que se produjo entre su hermana, Elisabeth Förster-Nietzsche, y el diseñador Henry van de Velde a partir de mediados de la década de 1920.



Imagen 18. Fotografía de la puerta de entrada al campo de concentración de Buchenwald con tipografía diseñada por Franz Ehrlich, alumno de la Bauhaus en Dessau, en 1938.



Imagen 19. Sumidero en los baños de señoras del memorial de Buchenwald.

Es, por ello, una exposición que merece ser mirada desde un punto de vista materialista para comprender, por ejemplo, el odio hacia marxistas y judíos, así como la perversión no solo pulsional sino capitalista del nacionalsocialismo. Primero, dejaron que sus trabajos fructificasen; alimentaron posteriormente el odio hacia los propietarios/hacedores del trabajo; silenciaron/desaparecieron a los propietarios/hacedores del trabajo para que, de este modo, la expropiación/reapropiación ni siquiera aparentase serlo: parecía un mero ejercicio de justicia comunitaria frente a un estado de usura ilegítima anterior, cuando no una nueva creación o una marca renombrada. De ahí que toda la idea de la exposición se resuma en el contraste tipográfico del cartel de presentación: *Bau-* en tipografía ITC Bauhaus y *-haus* en fraktur o gótica fracturada; unos construyeron, otros se quedaron la casa. De ahí también la corroboración del falso mito fundacional del antisemitismo: personajes como el marido de EFN, Bernhard Förster, decían que no deseaban asimilarse a la cultura alemana (Niemeyer, 2012, 210) cuando, por el contrario, eran alemanes (o judíos de otros países europeos), pudiéndose comenzar a plantear una interpretación de guerra civil en el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y una necesidad

de institucionalización de los estudios comparativos yidish-germánicos en Europa. Al nacionalsocialismo solo le comenzó a interesar la Bauhaus y su expropiación cuando era una empresa pública o estilo de construcción identificable ya constituido, con buena aceptación social y que, por ello, resultaba altamente rentable al llegar a grandes grupos de población sin perder su percepción de exclusividad. Ejemplificando los rasgos propios de la psicopatía, pareciesen los partidos políticos, además de codiciosos, vagos. Pretendieron eliminar también el marxismo, por ejemplo, no por inicial odio ideológico, como se voceaba en la propaganda. Este fue posterior. Lo primero fue su disposición competencial: el marxismo copaba el núcleo de masas de trabajadores y había generado el sentimiento de vinculación de grupo que el NS necesitaba nacionalizar para reconvertir a los votantes del SPD en votantes del NSPD.

IV. O DE LA CUARTA PARTE NO CATALOGADA EN LA EXPOSICIÓN BAUHAUS / BUCHENWALD

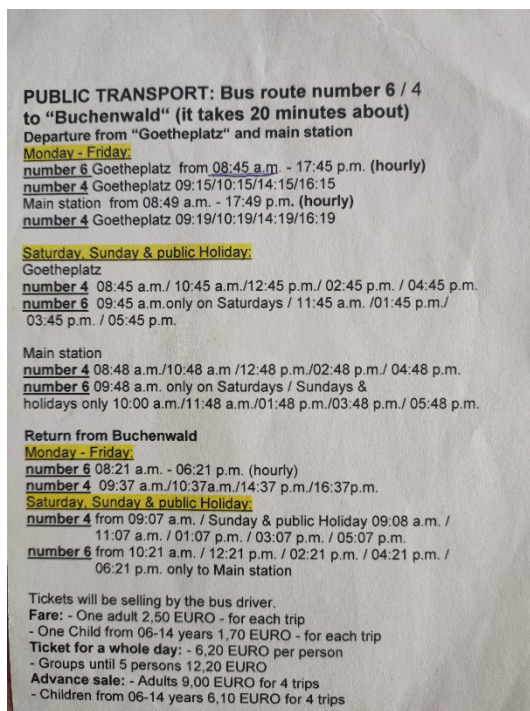


Imagen 20. Fotografía de los horarios y precios de transporte público a Buchenwald desde la Goetheplatz de Weimar.

A los senderistas parece molestarles la historia. Apenas hay placas en el trecho de bosque que puede realizarse a pie entre la parada «Obelisco», entrada al campo, y la verja del campo de concentración como tal. Es fácil perderse, tropezarse, llenarse de barro si el día anterior ha llovido en ese desfiladero lúgubre, no sabe una bien si por la historia (ausente) o por la presencia de una memoria fantasmática.

El campo de concentración estaba lleno de turistas. A nadie he encontrado por el sendero de bosque (unas dos-tres horas sin prisa). La condición en que han quedado mis deportivas me hace pensar que las botas de Van Gogh no hablaban en Heidegger de otra cosa distinta a la que toda Alemania, todos los alemanes, sabían: la existencia de trabajadores forzados. ¿En qué condiciones estaban los zapatos de Hannah Arendt en los años 30, época de escritura de «El origen de la obra de arte»? No hubo milagro alemán: hubo mano de obra esclava y moribunda.

Todos nos encogemos ante la brutalidad de la vida que se narra en los campos, de cuya maldad solo habla esa asepsia funcional del matadero de cerdos que son hoy los caserones, y esa insistencia con la que los visitantes abren las ventanas del museo, como de quien fuese a vomitar o a llevarse el olor impregnado del crematorio, incluso encontrándose este en otra caseta. Se corre un peligro: fijar el mal en un momento de la historia, en una estética reconocible, no en una estructura o modo de hacer. El nazismo ha velado sus símbolos. La población desconoce la sofisticación con la que disfrutaban y daban muerte sus ideólogos. Eran «alta cultura»: «Bei ihm erscheint ein besonderer Zwang zur Arbeit angebracht!» (sobre Peter Wilhelm Pollmanns), «“Ein Schriftsteller wird „gewaltsam zur Besinnung gebracht.“ (acerca de Ernst Wiechert), „Haftgrund: Besitz eines Fahrrades“ (de Martin Wolff), „Verbotene Liebe« (a Faybusch (Ferdinand) Itzkewitsch).

Por el bosque sí hay señales de nuevo ecologismo, del Ministerio de Turingia, para conocer la fauna y flora del bosque: «Naturwaldparzellen in Thüringen: Die Urwälder von morgen», «Eschentriebsterben». Solo al llegar al campo desde ese pasadizo laberíntico, una cartela mínima, como de un zarandajo que ha escapado al cementerio, como un espectro que llega, creyendo escapar, por la puerta trasera de nuevo a la sala del verdugo. Alegrarse de vislumbrar la apertura absoluta del espacio, el cielo abierto, tras horas sombrías de árboles y caminos enturbiados de valles y raíces. Uno se entera entonces de que era el paseo que recorrían poetas e intelectuales para llegar al castillo de no sé qué reina. Los espíritus preguntan de quién son los restos de los puntales de la alambrada. Prefieren aún creer que es una

exposición de arte contemporáneo. Mientras tanto, en Berlín, las nuevas vías de tren se disputan el espacio monumental a los gitanos, de Dani Karavan.

1734 legten die Weimarer Herzöge auf dem Ettersberg einen zehnstrahligen Jagdstern an. Eine der Schneisen -längst überwuchert- wurde seit 1997 für die Zeitschneise wieder freigelegt.

Schloß Ettersburg, 1300 Meter von hier entfernt, war von 1776 bis 1780 die Sommerresidenz der Herzogin Anna Amalia. Hier vereinte sie Literaten, Philosophen, Wissenschaftler, Mitglieder der Weimarer Gesellschaft zu ihrem Musenhof. Es wurde musiziert, geschauspielert, gesungen, diskutiert. Goethe spielte dort die Rolle des Orest in seiner «Iphigenie auf Tauris».

Unter Großherzog Carl Alexander und Maria Pawlowna erlebte der Musenhof mit Franz Liszt von 1842 bis 1885 eine Renaissance.







Imágenes 21, 22 y 23. Fotografías de los restos de valla presentes en el acceso a pie al campo de concentración por el bosque de Buchenwald.

FIN

De ahí el poder del acceso a los archivos y de la cuantificación bibliográfica respecto al decreciente valor del ejercicio expositivo de pensamiento, del hilo conductor narrativo que puede deshilar lo que pareciese un desenlace inevitable: que las vanguardias fuesen la antesala propagandística de los totalitarismos, su estética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Boletín Oficial del Estado (17 de diciembre 1991). 30063. Sala Primera. Sentencia 214/1991, de 11 de noviembre. Recurso de amparo 101/1990. Contra Sentencia del Tribunal Supremo dictada en recurso de casación diamante de juicio sobre protección civil del derecho al honor seguido en el Juzgado de Primera Instancia

- número 6 de Madrid. Vulneración del derecho al honor, previo reconocimiento de la legitimación activa de la recurrente. Voto particular, pp. 12-18.
- FRIEDMAN, Violeta (1995). *Mis memorias. Testimonio dramático, lúcido y combativo de quien consiguió sobrevivir al holocausto nazi y que pide, simplemente, que las nuevas generaciones no olviden*. Barcelona: Editorial Planeta.
- GADAMER, Hans-Georg (2003). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GRANÉS, Carlos (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- HOWE, Dianne S. (1996): *Individuality and Expression. The Aesthetics of the New German Dance, 1908-1936*, New York, Peter Lang, 1996.
- JONES, Donna V.: *The racial discourses of life philosophy: négritude, vitalism and modernity*, New York, Columbia University Press, 2010.
- KARINA, Lilian/ Kant, Marion: *Hitler's dancers. German Modern Dance and The Third Reich*, trad. de Jonathan Steinberg, New Work, Berghahn Books, 2003.
- KÖNIG, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, Darmstadt, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.
- KRÜMMEL, Richard Frank (1998). *Nietzsche und der deutsche Geist*. 4 Bände. De Gruyter.
- LÓPEZ ARNAÍZ, Irene/ López Fernández, Raquel (Ed.) (2023). *Coreografiar lo invisible. Danza, arte y esoterismo en los albores del siglo XX*. Vitoria-Gasteiz: Éditions Sans Soleil.
- NIEMEYER, Christian (Ed.) (2012). *Diccionario Nietzsche. Conceptos, obras, influencias y lugares*. Edición española de Germán Cano. Traducción de Iván de los Ríos, Sandra santana, José Luis Puertas y José Planells. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NOLTE, Ernst (1995). *Nietzsche y el nietzscheanismo*, versión española de Teresa Rocha Barco. Madrid: Alianza Editorial.
- PENELLA Heller, Manuel (2011). *Nietzsche y la utopía del superhombre*. Barcelona: Ediciones Península.
- REGITZ, Harmut (Ed.) (s.f.). *Tanz in Deutschland. Ballett seit 1945. Eine Situationsbeschreibung*. Berlin: Quadriga verlag, J. Severin.
- RYBCZYNSKI, Witold: *La casa. Historia de una idea*, Donostia, Editorial Nerea, 2006.
- ROLDÁN PANADERO, Concha (2015). *Leibniz. En el mejor de los mundos posibles*. Madrid: Bonal letra Alcompás.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2001). *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tiempo de memoria Tusquets.
- SANTIAGO GUERVÓS, Luis E. (2004). *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta.
- SCHLEMMER, Oskar/ Moholy-Nagy, László/ Molnár, Farkas (1925) [2019]. *Die Bühne am Bauhaus*. Bauhaus Bücher 4. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- SOUREL, Pierre (1984). *Traité de Scénographie*. Paris: Librairie Theatrale.
- STRÄSSNER, Matthias (1994). *Tanz-Meister und Dichter. Literatur-Geschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre. Lessing. Wieland. Goethe. Schiller*. Berlin: Henschel.