

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

OTTO DIX

2006

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid
www.march.es



8 428845014082

OTTO DIX



OTTO DIX



Otto Dix, 1964. Fotografía de Stefan Moses.

OTTO DIX



Fundación Juan March

10 Febrero - 14 Mayo 2006



Cubierta: *Metrópolis* (parte central del boceto para el tríptico), 1927-28

INDICE

7

Presentacion

9

A la belleza

Notas sobre la vida y la obra de Otto Dix

Ulrike Lorenz

29

Obras

143

Documentos

151

Otto Dix

El destino de un artista en Alemania (1891-1969)

Ulrike Lorenz

187

Catálogo

195

Bibliografía

197

Texts in English

La Fundación Juan March ha contado con la colaboración, asesoramiento y ayuda de las siguientes personas e instituciones, que han hecho posible la presentación de esta exposición en Madrid y a las cuales desea expresar su más sincero reconocimiento:

Archivo Otto Dix, Schaffhausen: Northild Eger.

Fundación Otto Dix, Vaduz: Rainer Pfefferkorn, presidente y Bettina Dix, nieta del pintor.

Galerie Bayer, Bietigheim-Bissingen: Sr. Bayer.

Galerie Berinson, Berlín: Sr. Berinson.

Galerie Valentien, Stuttgart: Freerk Valentien y Anja Rumig.

Gemäldegalerie Neue Meister, Dresde: Ulrich Bischoff, director; Gisela Mehnert.

Instituto Goethe, Madrid: Wolfger Pöhlmann.

Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Ratisbona: Ulrike Lorenz, directora; Gerhard Leistner; Michael Kotterer; Marianne Todty; Marianne Hirsch.

Kunstmuseum, Stuttgart: Marion Ackermann, directora; Karin Schick, conservadora y Nicole Tonnier.

Kunstsammlung, Gera: Holger Peter Saupe, director.

Kupferstichkabinett, Berlín: Hein-Th. Schulze Altcapenberg, director; Anita Beloubek-Hammer, conservadora; Ingrid Rieck.

Kupferstichkabinett, Dresde: Wolfgang Holler, director; Hans-Ulrich Lehmann, conservador.

Leopold-Hoesch-Museum, Düren: Dorothea Eimert, directora.

Museum Kunstpalast, Düsseldorf: Stephan von Wiese, director y Anne Rodler.

Neue Nationalgalerie, Berlín: Angela Schneider, directora y Gerda Berger.

Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Peter-Klaus Schuster, director.

Städtische Galerie Die Fähre, Bad Saulgau: Andreas Ruess, director.

Universidad de Colonia: Axel Freimuth, rector; Friederike Schürhoff-Goeters.

y a los que han preferido mantener el anonimato.

Con la exposición retrospectiva del pintor alemán Otto Dix (Gera, 1891- Singen, 1968) la Fundación Juan March ofrece por primera vez en España una muestra de la obra pictórica de este artista, que abarca desde 1914 hasta el año de su muerte, acaecida en 1969.

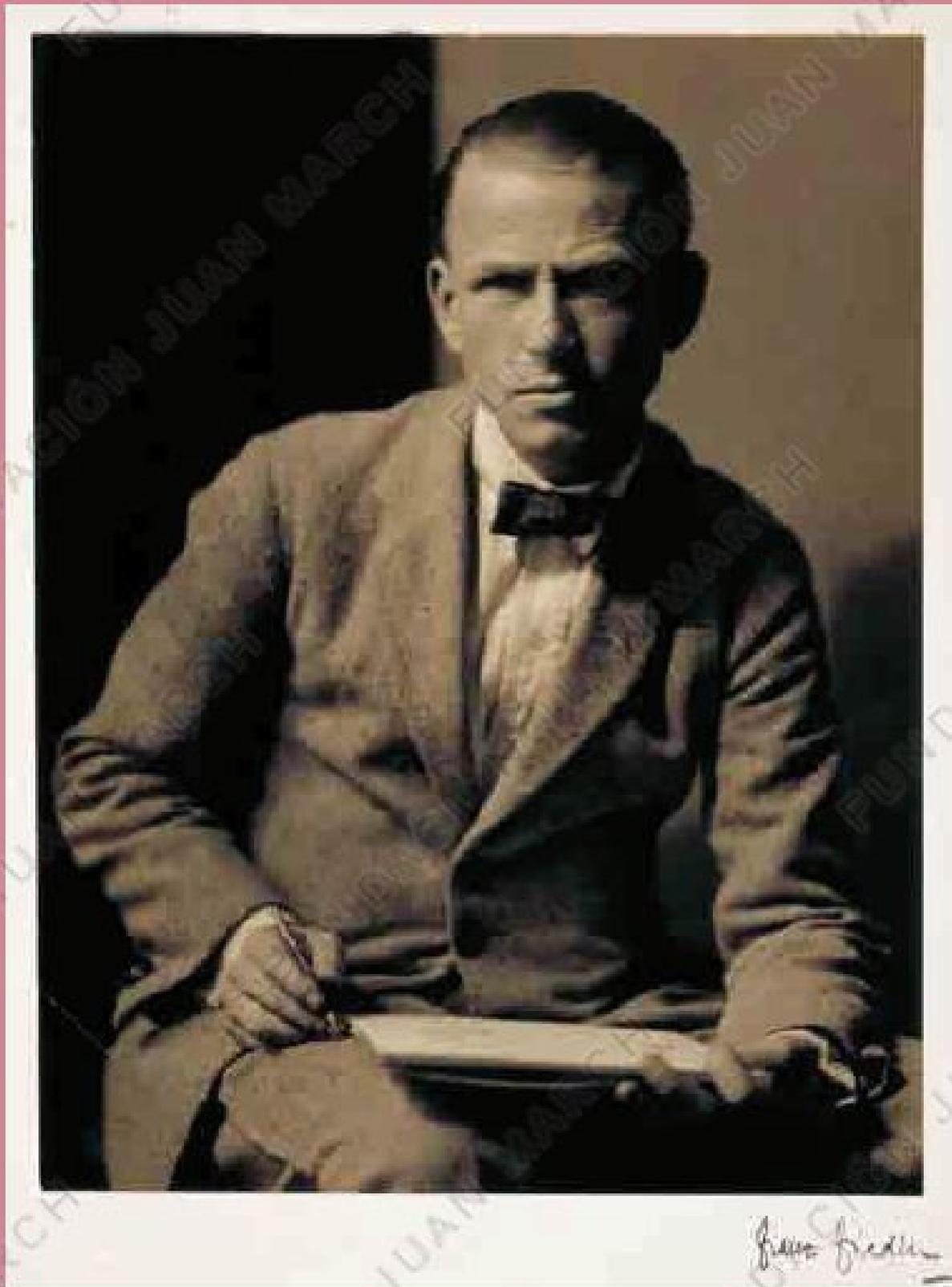
En esta exposición se presentan un total de 84 obras (óleos, guaches, acuarelas y dibujos) significativas de cada una de las etapas del pintor, con una sección especial dedicada al conjunto denominado *Metrópolis*, alrededor del cual se ha dispuesto toda una galería de retratos realizados por Otto Dix durante los dorados años 20 y 30 en Berlín y Dresde, una época en la que su producción se destaca con fuerza contra el trasfondo evidente de la gran ciudad. Por primera vez en España se expone el gran estudio preparatorio para el tríptico *Metrópolis* (184 x 405 cms.), que sería después uno de sus trabajos más importantes y, posiblemente, de los más conocidos.

La producción artística de Otto Dix reflejó implacablemente su época. Crecido en el seno de una familia obrera en las postrimerías del Imperio Alemán, ya durante la Primera Guerra Mundial formuló su autodefinición como artista: “el que tiene el valor de decir sí”. El ascenso y la caída de la República de Weimar acompañaron sus primeros pasos en Düsseldorf y su carrera de artista en Berlín y en Dresde. Bajo el nacionalsocialismo fue destituido de sus cargos, difamado y calificado de artista “degenerado”, y se retiró a vivir, en una suerte de exilio, cerca del lago de Constanza. Tras la Segunda Guerra Mundial, la división política de Europa y de Alemania se convertiría, para Otto Dix, en una carga que hubo de soportar muy personalmente, y que le obligó a sobrellevar una peculiar existencia entre las dos Alemanias.

Considerado universalmente uno de los más relevantes artistas alemanes, Otto Dix atravesó, a lo largo de su larga vida, casi todas las etapas del “siglo de los ismos”. Fue realista, expresionista, dadaísta, un *Meister* a la manera de los primitivos alemanes, un pintor a la moda, un ecléctico; calificado de “pintor reaccionario de oscuros temas” o desacreditado como inventor de “obscenidades contrarias a la moral”, Otto Dix fue un obseso de lo constatable y un visionario, un moralista cuyo realismo comprometido y ambivalente continuará sorprendiendo siempre. Como “hombre realista”, confiaba en la realidad que podía verse y también en su aguda mirada de pintor: “(...) ver solamente lo que está ahí, lo exterior. Lo interior se manifiesta por sí mismo.”

Para la organización de esta exposición, la Fundación Juan March ha contado en todo momento con el asesoramiento de la especialista en Otto Dix, Ulrike Lorenz, directora del Kunstforum Ostdeutsche Galerie de Ratisbona y autora de los ensayos del catálogo, a quien expresamos nuestro más sincero reconocimiento por su indispensable ayuda. Asimismo, agradecemos a la Fundación Otto Dix, y de modo especial a su Presidente Rainer Pfefferkorn y su esposa, Bettina Dix, nieta del pintor, su apoyo generoso e incondicional en la organización de esta exposición.

Febrero, 2006



Otto Dix dibujando, 1928. Fotografía de Franz Fiedler.

A LA BELLEZA

NOTAS SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE OTTO DIX

ULRIKE LORENZ

*La pintura es en cierto sentido ecléctica
o, mejor dicho, organizativa*

Durante toda su vida, Otto Dix da forma e interpreta en sus cuadros la realidad en el campo de tensión de su obsesión por lo real (en contraposición con lo espiritual de Vasili Kandinsky) y de una pasión secreta por la intensificación y la precisión, por la declaración de validez general sobre las cuestiones existenciales del ser humano. La realidad es el punto de referencia esencial del artista. De la vida proceden los impulsos creativos, la cotidianidad es el modelo para la obra, la contemporaneidad imprime forma. Pero en la búsqueda de una fuerza expresiva genuinamente alemana en la era de la modernidad, Dix busca una y otra vez en técnica y tema, estilo y materiales la confrontación con los maestros antiguos del Renacimiento y del Romanticismo. Así, el presente y la historia del arte se revelan como los dos polos de su arte, entre los que se despliega la ambigüedad de su mundo pictórico y su influjo hasta hoy electrizante.

En 1920 la “carne de cañón” inventa con furiosos desmontajes, según el pensamiento dadaísta, un realismo brutal (verismo) que lo hace famoso y lo desacredita. La máxima es: superar la frialdad del mundo con la frialdad del arte, cosa que obviamente no es posible. El mundo siempre es más frío. Pero en la general “furia de haber sido engañado” (George Grosz), Dix desahoga su desilusión con fórmulas pictóricas de agresiva dureza. Su arte es una sonda reflectora. Con ella Dix alcanza lo que acecha detrás de las cosas, más allá del bien y del mal, de lo verdadero o falso. Y este “positivismo brutal, que constata sin alterarse”, que Friedrich Nietzsche definió en su día como arte, es todo menos objetivo (tal como sugiere el concepto “Nueva Objetividad” que la historia del arte aplica a la cultura de la República de Weimar). Dix lleva el realismo hasta el extremo, y, al hacerlo, desaparece detrás del acto de describir la familiaridad de lo supuestamente cotidiano, acostumbrado, reconocible. La minuciosa descripción del detalle convierte al objeto en inexplicable. La extraordinaria precisión supone des-realización. El naturalismo a ultranza es un instrumento de distanciamiento. En esta indiferencia se enraizan las vigorosas irritaciones y la dualidad de la obra de Dix, que han convertido cada cuadro en palestra de interpretaciones opuestas.

El arte como aventura impulsa a Dix hasta las últimas simas humanas y con frecuencia más allá del buen gusto. En el apogeo de la vanguardia abstracta, para él todo está en juego: la imagen de la persona y las eternas cuestiones existenciales sobre eros y tánatos, violencia y pasión. Él se atiene a las cosas, permanece dentro de las circunstancias y duramente pegado al detalle. “Siempre fui conservador... ¡y de qué manera!”. Porque también esto le es aplicable: pintar es “un intento de crear orden. El arte para mí es con-

signar”. A Dix no se le puede comprender con un concepto; se sustrae categóricamente al pensamiento compartimentado de la historia del arte. Su evolución sólo sigue consecuentemente una cosa: los movimientos pendulares de una existencia de artista llena de aristas en el siglo XX. Situarlo únicamente en la “Nueva Objetividad”, el estilo que caracteriza a la República de Weimar, supondría negarle su vital capacidad de cambio, su escepticismo pictórico, su apabullante modernidad. El sincretismo estilístico de la obra de Dix abarca desde el dinamismo existencial del expresionismo y el cubofuturismo, antes y durante la Primera Guerra Mundial, pasando por las carcajadas de escarnio dadaístas en la república de posguerra, hasta llegar al verismo polémico con potente crítica social de principios de los años veinte. Después continuará siguiendo el rastro de un realismo muy rico en cambios con acentos objetivos, mágicos y románticos, que hacia 1933 desemboca en el naturalismo ecléctico de los maestros antiguos con atisbos de crítica a su época. Con la Segunda Guerra Mundial Dix “tira por la borda los trastos renacentistas” y vuelve a partir hacia nuevas orillas, hacia el neoexpresionismo y la alegoría religiosa.

En los cambios y contradicciones de su obra, Otto Dix ha reflejado como ningún otro artista las interrupciones y rechazos del siglo XX. Siempre tuvo seguros el ataque y la defensa del provocativo o revelador espíritu de la época. Pero con la rotunda decisión que le caracteriza, Dix siempre se mantuvo fiel a sí mismo... y continúa siendo un caso polémico del arte alemán. “No pinto ni para unos ni para otros. Lo siento. Soy un proletario soberano de tal calibre ¿verdad? que digo: ‘¡Esto lo hago! Y podéis decir lo que queráis’. Para qué es bueno esto, ni yo mismo lo sé. Pero lo hago. Porque sé que eso fue así y no de otra manera”.

I. Siguiendo las huellas de la inspiración – Autorretratos

No se deben revelar los secretos ...

“Me haré famoso o me desacreditaré”: Otto Dix ha hecho realidad por partida doble su temprana profecía y su prolífica obra abarca cerca de 500 retratos. Junto a Kollwitz, Corinth y Beckmann se cuenta entre los artistas de la modernidad que siempre a lo largo de su vida se retrataron con escepticismo. Como fumador apocalíptico (*Autorretrato fumando*, 1914, cat. 1), poco antes de la Primera Guerra Mundial manifiesta con fiera mirada su pasión por el arte: nacimiento del artista del espíritu dionisiaco. El último autorretrato con su nieta Marcella (*Autorretrato con Marcella*, 1969, cat. 35), realizado el año de su muerte, revela las huellas vitales de una existencia con aristas... y al final arranca por vez primera una sonrisa a la contradicción fundamental entre el nacimiento y la muerte. En medio, autorreflexión; en todas las edades y por motivos posiblemente dispares; en todos los estilos y etapas -desde el desprendimiento expresionista, pasando por análisis afilados como cuchillos, hasta el alegorismo de los antiguos maestros; desde el efímero boceto, pasando por estudios de detalle, hasta el cuadro alambicado y sutil.

El autorretrato es un vasto campo de declaraciones programáticas y especulaciones filosóficas, lo único para un hombre sin manifiestos como Dix: “Jamás he dado por escrito declaraciones mías, pues mis cuadros constituyen las declaraciones más francas ... ¡Quien tenga ojos para ver, que vea!” Quien a la segunda ojeada siga dando crédito a sus ojos y distinga cosas muy desconocidas hasta hoy en la obra dibujística, verá a un artista que no sólo ofrece señales externas de su vida y actividad, sino que escudriña también las simas más secretas de su “mismidad” existencial, desvelando en ello tanto la reivindicación como el fracaso -acompañado por una musa rebelde y esquiva.

Ya en 1914 brilla como un fuego fatuo en el humo del cigarrillo (*Autorretrato fumando*, cat. 1), entre la media luna y el titilar de estrellas, una melancolía saturnina, la “atrabilis” del autoconocimiento. El fuego creativo recorre palpitante la escena del estudio como *vibrato* vitalista: pintar como inspirar y expirar. El humo “paridor de la imagen” –inhalado y expulsado– puede ser interpretado también como signo de emanación espiritual y de inspiración divina. Así esta “declaración de acción” proclama por primera vez la difícil dialéctica de la existencia creativa: encontrar el camino a su obra entre la invención y la inspiración, el boceto y la gracia, la ocurrencia y la estructuración. Durante toda su vida Dix seguirá la pista de la inspiración; su “conjuro” mediante el (auto)retrato –el conjuro a sus musas cambiantes– lo conseguirá sólo de forma muy imperfecta.

Con el autorretrato *Nostalgia* en el retículo cósmico del día y la noche, de Eros y Tánatos, el soldado que retorna a casa llega de nuevo a Dresde en 1919. Allí la exaltación mítica se sosiega pronto con la autoironía dadaísta (*Mi amiga Elis*, 1919, cat. 6). Para el erotómano, la inspiración se encarna sobre todo en el cuerpo femenino, lo cual conduce en ocasiones al crimen sexual y a la alucinación (*Cuadro con espejo (autorretrato)*, 1923, acuarela, cat. 53).

A la belleza (fig. 1), de 1922, denota un vacío: en medio de un cabaré entre un busto de peluquería y un modelo con corsé, el artista, hecho un pincel, ya no consigue vincularse a las fuentes de su arte. En el auricular del teléfono, que ha sustituido al pincel, ya no resuena ninguna orden de seres superiores. El pintor, detrás de una máscara maquillada, se queda sin recibir consejo –inseguro por el salto a Düsseldorf. Pero el autorretrato escénico con el que desenmascara su doble papel de contemporáneo y testigo de su época ofrece algo diferente: una primicia de la escena central del tríptico *Metrópolis* de 1928 (fig. 2).



Fig. 1: *A la belleza*, 1922, óleo, Von-der-Heydt-Museum Wuppertal.

Por lo menos ahora queda claro: en los momentos de inflexión decisivos de su carrera el pintor necesita imperiosamente una interpretación espiritual de su quehacer.



Fig. 2: *Tríptico Metrópolis*, 1928, técnica mixta, Kunstmuseum Stuttgart.



Fig. 3: *Autorretrato con musa*, 1924, óleo, Karl Ernst-Osthaus-Museum, Hagen.



Fig. 4: *Autorretrato con caballete*, 1926, carboncillo, Galería Pels-Leusden, Berlín.



Fig. 5: *Pintor con musa*, 1933, carboncillo, Kunstmuseum Stuttgart.

En 1924, con su primera exposición en la Nationalgalerie de Berlín, se sitúa a la vanguardia del arte alemán contemporáneo, lucha con su destino en cuadernos de apuntes y ante el lienzo. Tras esforzadas tentativas, se le aparece al fin por primera vez al óleo: la Musa (*Autorretrato con musa*, 1924, fig. 3) surge a la altura de los ojos de entre las manos del artista armadas con un pincel fino y tiento. La mujer fecunda y pavorosa tiene la mano alzada en ademán de saludo (o de golpear), de bendición y de anunciación, que evoca representaciones antiguas de las musas y connotaciones cristianas. Pero la presencia palpable del desnudo de medio cuerpo en técnica de veladuras manifiesta un realismo desorbitado que es pura ficción -un imaginario *tête-à-tête* con una visión.

Cuando su nombramiento como catedrático de la Academia de Bellas Artes de Dresde en 1926 anuncia un nuevo paso en su carrera, Dix vuelve a necesitar la fuerza de las Musas de la inspiración. Ésta aparece con prontitud y fortalecedora detrás de él, en la pose que acuñó hacia 1480 el Maestro del Libro de Notas para el Evangelista Lucas (*Autorretrato con caballete*, 1926, carboncillo, fig. 4). Él mismo permanece inmóvil ante el caballete que le cierra el camino de huida (*Autorretrato con caballete*, 1926, cat. 13). Pero, en el proceso del cartón a la pintura expulsa fuera del cuadro a la dama de su corazón y después, con la mirada afilada como un cuchillo, rechaza al público importuno; su idea se mantiene oculta.

En 1933 Dix invoca de nuevo a su Musa bajo la figura de diosa del destino sobre la esfera del mundo cuando, tras ser destituido y difamado como artista “degenerado”, se ve obligado a empezar de nuevo (*Pintor con musa*, 1933, carboncillo, fig. 5). Ahora la creación de su fantasía aparece detrás de su espalda, inclinada como una tentación inútil: elegante y efímera, un decorado plano, un entramado equilibrado de líneas a carboncillo sobre papel tiziano verdoso. Al igual que la diosa de la Fortuna, la musa del pintor conoce a fondo el dilema: Fortuna y Némesis a la vez, portadora de felicidad y ángel vengador. El artista, desgarrado entre la súplica y el rechazo, la necesita ante la continua sospecha de una falta (de inspiración) y en lucha permanente con su propia *hybris* (querer crear cuadros sin inspiración “divina”).

Sin embargo, también esa Musa paradójica de 1933 queda reducida a boceto, igual que la de 1926. Es desterrada al dorso de otro gran dibujo preparatorio y constituye por tanto el reverso de *Los siete pecados capitales*. En la ejecución Dix prefiere la relevante interpretación de la época a una cuestionable autointerpretación.

Ahora se torna evidente que un cuadro del estudio con musa –alegoría de la propia existencia– es el tema central del propio artista durante la etapa decisiva de su biografía. Pero esta diosa de la fortuna se muestra esquiva al pintor.

Sólo el dibujante deja sobre el papel rastros secretos de sus manifestaciones y virajes, indicios de los cambios y complejidad de su obra. Dibujando consigue preservar el espacio intelectual de su “mismidad”.

Y no obstante, durante toda su vida, Dix se concibe ante todo como pintor. Sólo una única vez se pinta dibujando –y en modo alguno es casual que suceda en el momento de la inspiración. En 1943 a San Lucas-Dix se le aparece la Virgen en el bosque (*San Lucas pintando a la Virgen (autorretrato)*, 1943, fig. 6). Sentado encima del toro, esboza a una musa domesticada con ropas cristianas. Dix confiere sus rasgos al legendario patrón de los artistas. Al final de la alegoría del propio quehacer recurre a un *topos* histórico-artístico –mas en vano. También ahora fracasa el pintor. El cuadro queda inconcluso. La inspiración no se deja traducir a imágenes: está en el cuadro o no está. Al final queda la esperanza en la gracia divina: “La voluntad no sirve para nada”, escribe Dix en una nota poco antes de morir, “sólo la gracia”.



Fig. 6: *San Lucas pintando a la Virgen (autorretrato)*, 1943, técnica mixta, Fundación Otto Dix, Vaduz.

II. Las guerras mundiales en su obra

La furia no se puede pintar

La guerra y el arte son, además de los retratos, los polos entre los que se mueve la biografía y la obra de Otto Dix. La Primera Guerra Mundial es el estallido inicial. El “entrenamiento demencial de cuatro años” marcará su obra a lo largo de más de tres décadas y su visión del mundo hasta su muerte. Cuando en el verano de 1914 es llamado a filas en Dresde, Dix tiene 22 años, y uno después se presenta voluntario para ir al frente; en la navidad de 1918 reaparece en casa de sus padres en Gera: tiene 27 años y ya no es un joven, pero se ha enriquecido con experiencias existenciales y posee una abundante obra dibujística. Ningún otro artista alemán ha vivido, dibujado... y constatado de esa forma la guerra de trincheras en primera línea del frente: “hay que ser capaz de decir sí, sí a las manifestaciones humanas, que están ahí y lo estarán siempre”. A los 53 años, el artista vive los últimos coletazos de la Segunda Guerra Mundial como reservista; reacciona desengañado. La consternación por los diez meses pasados como prisionero de guerra y el espanto a la vista de la destrucción total de su amada Dresde determinan el impetuoso comienzo de su expresiva obra tardía.

“A juzgar por los cuadros bélicos de los antiguos, parece como si sus autores nunca hubieran estado allí”. Dix sí estuvo presente, siempre cerca de los sucesos y sin posibilidades de retirada. Las dos guerras mundiales del siglo XX, incluyendo corazonadas y consecuencias psíquicas tardías, se convierten en un acicate que influye continuamente en su labor artística y propicia nuevos arranques y transformaciones bruscas, un incremento temático y metafórico.

En septiembre de 1915, cuando Dix marcha al frente occidental, ya ha evocado por anticipado el mito de la guerra en reiteradas ocasiones en cuadros que constituyen visiones apocalípticas plasmadas con el estilo expresionista y futurista de la época. Los autorretratos de 1915 muestran tensos estados de ánimo a medio camino entre la euforia y el cinismo: al *Autorretrato como Marte* (fig. 7) y *Autorretrato en forma de diana* (cat. 4) los separa un abismo, en estilo y clima: dominación marcial en el mortal remolino que explota en uno, primitivismo de fiesta de tiradores aparentemente naif de la más páfida autoironía en el otro.



Fig. 7: *Autorretrato como Marte*, 1915, óleo, Städtische Kunstsammlung Freital.

Pero pronto la realidad le supera: cuatro años como “carne de cañón” en las trincheras de Reims y Arras, del Somme y el Marne, en el sur de Flandes y en Bielorrusia, la mayor parte del tiempo como simple suboficial responsable de un destacamento de ametralladoras. Ahí dibujar significa sobrevivir. Helene Jakob, “correligionaria” en las ideas esperantistas, le provee de pliegos de papel de estraza amarillentos de formato cuadrado y del tamaño del macuto (aproximadamente 29 x 29 cms. o 40 x 40 cms. máximo) y de los utensilios imprescindibles para el artista en el frente: lápices blandos de carpintero, pastel graso, tinta china negra y brillantes aguadas. A cambio, Dix le entregará para su custodia unos quinientos dibujos y casi cien aguadas. El espectro temático abarca desde el retrato individual hasta la escena de masas, desde el panorama natural hasta primeros planos de escombros, cráteres de bombas y ruinas. En el centro, la fascinante estética de destrucción del paisaje en la guerra de trincheras. Superficies de tierra desquiciadas, estructuras formales grotescas, tonalidades extrañas conforman el estilo del dibujante (*Tumbas en Reims II*, 1915, guache, cat. 36).

La vida cotidiana del soldado proyecta sombras fantasmagóricas en la penumbra de las trincheras: dormir, fumar, despiojarse, escribir (*Suboficial S.*, 1917; *Mesa de marmol*, 1917, cat. 39 y 40). A partir de 1917, el artillero se distancia del horror vivido, del tema “lucha y muerte” mediante una explícita voluntad artística y un incremento de lo metafórico. Entran en acción guerreros míticos, hombres sin atributos (*Soldados bañándose*, 1917, cat. 38).

Fragmentos de superficies y aglomeraciones de formas, estructuras cuneiformes, circulares y picudas contribuyen a imaginar una dinámica bélica que rechaza cada vez más la representación realista.



Fig. 8: *Los mutilados de guerra (con autorretrato)*, 1920, óleo, paradero desconocido.



Fig. 9: *Trincheras*, 1923, óleo, paradero desconocido.

Poco a poco, Dix se desembaraza del objeto y ensaya todas las posibilidades de la modernidad: si en 1915/1916 todavía está en primer plano una cercanía estructurada al objeto, en 1917 se abre paso el expresionismo puro con tendencias cubistas y futuristas. En el último año de la guerra el dibujante, con sombrías visiones del fin del mundo y de la muerte, se atreve a acercarse al “baño frío” de la abstracción con pincel y tinta china negra. La realidad de la guerra de trincheras es estilizada hasta un fin del mundo surrealista, y se petrifica en una estructura cristalina. Sin embargo, al final la estética vence al caos: un “conjuro” mediante el estilo. Dix nunca se ha aproximado más a la vanguardia.

“Las ruinas poblaban continuamente mis sueños”. La época de entre guerras está repleta de intentos de dominar la pintura gracias a los cuales progresa el estilo del artista. Con ira y carcajadas sarcásticas Dix-Dadá lanza en 1920 al escenario de la sociedad de posguerra su cinismo de mutilado de guerra (*Los mutilados de guerra*, 1920, fig. 8). Después recurre a medios más fuertes: brutal recuperación de la realidad que con frecuencia ha ocultado la experiencia directa. Agresivo verismo, para el que el estilo tiene menos valor que el mensaje. En 1923 Dix presenta al público el cuadro *Trincheras* (fig. 9), provocando uno de los mayores escándalos artísticos de su tiempo. Para su primer

balance realista de la Guerra Mundial comienza una odisea por exposiciones y depósitos de museos, por cerebros de militaristas y estetas, hasta que su rastro se pierde en el auto de fe de los nacionalsocialistas en 1939. “Ese Dix provoca náuseas”, afirma el historiador del arte Julius Meier-Graefe en julio de 1924.

Un mes después, la serie *La guerra*, con 50 aguafuertes (fig. 10.), publicada por el entusiasta marchante Karl Nierendorf, vuelve a provocar las iras de los nacionalistas y el reconocimiento internacional. Seis años después de su regreso de las tormentas de fuego, Dix refresca su memoria con fotografías e impresiones reales de las momias de Palermo (*Entrañas humanas*, 1920, acuarela, fig. 11). El grabador extrema su realismo radical para ofrecer una sinopsis cíclica de la guerra. En su argumentación utiliza la técnica flexible del aguafuerte, desde el sencillo buril, pasando por la dura punta seca, hasta la aguainta de muchas capas.



Fig. 10: *Tumba de soldado entre las líneas*, 1924, aguafuerte.

Entre 1929 y 1932 el pintor plasma definitivamente su tema general con la técnica de los antiguos maestros y la forma solemne del tríptico (Fig. 12). En el ensamblado sincrónico de fragmentos de realidad simulados y citas temáticas histórico-artísticas esto supone también una compleja descripción que revela el recuerdo como construcción. En *Flandes*, el último cuadro de la guerra, de 1934 a 1936, Dix ya no recurre a sus propios sueños de ruinas, sino a la novela *El fuego* de Henri Barbusse. Con ello da carpetazo al tema. La batalla ha terminado; muy pronto estallará otra nueva.



Fig. 11: *Entrañas humanas*, 1920, acuarela, Fundación Otto Dix, Vaduz.

Tras la Segunda Guerra Mundial se abre otro capítulo de superación y creación de sentido. Recuperando el lenguaje de un expresionismo tardío de precisión verista, Dix representa la iconografía cristiana en cuadros de ruinas contemporáneas (*Job*, 1946, cat. 26) y proyecta la figura del *Ecce homo* en su autorretrato como prisionero de guerra (cat. 27): el artista en la miseria sigue recreando sus recuerdos y sueños.

Durante medio siglo, el vibrante realismo bélico de Dix oscila entre el expresionismo, el verismo y los maestros antiguos. A muchos les sugiere la máxima cercanía y veracidad. Dix lleva adherido el signo de artista antibelicista hasta la actualidad. Pero, mirándolo bien, él nunca toma partido, no descubre nada, ni acusa. “Yo pinto naturalezas muertas. La furia no se puede pintar”. En esa indiferencia residen el aura ambivalente y el efecto permanente de sus cuadros bélicos, que preservan su último secreto entre la realidad y la quimera, la fascinación y el espanto.



Fig. 12: *Tríptico La guerra*, 1929-1932, técnica mixta, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

III. El escenario de la persona

Todo lo que he visto es bello

Durante toda su vida “Prometeo”-Dix forjó personas a su imagen: desde la primera dedicación dibujística a sus padres hacia 1903, pasando por centenares de aproximaciones a sus contemporáneos a través de la sociedad y de sus estilos, hasta la última revelación en el autorretrato con su nieta poco antes de su muerte en 1969. “Todo lo que uno pinta es autodescripción”. Nunca le interesa la reproducción mecánica de lo real, el hallazgo material, una instantánea parecida a la fotografía. Su objetivo es siempre la expresión anímica, la forma individual y el color específico de un carácter, el “fenómeno global”, es decir, una visión de la esencia, que presupone fuerza e intuición en el artista. “Sólo el pintor puede ver y conformar el conjunto”. En la obra de Dix casi todo es retrato: fisiognomía de la época, da igual que se trate de composición sobre la guerra o cuadro viviente de la sociedad de la gran ciudad, desnudo o paisaje. “¡Sobre todo pinte mucho retrato!”, aconseja Max Liebermann al apreciado joven artista en la década de los veinte. “De todos modos, todo lo que pintamos nosotros, los alemanes, es retrato”. Su biógrafo Otto Conzelmann lo llama “escultor de personas”.

Los retratos de compañeros de viaje y de ideología, amigos y desconocidos, viejos trabajadores y mujeres encintas, colegas artistas y clientes de la bohemia y de la burguesía revelan su penetración psicológica y su aguda caracterización individual. Pero al mismo tiempo son también siempre retratos de roles en los que brilla el tipo social, el temperamento definido, el ambiente de la época –y también el gusto indestructible de Dix por lo grotesco–, originando una amalgama inimitable. En el retrato el pintor sostiene ante sus contemporáneos un espejo deformante que revela y torna reconocibles las habituales deformaciones debidas a la situación y la conducta. Por el contrario, en la mirada vivaz del dibujante coinciden voluntad de constatación y participación emocional.

Dibujando, Dix capta la primera impresión del objeto, que para él es lo más importante. La captación instintiva de la esencia significa ambas cosas: “amor a primera vista” y acechar la verdad que subyace a las cosas. El dibujante intenta atrapar y retener esto por cualquier medio: rondando con insistencia los modelos y temas, mirando y remirando, anotando con celeridad un carisma personal, la cualidad fisiognómica, el fluido personal. Si la primera impresión se fija y se acrecienta, se reforma y deforma en el lento proceso pictórico, sobre el papel se conserva con toda su frescura... y riqueza de significados. Ambos, el dibujante y el “objeto de su deseo”, son auténticos en gran medida. Sólo el dibujante se encuentra realmente cerca de la persona.

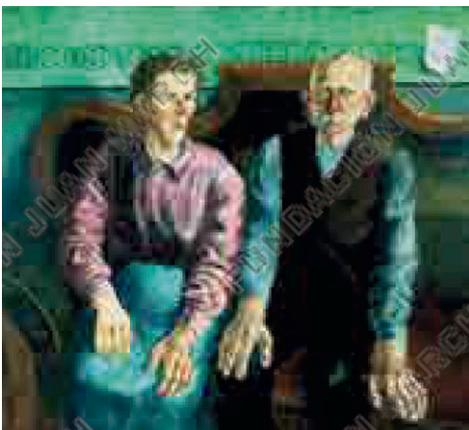


Fig. 13: *Retrato de los padres II*, 1924, óleo, Sprengel Museum Hannover.

Como pintor, Dix se distancia de la realidad, en un proceso de trabajo muy lento a través de su retentiva en el que la primera impresión se mezcla con su avezada imaginación. La cualidad de semejanza casi temerosa que se atribuye al retratista no es una cualidad de la analogía, sino de la imaginación, resultado de una inspección no visual, sino intelectual. A menudo el pintor filtra algo esencial a partir de las facetas del personaje, convirtiéndolo en fundamento de su mensaje. Atributo y ambiente, todos los detalles son puestos al servicio de este propósito. “Pintar sin modelo” es lo “auténtico”, “¿Sabe? Cuando se retrata a alguien es preciso, en la medida de lo posible, no conocerlo. ¡Ante todo no conocerlo! Yo no quiero conocerlo en absoluto, quiero ver solamente lo que está ahí, lo exterior. Lo interior se manifiesta por sí mismo. Se refleja en lo visible”.

El hijo del abogado de Dresde Fritz Glaser recuerda casi setenta años después que, al posar, siendo un adolescente, para el cuadro familiar de 1925, le asustó el comportamiento perturbador del sombrío artista “que no se tomaba tiempo para dibujar con cuidado lo que observaba ... Yo entonces no comprendí que él debía tener una memoria visual magnífica. Él no sólo reproducía lo externo de una persona, sino también la impresión emocional que le provocaba dicha persona. Eso no sacaba a la luz las facetas más halagüeñas de sus modelos”.

El retrato es, junto con el desnudo, el ámbito principal del dinámico realismo de Dix. En Dresde, en su época estudiantil anterior a 1914, es a los amigos más íntimos a los que su compañero imagina siguiendo las ideas nietzscheanas y el estilo expresionista (*Retrato del pintor Baumgärtel*, 1914, cat. 2; *Retrato del pintor Kurt Lohse I*, 1914, cat. 3). En la época de posguerra se centra en los seres marginales de la gran ciudad: prostitutas, proletarios, pequeñoburgueses, bohemios. Dix los retrata en un expresivo primer plano y con una creciente mirada sarcástica (*Niño obrero*, 1920, cat. 8; *La familia del pintor Adalbert Trillhaase*, 1923, cat. 9). Los dos monumentales dibujos a lápiz —su padre y su madre leyendo, como lo hacían en los días de la infancia—, de 1920 (cat. 64 y 65), están influidos por el máximo verismo y al mismo tiempo por la más aguda disonancia: escindido entre polémica y representación, el dibujante abandona la precisión retratística diseccionadora en aras de una solemne objetividad caracterizadora. Los retratos dobles al óleo de 1921 y 1924 denotan la evolución biográfica y estilística desde el punto de vista expresivo y técnico: en el primero, surgido directamente *in situ*, todavía se vislumbra la cercanía al verismo; el segundo, pintado ya en Düsseldorf, presagia el distanciamiento que Dix vela con la ironía acorazada de la Nueva Objetividad (fig. 13). Los padres en visión retrospectiva: una pareja rígida en pose frontal muy detallista, reducida y encajada entre el dominante respaldo del sofá y el margen inferior del cuadro; con mirada aturdida muestran los atributos de su vida de trabajo: dos cabezas de rasgos muy expresivos y —en primer plano— cuatro manos proletarias.

Desde 1921, y sobre todo desde 1923, la atención del muy ocupado pintor y grabador de retratos la centran personalidades escogidas del mundo del arte y de la cultura. Sin duda una simbiosis de mutuo provecho, provocada y fomentada por marchantes como Johanna Ey y Karl Nierendorf o coleccionistas como Hans Koch y Hugo Erfurth. Con sus propios hijos aparece más distendido; su mirada se aclara a veces. Con *Nelly entre flores*, de 1924 (fig. 14), Dix se abre un camino de retirada hacia el Romanticismo siguiendo el espíritu de Philipp Otto Runge.

Entre 1925 y 1927 la mirada vuelve a sufrir una ampliación decisiva en la metrópoli berlinesa. Dix disfruta del éxito como retratista del mundo intelectual y bohemio de la República de Weimar. La recién conquistada pintura a capas con técnica óleo-témpera, permite un carácter artesano casi de maestro antiguo en el hallazgo y gradación de individualidades relevantes. Los escenarios de la acción son rostro y manos, mímica y gestualidad, pose y aspecto, el color personal del retratado y las grandes orejas del maestro, que éste gusta de transmitir a sus cambiantes personajes retratados. La cabeza de Anita Berber es una máscara (fig. 15)



Fig. 14: *Nelly entre flores*, 1924, óleo, Museo Folkwang Essen.



Fig. 15: *Retrato de la bailarina Anita Berber*, 1925, óleo y témpera, Fundación Otto Dix, Vaduz.



Fig. 16: *Retrato de la periodista Sylvia von Harden*, 1926, técnica mixta, MNAM/CGP, París.

que oculta su desnudez más que el ceñido vestido rojo; la media enrollada hacia abajo de la periodista Sylvia von Harden es harto elocuente de una existencia de novela barata (fig. 16); la mirada de iluminado del filósofo Max Scheler linda con la locura (cat. 12), la regla en forma de T en las manos del pintor Franz Radziwill convierte al colega en pequeño maestro (cat. 14).

De hecho, después de 1933 y hasta finales de los años cincuenta el retrato fuera del ámbito privado sirve casi exclusivamente para ganarse la vida —y entre el eclecticismo de maestro antiguo y la oficiosa expresividad también se le nota. La obra sólo vuelve a ganar tensión dramática en la última década de su vida. En sus retratos de Margarethe Negenborn y Fritz Perls (cat. 34) el “escultor de personas” pone en juego todos los recursos de su antigua franqueza: a caballo entre la precisión y la profecía, la caricatura y la expresividad, Dix hace su penúltima declaración sobre la persona. La última es para sí mismo a la sombra del árbol de la vida (cat. 35).

IV. Eros y Tánatos

Sí, eso es también un gusto por lo grotesco ...

Para el afirmativo Otto Dix la “doble contabilidad de la vida” (Ernst Jünger) —el movimiento circular entre nacimiento y muerte, la dialéctica de Eros y Tánatos— es condición fundamental de la existencia y fundamento de su arte. “Hay que ver las cosas tal como son.” Él siempre es afectado y observador al mismo tiempo: un agente doble. Alguien que tiene sus sentidos en el frente y en la colina de los generales y que —entregado a los fenómenos con ingenuidad y serenidad— disfruta de la propia experiencia y la traslada directamente con el lápiz al dibujo, con el buril al aguafuerte, con el pincel a la pintura, sin rodeos a través del intelecto.

Dix está presente en la mortandad de la Gran Guerra y en el nacimiento de sus hijos. Bajo su dirección, la muerte siempre interviene vigorosamente en el espectáculo de la “vida”, y no solamente en los expresivos panoramas de la Guerra Mundial, escenarios sociales y alegorías al “memento mori”, sino en todo en lo que inflama su mirada con instinto infalible: cuerpos plasmados hasta el menor detalle, actitudes y fisiognomías obstinadas, caracteres soberanos, instinto vital y sexual, tentación y depravación. Aquí es aplicable, con más persistencia y encarecimiento aún que en otros temas, que el arte no es un seguro de vida, sino testimonio y riesgo. “No, los artistas no deben mejorar ni hacer proselitismo. Son demasiado escasos. Sólo tienen que dar testimonio”.



Fig. 17: *Autorretrato como calavera (“homenaje a Jean Cassou”)*, 1968, Litografía.

La contradicción irresoluble entre “Eros y Tánatos”, entre exigencia desmesurada y motivación a lo largo de toda su vida, se convierte en tema principal de su obra: desde la académica naturaleza muerta a la caducidad *Florecer y morir*, de 1912, pasando por el sentimiento obsesivamente evocado de lo sexual entre 1919 y 1932, hasta el autorretrato testimonial como calavera de 1968 (fig. 17).

En vísperas de la Primera Guerra Mundial, Otto Dix plasma puros mitos con tinta china roja: ménades y guerreros entre la esperanza y el degüello. La primera “prostituta” aparece en la obra como Virgen de la metrópoli en una mandorla. En 1919, tras regresar de la guerra, Dix retoma el hilo e imagina con énfasis expresionista a la mujer como parturienta cósmica (*Mujer embarazada*, 1919, fig. 18).

Pero después termina con el mito; el presente irrumpe en el cuadro y, con él, un pandemónium de nuevos protagonistas: modelos marcados por la vida del ambiente de las prostitutas, obreros y pequeña burguesía. En el retrato de desnudos Dix se aproxima a la realidad por primera vez, y de la forma más radical, en 1920/1921. Berta, Minna y Mieze, Gretel, Elli y la vieja Anna: todas ellas exhiben sus excéntricos cuerpos con altiva indiferencia, y el dibujante se acerca a ellas con insistente fuerza de constatación, sin resultar nunca degradante. Con trazo descuidado, radicales escorzos estructurales y un aumento de la expresividad, retrata paisajes y decorados corporales, fascinado por el polimorfismo y la fuerza expresiva de la mujer. Dibujando, crea para sí un archivo de gestos y ademanes, colecciona tipos y temperamentos, proporciona “sillares” para la tendenciosa precisión de sus complejas y paradójicas composiciones al óleo y grabados. Por una parte, Eros en el burdel; por otra, muerte en la habitación. Como testigos de la ambivalencia de la vida y de la muerte aparecen prostitutas y mutilados de guerra (cat. 58), marineros y chicas (cat. 62), viejas y desiguales parejas de enamorados (cat. 10), ancianas escuálidas (cat. 52) y prostitutas marchitas. En extraños escenarios de burdel y de crimen sexual el artista manifiesta lo que el filósofo celebró en su día: “un positivismo brutal, que constata sin alterarse” (Friedrich Nietzsche). En 1922, esto provoca la rápida intervención de la fiscalía y posteriores y continuas molestias, censura de exposiciones y, después de 1933, el tajante veredicto final.

En *Pareja anciana* (cat. 10) Dix, en el punto culminante del verismo, en 1923, sufre un descenso a los infiernos. Esta escena en el desván, mortalmente sombría, ha sido interpretada como *Pietà* (Roland März): la escalera del descendimiento de la Cruz sigue ahí; el cuerpo desmadejado de la mujer muestra síntomas de muerte; la sábana de la cama se convierte en sudario; el anciano alarga la mano hacia el vacío con gesto lascivo. Con gusto palpable por lo grotesco y un sentido de la dialéctica subversivo, el pintor desplaza el tema cristiano a la esfera de lo demasiado humano, dejando huellas irritantes de su presencia de ánimo: en el lienzo blanco se dibuja en vano la forma de una vagina, como sucede también más tarde en *Naturaleza muerta con velo de viuda* (cat. 11).

En 1926 *Tres mujeres* (fig. 19) vuelve a demostrar, en el filo entre la polémica verista y el clasicismo de la Nueva Objetividad, la aguda ironía del cambio iconográfico: el demiurgo Dix llama a tres gracias y renuncia a su



Fig. 18: *Mujer embarazada*, 1919, óleo, Galería Valentien Stuttgart.

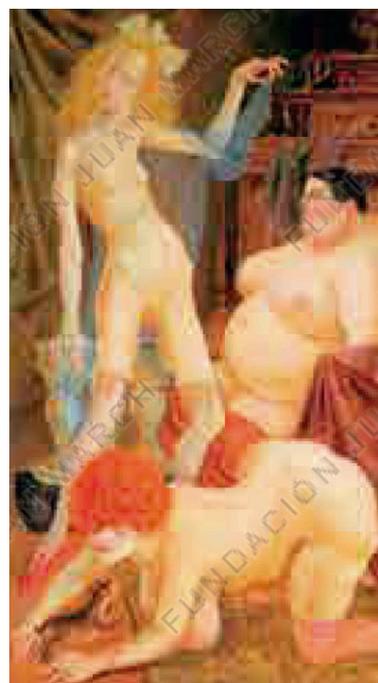


Fig. 19: *Tres mujeres*, 1926, óleo, Kunstmuseum Stuttgart.

propia aparición, que había planeado en el expresivo boceto. El cuadro es la quintaesencia de los reiterados estudios de desnudos: alberga tres tipos y actitudes dignos de un manual, tres caracteres y temperamentos, casi también tres edades de la vida.

De 1919 a 1932, el dibujo de desnudos es el ámbito principal, y el más sensible, de su autoafirmación y evolución artística. Aquí pueden observarse también los movimientos más sutiles del realista. Entre 1924 y 1927 el período de desnudos neo-objetivistas se caracteriza por la moderación estilística y temática. El dibujante depona la provocativa pintura de desnudo de comienzos de los años veinte y halla un concentrado estilo lineal con el que capta con exactitud corporalidades individuales. El tipo de mujer excéntrica deja paso al desnudo objetivamente sensual y pronto también de belleza clásica. También el cambio de los maestros antiguos en la obra se manifiesta primero y con más claridad en el desnudo, como ya sucediera en el retroceso verista a la realidad. Hasta finales de la década el lápiz es suplantado sucesivamente por el almagre, el carboncillo y la punta de plata, la revalorización pictórica es impulsada hacia el cuadro autónomo con todos los medios estilísticos y materiales. El desnudo al modo de los maestros antiguos no sólo influye en la voluntad de estilo, sino también en la pasión por el retrato (*Desnudo femenino sentado de espaldas*, 1932, carboncillo, cat. 82). Es esa tensión entre el arte elevado y la relación con la realidad, entre el historicismo y el verismo, lo que determina su singular calidad.

Con su huída al lago de Constanza, Dix no sólo pierde el entorno urbano de Dresde, sino también el estimulante “mercado de modelos” de la Academia. El desnudo femenino emigra al mito. Pero incluso con ropajes cristianos, después de 1933 ya sólo desempeña un papel de comparsa. Aumenta por el contrario el gusto académico por la alegoría.

Con el tema tradicional de “la muerte y la doncella”, en el que se encarna explícitamente la temática fundamental, se cierra un gran grupo de su obra: en 1913 y 1918 en interpretación simbolista y expresionista; en 1923 y 1926 en las parejas de enamorados dispares, en 1930 reinterpretado como alegoría de la *Melancolía*, en 1941 Dix niega el efecto de la caducidad sobre su joven hija Nelly (boceto para *La muerte y la niña*, 1941, carboncillo, fig. 20). La muerte de ésta en 1955 le abrirá los ojos. Derrotado, acepta la suya propia, no sin haber ensayado otra vez en su último año de vida tres desnudos radicales.



Fig. 20: Boceto para *La muerte y la niña*, 1941, carboncillo, Fundación Otto Dix, Vaduz.

V. Noche en Metrópolis: consideraciones sobre el tríptico de la gran ciudad

Lo esencial de la obra de arte no puede explicarse, sólo contemplarse

El 21 de abril de 1927 Dix se fotografía en su estudio berlinés de la Kurfürstendamm (fig. 21): un documento de despedida y de partida. En el semestre de verano de 1927 comienza su actividad docente en la Kunstakademie de Dresde y regresa al lugar de sus comienzos. Dix-Dadá se ha convertido en un catedrático que quiere conquistar el rango de maestro antiguo en el arte alemán de su tiempo.

El retrato berlinés es un autorretrato programático. Dix está con una bata de pintor manchada ante una tabla de aproximadamente 1,80 x 2

metros cubierta de papel; a su lado un taburete con pinceles y cuencos con pintura, sobre el entarimado el *Autorretrato con musa*, de 1924, cortado por la mitad. Sólo se ve al pintor en la misma pose: perfil acusado, mirada visionaria y en el tenso momento de detenerse en plena actividad. La repetición como autoconvencimiento: la pintura es oficio, el estudio un taller, pero el maestro... es un mago. De sus manos surge el cuadro interior.

Sin embargo, en el Berlín de 1927 el pintor no pinta, dibuja. Con el carboncillo en la mano derecha y un trapo para corregir en la izquierda, diseña a grandes rasgos un escenario que carece de analogía en la obra pictórica. Sin duda, lo que está trabajando aquí es el denominado cartón, uno de esos dibujos preparatorios a escala 1:1 para estarcir sobre la tabla de madera imprimada, requisito para dominar la técnica de los maestros antiguos de acentuar perfiles y formas al óleo-témpera con veladuras, técnica que Dix perfecciona desde 1924. Así pues, ¿qué esboza el artista en la primavera de 1927?

Ante los ojos del dibujante, de la superficie blanca surge un rostro de frente, cabeza de un desnudo capital. La plétórica mujer de cabellos ondeantes trae consigo un enjambre de modernas cabezas peinadas a lo *garçon* –aparición victoriosa del sexo femenino: tentación y desafío para el artista, que incluso en la vejez tendrá miedo de su temperamento. En 1927 Dix crea un peculiar desnudo a lápiz (*Figura femenina de pie (Estudio no utilizado para el cuadro Metrópolis)*, 1972, fig. 22). El trazo, los esgrafiados blandos, tupidos, y sobre todo el *pathos* anacrónico de la figura está en las antípodas de los modelos juvenilmente fríos en el punto culminante del período de desnudos neoobjetivista. Casi podría decirse que, en el curso de los neoclasicismos internacionales, una diosa de la fecundidad se ha extraviado y ha llegado hasta Dix. Con ese aspecto externo, el pequeño desnudo de apenas 40 cm es muy parecido al gran desnudo de la fotografía de Berlín. El pintor define el dibujo en su fichero como “estudio no utilizado para el cuadro Metrópolis”.

La obra fundamental titulada *Metrópolis* surge en Dresde en 1927/1928 (fig. 2). Cinco años antes que Max Beckmann, Dix convierte el tríptico religioso en escenario de una noche impía en la metrópoli y resume en él sus agudas observaciones sobre la sociedad de la República de Weimar. Más que la pintura, es el cartón, retocado con todo detalle y con la revalorización del color, el que se caracteriza por una franca sensualidad (cat. 79). El tríptico *Metrópolis* se considera un cuadro de costumbres de la República de Weimar: un icono de los “dorados años veinte” y sus abismos. Parece que Dix se trajo la idea de Berlín. En el centro del tríptico, la buena sociedad (con retratos de personajes notables de Dresde) baila sobre el reluciente parqué a los sonos de una orquesta de jazz. Fue-



Fig. 21: Otto Dix en su estudio berlinés dibujando el boceto del tríptico *Metrópolis*, 21.4.1927, fotografía de Bruno Schuch.



Fig. 22: *Figura femenina de pie*, 1972, lápiz, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

ra, ante la puerta, desfilan prostitutas por delante de mutilados de guerra: a la izquierda una comitiva de ajadas putas de arrabal; a la derecha, una cascada de meretrices elegantes emperifolladas. Aquí realmente no hay sitio para una epifanía del eros.

Algunos elementos de la composición del ala derecha del Tríptico son reconocibles en el retrato de Berlín. Pero la Diosa de la Fecundidad se ha convertido en una prostituta de gran ciudad. La mujer frontal del Tríptico de la gran ciudad exhibe claramente, en el abrigo de piel rojo que se abre, el “emblema” de una vulva como atributo de su profesión. ¿Qué ha sucedido?

Un ciclo de estudios tempranos para un cuadro (no realizado así) de la metrópoli con *dancing bar* –a datar en el período berlinés, hacia 1925/1926 (cat. 69-78)– pone de manifiesto una sorprendente evolución de la obra. Sólo aquí se hace patente la inicial ambición iconográfica del pintor Dix.

En el esquemáticamente representado *dancing bar* aparece de pronto una encarnación de la fecundidad. Entre parejas de danzarines, lectores de periódicos y músicos de jazz de la época sólo puede interpretarse como perturbación. Un mundo extraño irrumpe en el teatro del presente como una idea repentina. La oronda mujer del centro de la escena sólo puede ser una alegoría. Pero, ¿a quién o qué debería personificar en un cabaré de los años veinte?

Buscando indicios, la mirada se queda prendida ocasionalmente de un objeto que ciertamente no encaja en el entorno: la mujer, con los brazos abiertos, se balancea sobre una esfera (cat. 74 y 75). Se trata de un tópico iconográfico. El globo celeste es el atributo de Fortuna, diosa romana de la suerte, del azar y del éxito, símbolo del destino. En la historia del arte, Fortuna aparece sobre una esfera que rueda o flota, con y sin alas. En Durero encarna a *La Fortuna Pequeña*, mientras que *La Fortuna Grande*, con figura más grandiosa, se llama Némesis (buriles, 1496 y hacia 1501/02). Esta última es la divinidad opuesta, hija de la noche, que fija la cuota que les toca pagar a las personas por la injusticia y la arrogancia. Es casi sintomático de Dix que en la primera versión de un cuadro de la metrópoli dedicado a sus contemporáneos aparezca Némesis –a medio camino entre diosa y ramera– en un cabaré de Berlín: como ambivalente “memento mori” en medio del barullo de la fiesta.

Pero esto en Dresde ya no es *up to date*. El joven catedrático de la Academia está sometido a una gran presión para cumplir con las expectativas. Tiene que suministrar impulsos decisivos para un “Renacimiento” del panorama actual de la ciudad del arte, tan rica en tradición. “Al verlo, uno recordaba a Cranach”, escribe Will Grohmann sobre su misión. Dix concibe la nueva *Metrópolis* con pretensión acrecentada como manifestación de su potencia artística para la exposición del centenario del Sächsischer Kunstverein. Aquí se presenta por vez primera en el verano de 1928 el gran cuadro bajo el lema programático “Arte sajón de nuestro tiempo”. Por ello, en el último momento Dix renuncia a la alegoría y, en una contrajugada, intensifica su voluntad de síntesis. El eidético compila la compleja figura del cuadro no sólo a partir de su propio repertorio temático crítico de su época, sino también del inventario de principios esenciales de los alemanes antiguos (llaman la atención las alusiones temáticas a Lucas Cranach, pintor de corte del príncipe elector de Sajonia a comienzos del siglo XVI).

Como pintor, Dix acepta con plena conciencia la herencia de un arte específicamente alemán que quiere ser, en igual medida, realista y mítico, una fusión de mundo y espíritu. El tríptico *Metrópolis* convierte a Dix en el “príncipe de los pintores” en la Sajonia del siglo XX.

VI. Paisaje y visión

... pinta todo de memoria

Los paisajes encuadran la obra de Otto Dix, el “escultor de personas”. Desterrados durante dos décadas en el cenit de su biografía, reclaman un lugar central en su obra temprana anterior a 1914 y desde la “emigración” al lago de Constanza en la posterior a 1933. Pero desde el principio el espacio natural es doble: campo de experimentación para una actitud de por vida humilde ante el objeto y campamento base para conquistar la idea. Aquí el realista revela esa disyuntiva que lo convierte en un gran artista: por un lado desea “acercarse lo más posible” a las cosas y, por otro, independizarse del tema para “inventarlo libremente”.

En su única declaración pública anterior a 1945, un breve texto programático aparecido en la *Berliner Illustrierte (Nachtausgabe)*, del 3 de diciembre de 1927, Dix afirma: “En cualquier caso, para mí el objeto sigue siendo lo primario, pues sólo el objeto configura la forma. Siempre he concedido una importancia capital a la cuestión de si me acerco lo más posible al objeto que veo, pues para mí es más importante el qué que el cómo. Sólo a partir del qué se desarrolla el cómo”. El 23 de junio de 1939, por el contrario, escribe desde el lago de Constanza a su amigo en Dresde, el artista Ernst Bursche: “Casi siempre hago paisaje, muchos estudios de árboles y casas, para independizarme del tema e inventar libremente los paisajes ... al fin y al cabo lo esencial es la expresión artística, no la ‘fidelidad al natural’ (que han inventado el pequeño burgués y el pedante)”. A partir de esta ambivalencia, de la analogía del objeto y la invención de la forma nacen esos marcados estímulos que provocan no sólo el realismo exagerado de Dix de los años veinte, sino también su acrecentado alegorismo de los maestros antiguos de las dos décadas posteriores. Entre la realidad y la visión se extiende también en Dix el amplio campo de la pintura de paisajes.



Fig. 23: *Sol naciente*, 1913, óleo, colección particular.

Entre 1906 y 1908, el alumno de primaria y aprendiz de pintura decorativa destila, a partir de la forma natural, estructuras básicas y formas artísticas. A partir de la simbiosis de la contemplación respetuosa y de la condensación estructural se desarrolla el realismo naturalista de su obra juvenil. Después de 1911, el alumno de la Escuela de Artes y Oficios desde la distancia de Dresde y con recién adquirida conciencia estilística –y pasión por el arte– dedica al paisaje natal entre naturaleza y ciudad adaptaciones expresionistas e interpretaciones metafóricas. Influida por la energía de van Gogh y las visiones apocalípticas de Ludwig Meidner, Dix, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, intensifica los paisajes invernales (fig. 23)

y los escenarios urbanos nocturnos hasta convertirlos en símbolos de la inquietud existencial.

A la vista de la extravagante estética bélica “llena de ímpetu elemental”, entre 1915 y 1918 el tema del paisaje gana hondura y capacidad de metamorfosis inusitadas. La guerra de trincheras, para el propio Dix un “fenómeno de la naturaleza”, envilece a la naturaleza, modifica el paisaje y lo carga de energías insospechadas, deja al aire las entrañas de la tierra, muertos que obstaculizan el paso y humus, herencias de la época. El dibujante trabaja con creciente voluntad de estilo hasta que, a finales de 1918, el paisaje se convierte en puro signo. Para orientarse en terreno enemigo, coloca en el campo de tiro tablas al óleo realistas. Ahora está lo más cerca posible a la función existencial del arte como medio de supervivencia... y más lejos que nunca de su núcleo esencial. En una contraofensiva, ilumina en expresivas hojas una estética autónoma de la Primera Guerra Mundial, entre el silencio sepulcral y el fuego graneado como metáfora de la trascendencia de locura y belleza.

Tras quince años de euforia metropolitana, Dix, con su retirada forzosa a Hegau y al lago de Constanza durante la dictadura nazi, se siente “desterrado ... al paisaje” –interrupción capital en su vida y en su obra. Desde 1934 la naturaleza se convierte en fundamento de su creación. El artista conquista el paisaje con la técnica de los maestros antiguos y el espejo del Romanticismo como espacio estético (de libertad): finalidad en sí mismo y pantalla, escenario para la reflexión y la expresión artística. Además de Hegau y el lago de Constanza, también los Alpes y las montañas de Silesia, Bohemia y la Engadina se convierten en modelo paciente para reconocer, grabar en la memoria e inventar la forma. Dibuja a conciencia, hasta la saciedad, pero al final de su vida pierde todo interés por el paisaje.

En los tiempos de glaciación externa, durante los años treinta y principios de los cuarenta, Dix, siguiendo la tradición del Romanticismo alemán, convierte los “paisajes espirituales” en lugar protegido de sus vivencias íntimas y oculta la crítica a la época (sin querer sobrevalorar y malinterpretar esto como oposición política). Los paisajes nevados y helados, los paisajes crepusculares y tormentosos llevan la impronta de la época. Dos paisajes cósmicos de brillo teñido de rojo influidos por Altdorfer (cat. 23), anuncian en 1939, año del estallido de la Segunda Guerra Mundial, el relampagueante fin del mundo que profetiza el artista, igual que la imagen de Dresde ardiendo al fondo del escenario bíblico *Lot y sus hijas*.

La “Naturaleza como metáfora”: esto queda reservado para la pintura. En la obra dibujística, por el contrario, cabe decir del paisaje lo mismo que del desnudo y del retrato: expresión quiere decir aquí, a lo sumo, estilo, jamás tendencia. Con punta de plata, almagre, pluma y tinta china, hasta 1939 Dix, con la perfección propia de los maestros antiguos, plasma imágenes autónomas a medio camino entre la naturaleza y el ideal.

Con la recuperada expresividad de su obra de vejez, a partir de 1945 el paisaje natal se convierte en campo de experimentos formales. Se pone de manifiesto la “nueva visión” del viejo Dix, que ahora considera el color y el contorno como meros valores expresivos. Superficies diáfanos, huecos en la materia y reflejos irritan la mirada a través de la ventana sobre la realidad, señalándo-

le el camino hacia la visión. Sólo en la última década de su vida Dix, aburrido, da carpetazo al paisaje: “Uno ya no encuentra nada en tanta belleza”.

VII. Mito y alegoría

En el arte no hay ningún progreso

“En cualquier caso, para mí lo nuevo en la pintura reside en la ampliación del ámbito temático, en un aumento de las formas expresivas que ya existen en germen en los maestros antiguos”, “Lo que más me gusta es ver de nuevo con mis propios ojos los temas primigenios de la humanidad”. Dos declaraciones y la vieja pregunta: ¿Qué hay de nuevo en el arte moderno? Dalí responde: “Velázquez”; Dix en 1927 y 1958 señala a los maestros antiguos y los temas primigenios de la humanidad. Imágenes de la Biblia animan su imaginación desde la primera juventud. Hasta la última década de su vida le debe a su iniciativa las obras más vigorosas (*Varón de dolores*, 1964, fig. 24). Sólo en una fase, la etapa decisiva de su obra, renuncia completamente a ellos. Entre 1919 y 1933 dispone de material suficiente en las calles de la República de Weimar. Pero antes y después intenta acercarse a través de variados caminos estilísticos y con diferentes métodos iconográficos, arquetipos y prototipos.

Entre el gozo narrativo simbolista y la dramaturgia expresionista, en 1913/1914, antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, Dix recrea su primera Pasión de Cristo. La segunda no surgirá hasta después de la Segunda Guerra Mundial. En las tres décadas que median entre ambas, las alegorías –la ilustración simbólica de conceptos e ideas abstractos– sólo ocasionalmente perturban la obra. Tras *Naturaleza muerta con velo de viuda*, de 1926 (cat. 11), van fortaleciéndose cada vez más los presentimientos de muerte.

Sólo el ambiente apocalíptico de la época de comienzos de la dictadura nacionalsocialista genera dos alegorías explícitas de la muerte: con *Los siete pecados capitales* y *Triunfo de la Muerte* (fig. 25) Dix confiere expresión gráfica a sus propios miedos. Su destitución y proscripción pública como “degenerado” en 1933 le impulsan a emigrar al paisaje y a refugiarse en la historia del arte. La búsqueda de un arte genuinamente alemán según el espíritu de los alemanes antiguos y el Romanticismo prosigue a un nuevo nivel hasta el fin. Ahora ya no se trata sólo de las técnicas pictóricas y dibujísticas de los maestros antiguos, sino de un historicismo estilístico y temático forzado. Es hora de los grandes cuadros alegóricos del presente, apenas cifrados.

Ambas alegorías de la muerte constituyen, por su homenaje a Grünewald, Baldung Grien y Brueghel, obras fundamentales de un eclecticismo naturalista de base histórico-artística, y al mismo tiempo,



Fig. 24: *Varón de dolores*, 1964, óleo, Fundación Otto Dix, Vaduz.

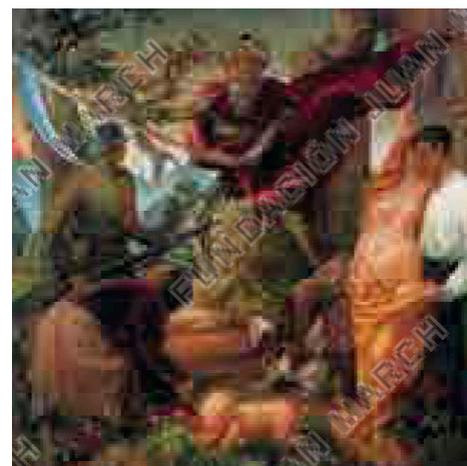


Fig. 25: *Triunfo de la muerte*, 1934, técnica mixta, Kunstmuseum Stuttgart.

en cuanto comentarios perspicaces sobre la historia de la época, son las primeras alegorías políticas de la obra. Dix hace triunfar en sus personificaciones actualizadas a los siete pecados capitales. Aunque hasta 1957 no retocará la clara metáfora política del bigotito de Hitler en la *Envidia*, ya en 1933 esta obra es una inequívoca danza de la muerte. “El desierto crece, ay del que albergue desiertos”, cita a Nietzsche mientras sube la inundación.

Cuatro años más tarde, con su difamación en toda Alemania, comprende definitivamente que ya no hay vuelta atrás en el ambiente artístico oficial del Estado nacionalsocialista. En la encrucijada del año 1937, Dix reconoce con franqueza la consecuencia de su aislamiento junto al lago de Constanza y, por primera vez desde su juventud, vuelve a recurrir a los grandes temas intemporales de la Biblia y de los maestros antiguos. Con la adaptación y reinterpretación de arquetipos iconográficos del mito cristiano, y en ocasiones también de mitos de la Antigüedad, el cronista de la metrópoli y de la guerra desbroza el camino de vuelta para enfrentarse a las cuestiones existenciales del ser humano. Traslada a sus nuevos héroes -Orfeo y Hércules, San Cristóbal y San Antonio, los cuatro evangelistas y la Virgen María- a series desbordantes de dibujos, a menudo en varias versiones pictóricas. Aquí queda patente sobre todo una cosa: la preocupación del artista de que los temas del ser humano acaben resultándole extraños. Así, planea, a largo plazo, series de cuadros tomadas del inventario de aquella esfera que desde su infancia le resulta más familiar: la mitología cristiana.

Todavía en 1937 *La tentación de San Antonio* se convierte en autorretrato y alegoría del artista-eremita en lucha con las tribulaciones del presente. Hacia 1938 comienza a trabajar en una serie de cuadros de los cuatro evangelistas. Finalmente, en 1943 cristalizan rasgos fundamentales de un ciclo de Cristo: nacimiento, Cristo con la cruz a cuestas, crucifixión, resurrección, que no continuará hasta la expresiva obra tardía y en otro plano de creación de sentido.

Dix, que dice de sí mismo: “No soy cristiano, pues no puedo ni quiero cumplir la gran y esencial exigencia, ‘Seguidme’”, recoge “de buen grado viejos temas, aparentemente gastados, porque son comprensibles en el acto”. La salvación del mundo es el tema comprensiblemente oculto de seis alegorías de gran formato de San Cristóbal, ejecutadas entre 1938 y 1944. Ningún otro motivo cristiano ocupa tan intensamente a Dix como la legendaria figura medieval pletórica de fuerza del porteador de Cristo, que para él (según una experiencia juvenil) responde al antiguo mito heroico de Hércules y que tiene en 1930 un precursor en su propia obra: *Autorretrato con Jan* (cat. 19). Bajo el abrigo protector del símbolo cristiano, Dix presta referencias políticas de actualidad al viejo tópico. Con el niño como encarnación del *logos*, San Cristóbal transporta la idea de Occidente más allá de los peligros de la época. Para el propio Dix esto es servir al “más fuerte: al espíritu”.

Su autoliberación del perfeccionismo de los maestros antiguos y la apertura radical a expresiones tardías llevan aparejado un cambio existencial en el tratamiento del mito y de la alegoría. Tras la Segunda Guerra Mundial, con la representación, vivida personalmente de un modo nuevo, de temas cristianos con las grandes figuras bíblicas del infortunio de Job (cat. 26) y Cristo (cat. 30), Dix encuentra símbolos actuales de culpa y expiación, de dolor y consuelo. Un *Varón de dolores* (fig. 24), que en su composición pictórica no es inferior en nada al joven Georg Baselitz, cierra el

círculo en 1964: la alegoría cristiana se ha convertido definitivamente en un símbolo, común a todos los seres humanos, de la angustia y la esperanza en un mundo oscurecido —elemental plástica entre el Salvador y su artista Dix, que confía en la gracia. “Siempre fui conservador —¡y de qué manera!”.



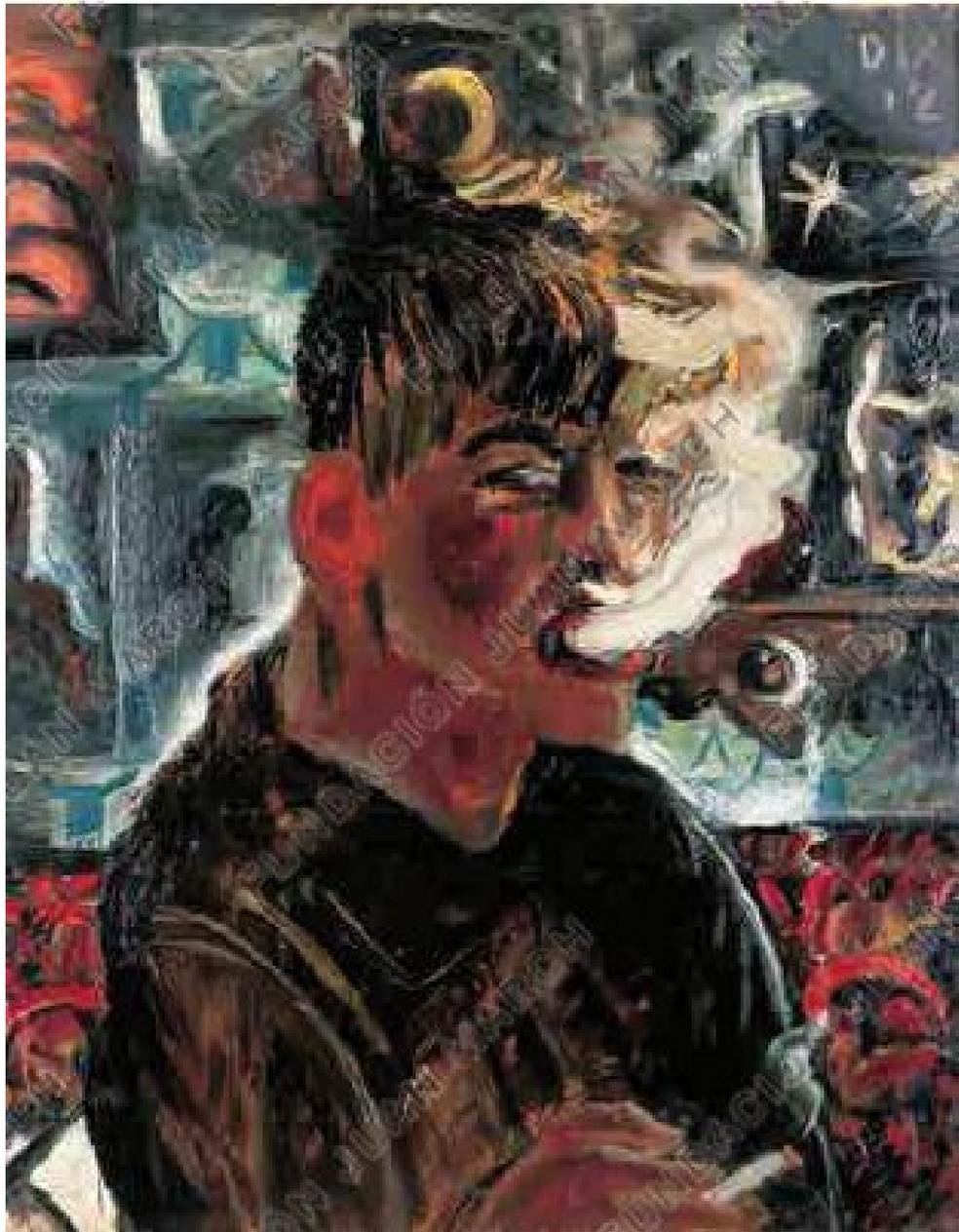
O B R A S

ÓLEOS
GUACHES
ACUARELAS
DIBUJOS

ÓLEOS

En el destacado autorretrato de su obra temprana, Dix lanza por primera vez al observador su fiera mirada. El humo brota de su boca y de las ventanas de la nariz: pausa para fumar un cigarrillo en el estudio de Dresde. El joven pintor obstaculiza la visión de los resultados de su trabajo. A su espalda, colgados de la pared, se distinguen, de modo esquemático, los cuadros más recientes: son todos del año 1913. Probablemente este autorretrato no surge hasta la primavera de 1914, estimulado por la eclosión del expresionismo. La fecha de 1912 que figura arriba a la derecha la habría añadido Dix por equivocación cuando, en la última década de su vida, reparó la esquina dañada del cuadro.

Poco antes de la Primera Guerra Mundial, Dix, consciente de su valía en el dibujo y en la pintura, irrumpe como artista autónomo. Las imaginaciones delirantes del lector de Nietzsche se han convertido en realidades artísticas palpables. El *Autorretrato fumando* ya no es un ensayo estilístico, un juego de roles habitual, como lo eran los autorretratos de 1912 y 1913, sino que proclama la “mismidad” existencial: el desembarco en el presente con una variante personalísima del expresionismo. A la izquierda, su oreja roja es un homenaje al héroe de toda la generación de artistas: Vincent van Gogh. A la derecha, la neblina del cigarrillo asciende como un espíritu salido de la botella. El fuego creativo recorre palpitante el escenario del estudio: pintar es como inspirar y espirar. El pastoso caudal de pintura, que pone en movimiento incluso los adornos de terciopelo del canapé, genera contextos inusuales. El humo “que conforma el cuadro” —expulsado y absorbido— puede ser interpretado como un signo de la emanación espiritual del fumador así como símbolo de inspiración adivinatoria. En cualquier caso, este nacimiento del artista del espíritu dionisiaco marca un giro en la obra de la época de transición. Dix manifiesta aquí de manera inequívoca su pasión por el arte, que, en sentido nietzscheano, “ya no necesita demostración alguna: se revela como gran estilo”.



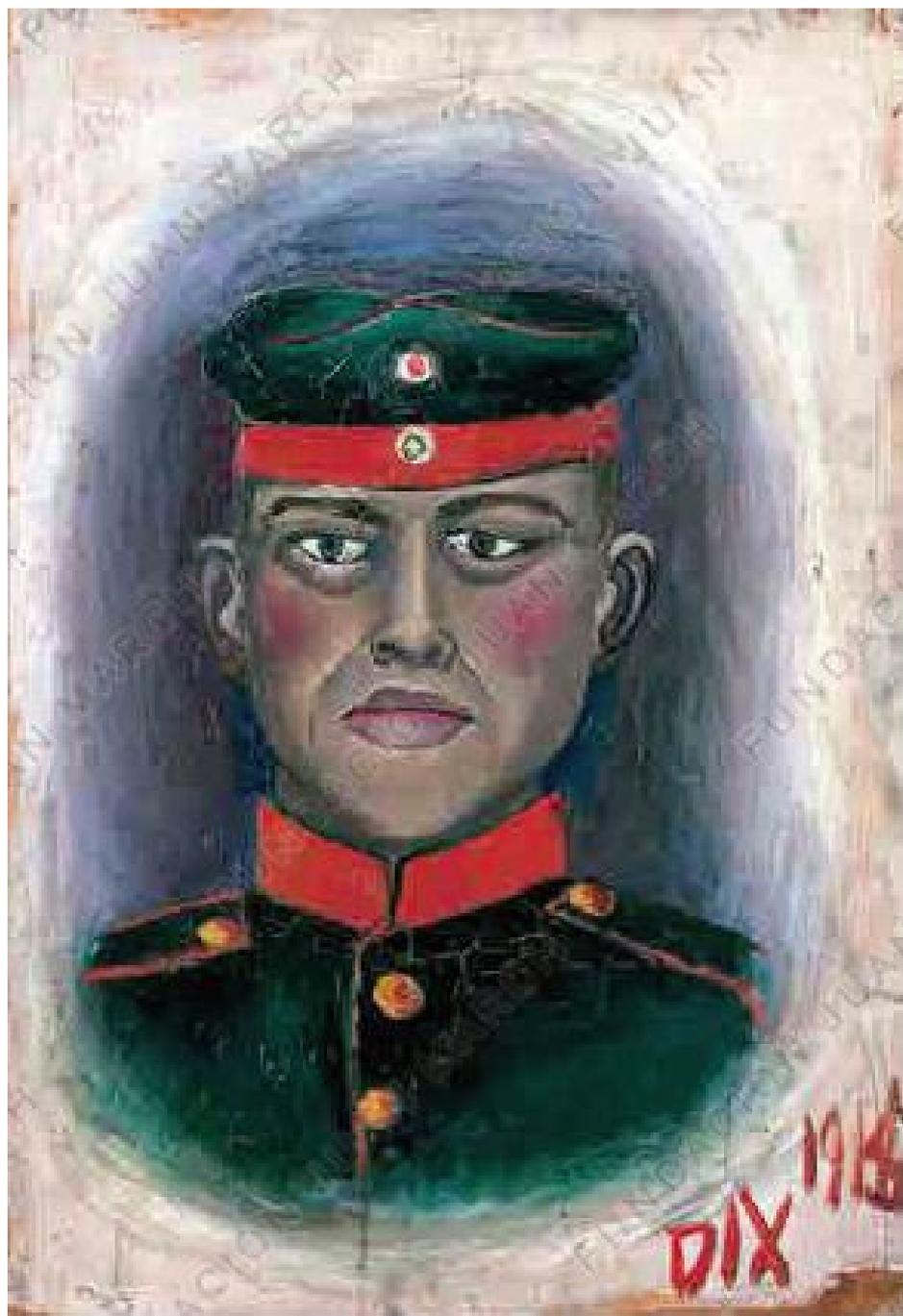
1. *Autorretrato fumando*, 1914

2. *Retrato del pintor Baumgärtel*, 1914





3. Retrato del pintor Kurt Lohse I, 1914



4. Autorretrato en forma de diana, 1915

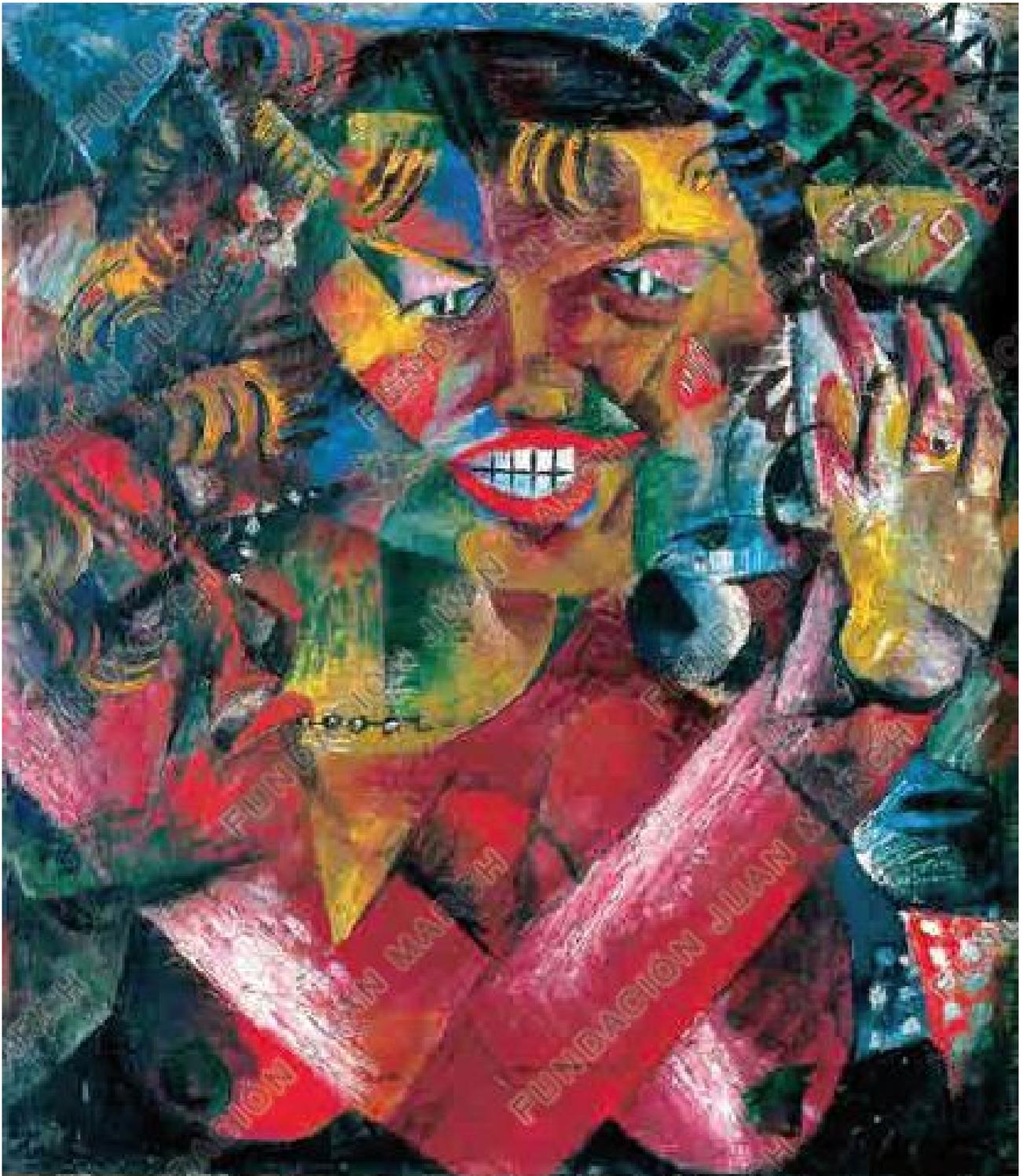
5. *Calle de los burdeles*, 1914

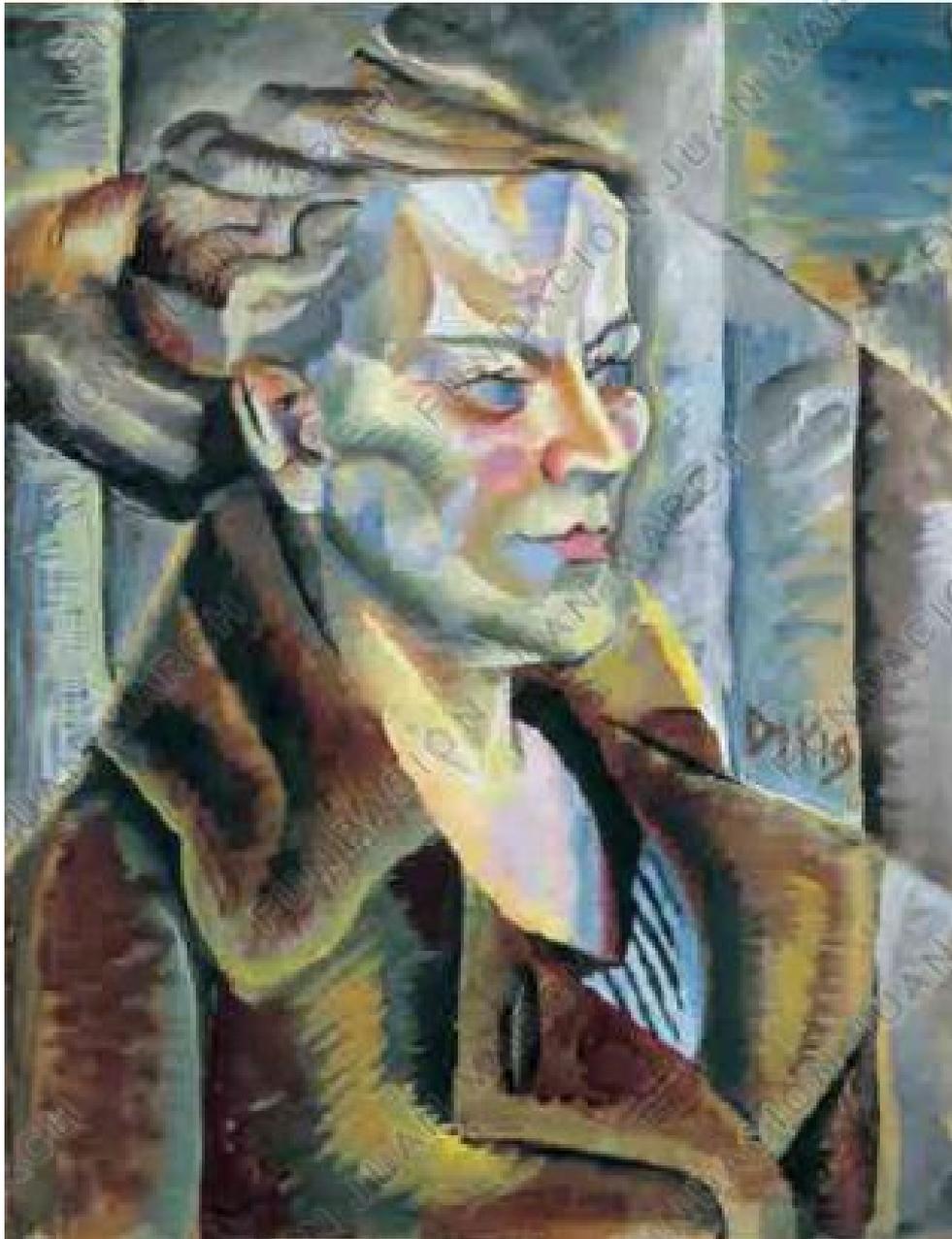


En 1919, tras el desencantado regreso de la Primera Guerra Mundial, Dix aguarda con impaciencia su tardía irrupción en el mundo artístico y, a modo de recorrido experimental, caza en los diferentes estilos: expresionismo, futurismo, dadaísmo... para desembocar finalmente en un tipo de realismo especialmente polémico. El cuadro *Mi amiga Elis* culmina su breve comienzo cubofuturista durante el primer año en la Academia de Bellas Artes de Dresde y en la asociación artística de vanguardia de la “Secesión de Dresde – Grupo 1919”.

En la esquina superior derecha Dix ha fijado de manera ostensible los nombres del turbulento triángulo amoroso. El personaje principal es Elis Franz, joven alumna de Moda en la Escuela de Artes y Oficios de Dresde y novia de su colega pintor Otto Griebel. Dix se la quitará durante un breve período. Su sonrisa frontal de animal de rapiña atrae la mirada más que sus desnudos pechos rojos. Al compañero de estudios y dibujante de modelos Fritz Lehmann, situado a la derecha, los ojos se le salen literalmente de las órbitas. Elis reacciona a esa lascivia con una bofetada proveniente del ángulo agudo de su brazo, que domina el cuadro. El tercero, a la izquierda, es el propio Dix, que la corteja con el labio inferior adelantado en gesto lascivo. La flor en el pelo de Elis o el dibujo de rombos sobre la pajarita de Lehmann aluden seguramente a una escena de carnaval, aunque también son accesorios típicos del expresionismo de Dix en 1919.

El remolino biselado de cuatro colores elementales genera un tenso dramatismo y, al mismo tiempo, un dinamismo frágil en esta obra de tres personajes, aunque Elis, la protagonista, regresará pronto arrepentida a los brazos del juicioso Griebel, mientras que Dix-Dadá zarpa hacia nuevas orillas y toca tierra en la gris realidad: “los expresionistas hicieron arte de sobra. Nosotros queríamos ver las cosas completamente desnudas, claras, casi sin arte”.





7. Retrato de mujer con chaqueta marrón, 1919



8. *Niño obrero*, 1920

9. *La familia del pintor Adalbert Trilhaase, 1923*



En el punto culminante del período verista, en 1923, Eros experimenta una caída en los infiernos. Tras haber erigido un primer gran monumento a la muerte en el radical cuadro bélico *Trincheras*, ahora Dix deshace también sin perdón el hechizo del otro polo dialéctico de su obra. El cuadro *Pareja anciana* surge en Düsseldorf como rigurosa desilusión del concepto burgués del amor y del erotismo: un macabro teatro íntimo en la buhardilla con dos actores moribundos; sobre un desgastado colchón rojo un co-reoso viejo verde con los calzoncillos caídos; a horcajadas sobre su regazo, una muchacha de edad indefinida, prematuramente marchita, mirada cadavérica y pelo de bruja; detrás de la cama, el reflejo del fuego de una chimenea; en el rincón, cepillo, escalera y palos como accesorios.

Es una alusión a la temática “muerte y doncella”, con la que Dix, siguiendo las huellas de sus maestros de principios del siglo XVI y finales del XIX, ha luchado en todas las etapas de su obra. El admonitorio dedo al “memento mori” en el momento de la máxima actuación vital es aquí muy significativo y amenazador. No obstante, la intención iconográfica de Dix va seguramente mucho más lejos.

El cuadro ha sido interpretado como una *Pietà* distorsionada y loca. La escalera del descendimiento de la cruz aún sigue ahí; el cuerpo de la mujer muestra síntomas realistas de muerte que permiten un diagnóstico; la sábana se convierte en un sudario que se desliza hacia abajo por el madero de la cruz; el anciano alarga lujuriosamente la mano hacia el vacío, él mismo compadre de la muerte que con mirada de rapiña se lleva “a la señora infierno”. Con un agudo sentido para la dialéctica, Dix desplaza el motivo cristiano hacia la esfera de lo humano, dejando vestigios irritantes de su serenidad: en la tela blanca se abre en vano la forma de una vagina, como sucederá asimismo dos años después en la obra *Naturaleza muerta con velo de viuda*.

De esta oscura pareja de muerte cabe decir lo mismo que de *Trincheras*: el cuadro existencial va antes que el símbolo, el realismo que conmueve antes que la alegoría de la vanidad de lo terreno. Dix se toma el arte en serio: “no, los artistas no deben mejorar ni hacer proselitismo. Son demasiado escasos. Solo tienen que dar testimonio”.



Las naturalezas muertas son escasas en la obra de Dix anterior a 1945. Casi siempre el artista medita en ellas sobre la caducidad de lo terreno y de la belleza. También ésta, que surge poco antes de su traslado a Berlín, es una alegoría de la fugacidad rica en alusiones.

La mirada del espectador se dirige a un deslucido rincón del estudio. El tiento del artista, imprescindible para la técnica de veladura de los maestros antiguos, se ha convertido –al modo de una columna vertebral– en sostén del esqueleto y del tocado. Lleva una cofia forrada de blanco, con un velo de viuda que rodea con levedad el fragmento de un muy estropeado esqueleto docente. Con este ser fantasmal Dix inventa un doble símbolo de la muerte. De la pared cuelga una máscara en escayola del artista pintada de azul, ejecutada por su hermano, estucador de profesión. Al ponerle ojos y cejas y pintarla con carmín de labios, Dix le confiere la demoníaca viveza de un vampiro. Sin embargo, el simbolismo no concluye aquí: un jarrón de cristal sostiene a duras penas dos lirios morados; en la iconografía cristiana simbolizan la Pasión de Cristo y los dolores de la Virgen. El drapeado artísticamente recogido del mantel permite reconocer la forma de una vulva; pero la forma generatriz está hueca, la dispensadora de vida se queda en promesa huera. Este “memento mori” doblemente unívoco no ofrece el menor espacio para Eros, el antípoda de Tánatos en el teatro del mundo del pintor.

Sin embargo, el tema del velo de viuda, con y sin viuda, en diferentes técnicas y matices temáticos, por el que Dix entre 1922 y 1925 siente auténtica pasión, revela también un aspecto de aguda actualidad. Desde el estallido de la Primera Guerra Mundial, las prostitutas en Alemania utilizaban la erótica de la viuda como macabra táctica de seducción. Este sentido ambivalente aguza la visión de Dix sobre la ambivalencia de la existencia: “sí, eso también es un gusto por lo grotesco: ¡En el mundo todo es siempre dialéctico! ¡Los extremos se tocan!”.



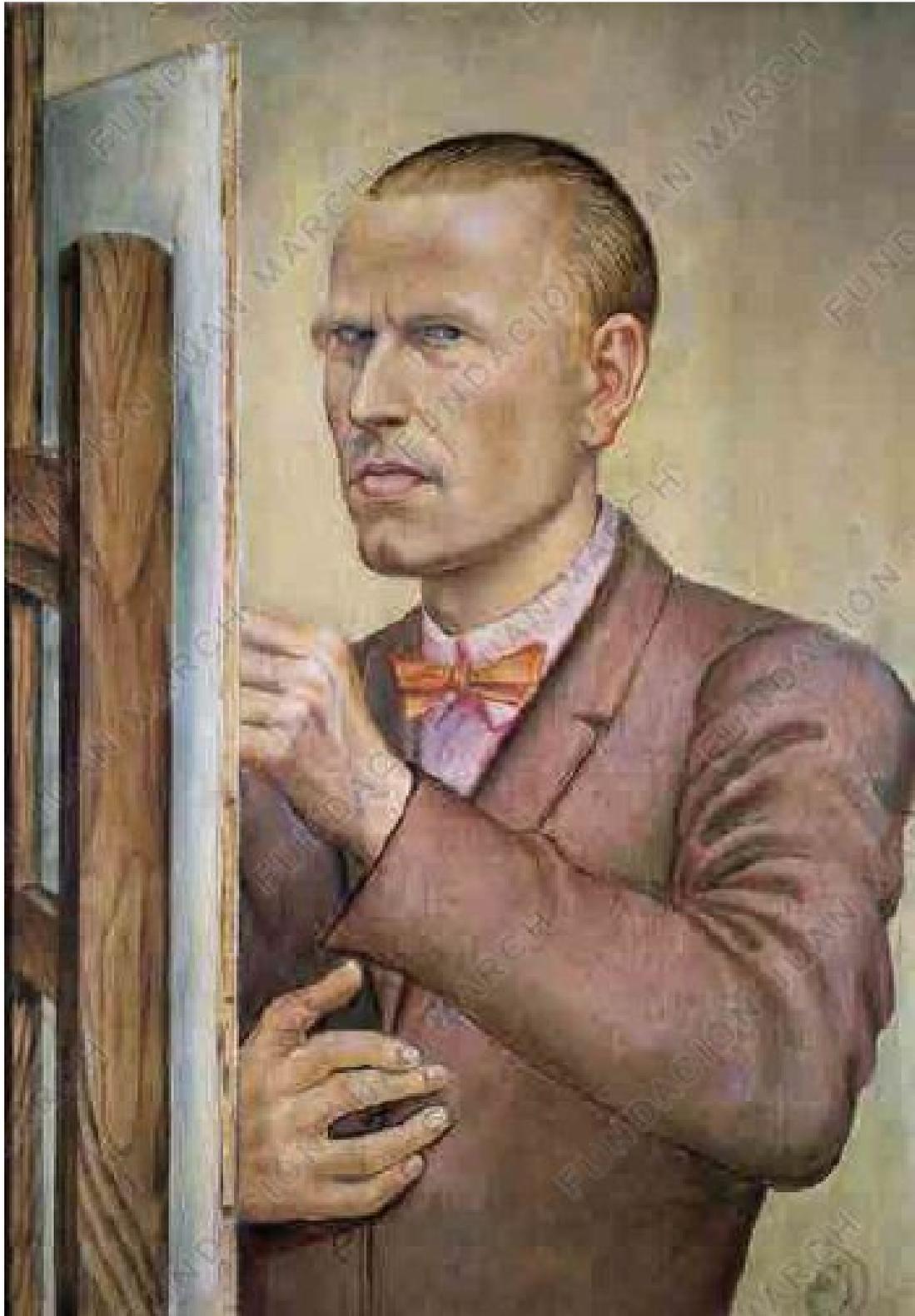
12. *Retrato del filósofo Max Scheler, 1926*



“Me haré famoso o me desacreditaré”. Dix hizo realidad su temprana profecía en ambos sentidos y su prolífica obra abarca unos 500 autorretratos. Junto con Käthe Kollwitz, Lovis Corinth y Max Beckmann, es uno de los artistas modernos que se pasó la vida siguiendo con escepticismo sus propias huellas. En algunas obras pictóricas fundamentales, Dix se presenta altivo con los atributos de su profesión: bata de pintor o caballete, pincel y paleta... y siempre con la mirada escéptica y penetrante dirigida a los distinguidos contemporáneos que están ante el cuadro.

En el punto culminante de su carrera, cuando en la metrópoli berlinesa se consagra como uno de los protagonistas más controvertidos del arte alemán del momento, Dix se muestra en el *Autorretrato con caballete* de 1926 como espía y testigo principal de la era de Weimar. Su misión es poner al descubierto y levantar acta de lo que sucede. Mirada furiosa y pincel afilado son los escalpelos con los que el artista cirujano disecciona su época.

Desde el punto de vista técnico y psicológico, el cuadro es una obra maestra del retratista de personas. Pura pintura al temple, finísimas veladuras, colores pálidos, primacía del dibujo. Dix muestra sus dotes artísticas con la máxima humildad. Sólo él sabe que también ha fracasado esta vez en el reiterado intento de captar pictóricamente el problema artístico de la inspiración. El dibujo preparatorio, a escala real, para el cuadro, denominado cartón y, en este caso, un secreto del estudio, lo muestra con una musa a la espalda (fig. 4, pág. 12). Con aire hogareño, ella le coloca la mano sobre el hombro para darle ánimos. Pero el pintor renuncia a la figura, y se queda solo detrás del caballete. Al comienzo de su breve período vital berlinés, Dix muestra un autodomínio férreo en este retrato oficial, en el que la bata de pintor es sustituida por el traje de etiqueta y la pajarita. De un modo que pasa casi inadvertido, Dix cita a su modelo, Alberto Durero, con esa mano abierta bajo el pecho, que también se atribuyó éste en un autorretrato programático realizado hacia 1500. Este gesto, con el que, en los maestros alemanes antiguos, Cristo llama la atención sobre su herida en el costado, se convierte en estigma de los sufrimientos del artista por sus contemporáneos.



14. *Retrato del pintor Franz Radziwill, 1928*



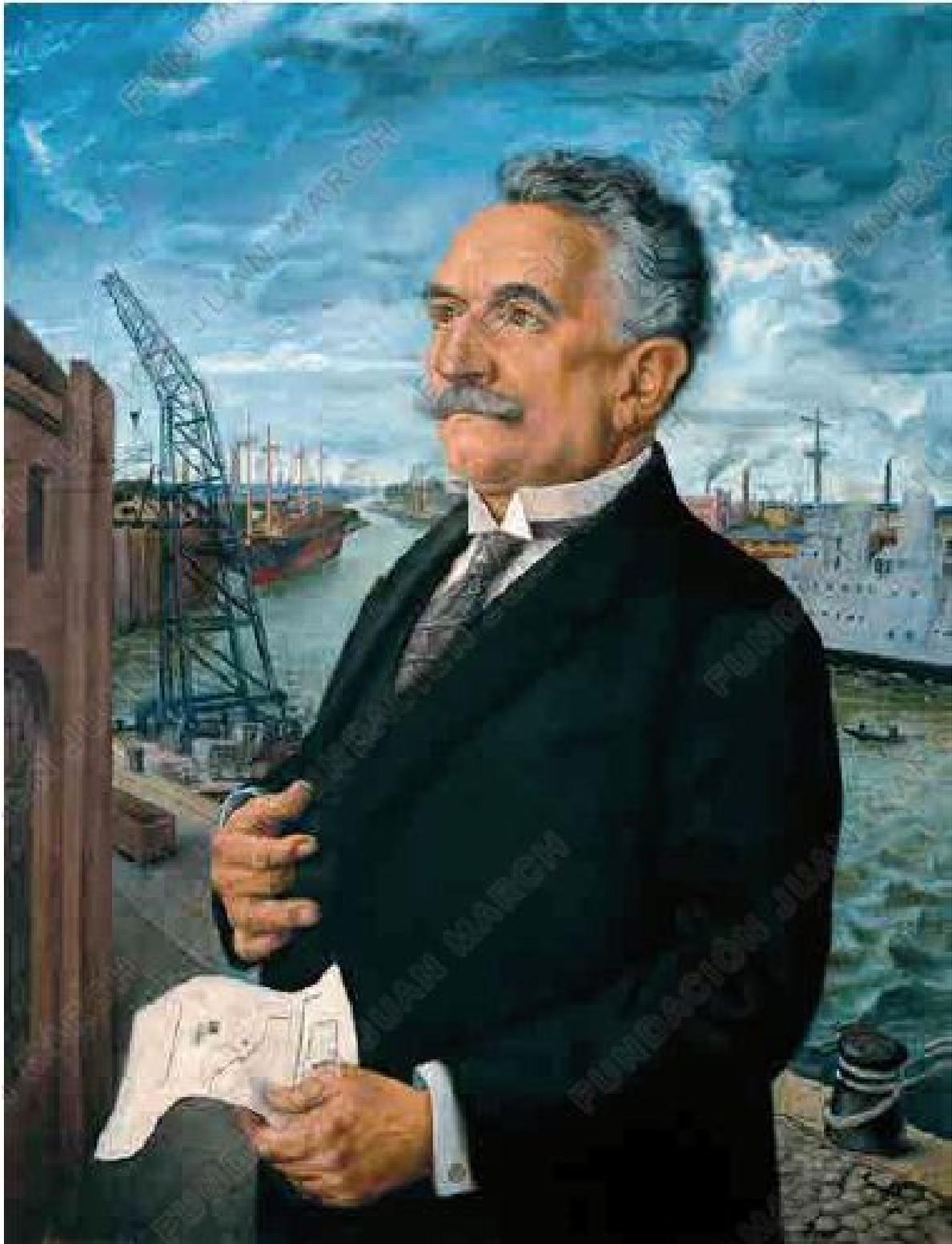


15. *Retrato de la Señora Martha Dix I*, 1928

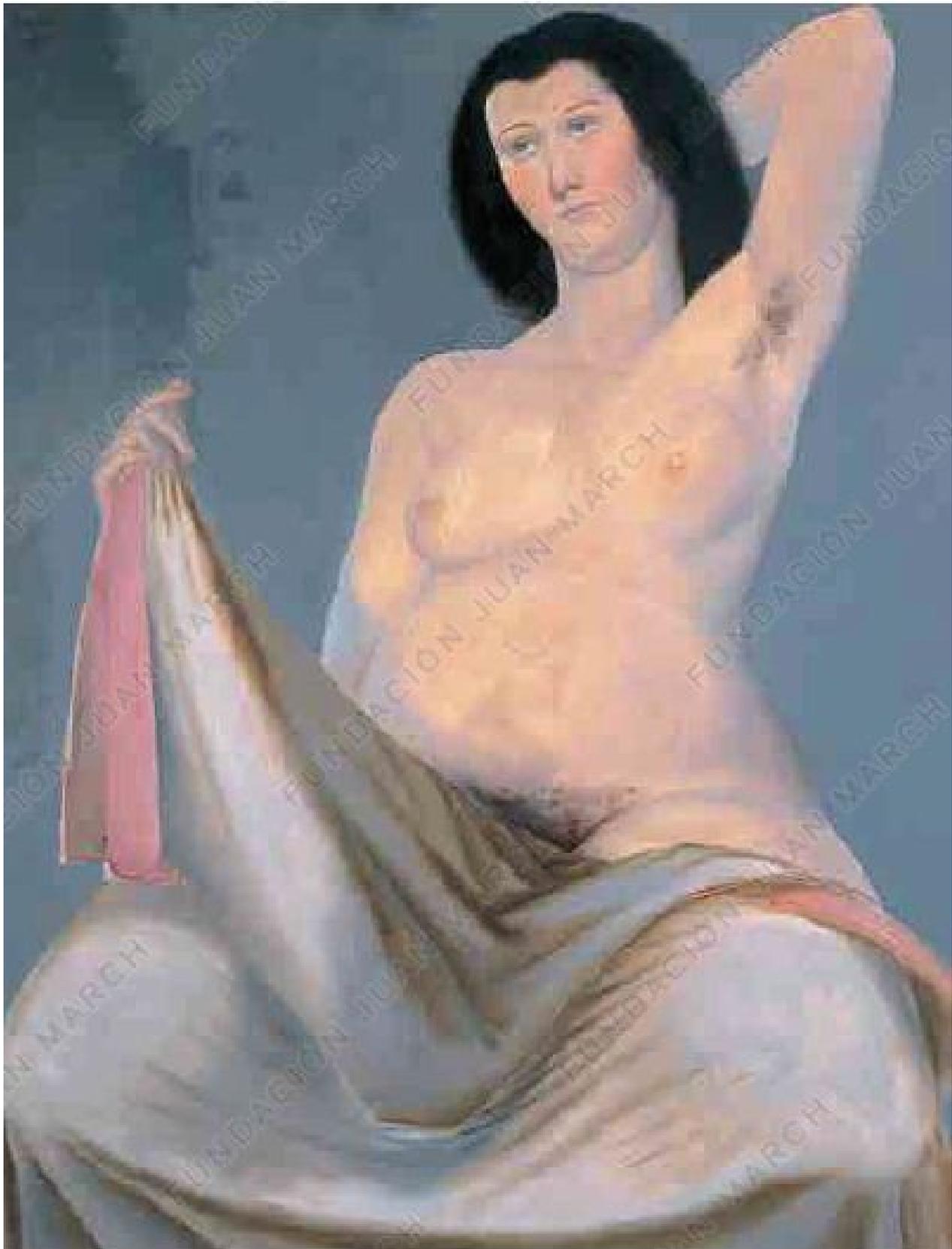


16. *Retrato de una joven (Erni)*, 1928

17. *Retrato del director general y Senador de Danzig Ludwig Noé, 1928*

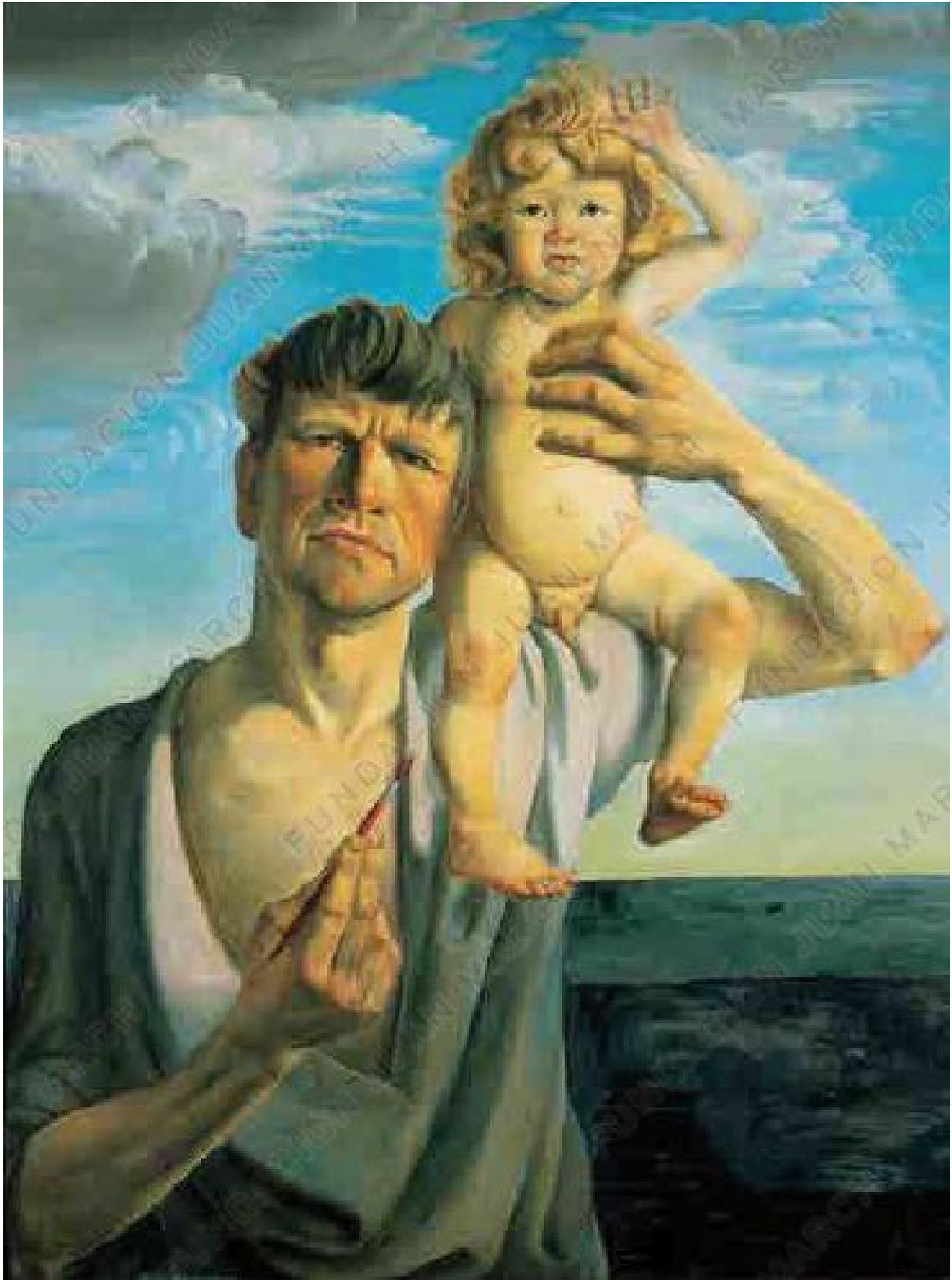


18. *Desnudo sentado con cabello oscuro*, 1930

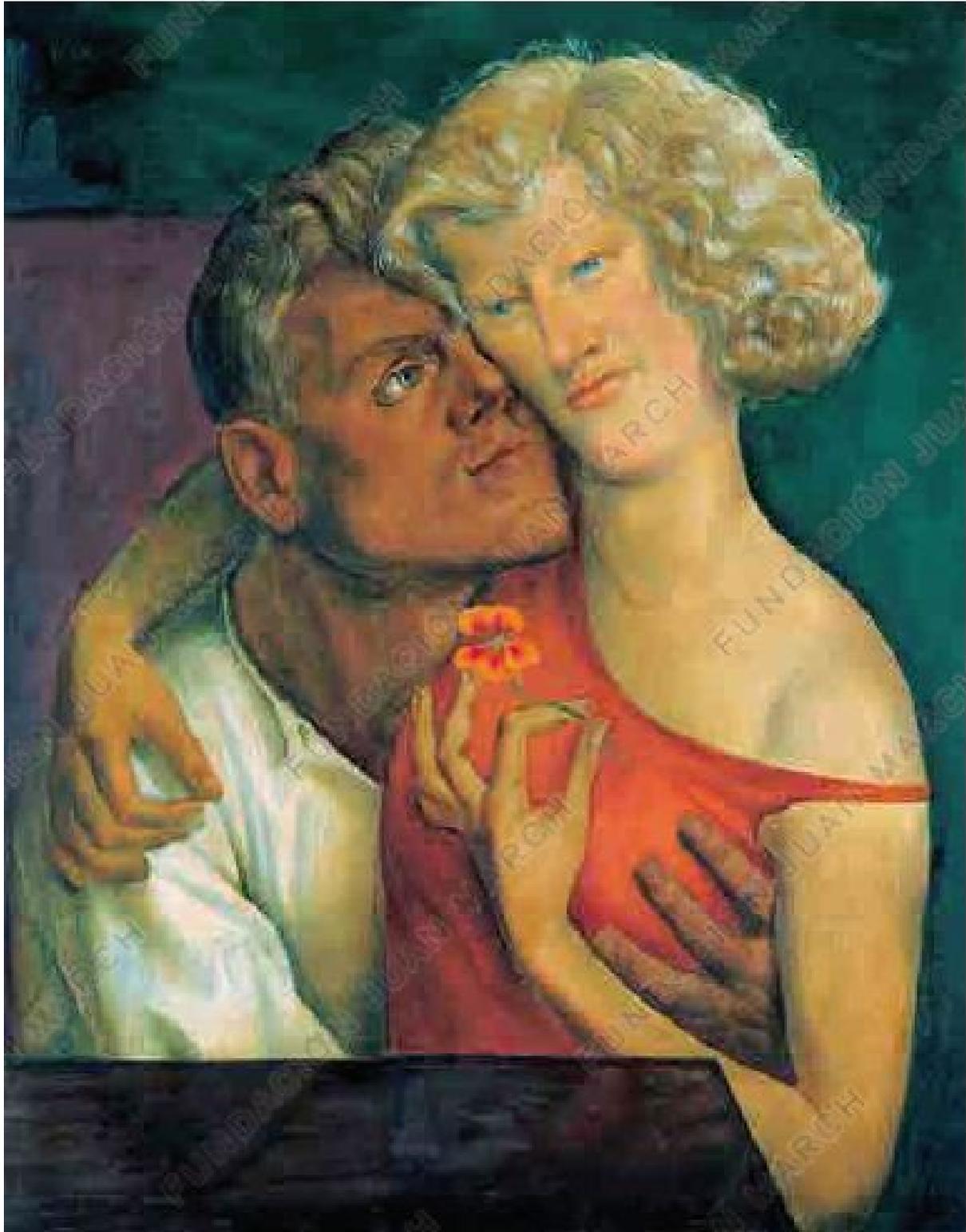


Nombrado en 1926 catedrático de la Academia de Bellas Artes de Dresde, entre 1927 y 1933 Dix vive uno de los períodos más felices de su difícil biografía. Condiciones de vida burguesas, reconocimiento social como artista y una familia que crece con hijos queridos conforman el marco para una profundización espiritual en la obra, y también para el apaciguamiento temático, soluciones convencionales y tonos conciliadores de finales de los salvajes años veinte. En 1928 nace en Dresde Jan, su hijo menor. Dos años después, Dix sienta al niño en su hombro y se autorretrata evocando una imagen de 1927 muy grata a su memoria: cuando el corpulento poeta Theodor Däubler, durante una visita a la casa de Dix en Dresde, colocó al bebé Ursus sobre sus hombros. Aunque el artista sostiene como siempre el pincel fino, en el autorretrato han cambiado muchas cosas: el pelo severamente peinado hacia atrás ha sido sustituido por un peinado con flequillo, el escenario del estudio se ha trasladado al aire libre, pecho y cabeza están descubiertos con franqueza; hasta la mirada escéptica suscita una impresión de extraña hondura. En 1934 el artista se pinta con sus dos hijos delante de un árbol; esta composición tiene una construcción simétrica similar a la de una torre. A partir de 1937 esos acontecimientos personales se condensan en seis versiones en gran formato de San Cristóbal, con las que Dix simboliza la salvación del mundo de la dictadura nacionalsocialista.

Sin duda, en el *Autorretrato con Jan*, de 1930, Dix adopta la pose del porteador de la vida. El brazo que saluda de su hijo de dos años evoca el gesto de bendición del Señor del universo, al que San Cristóbal salva de los peligros de la época. “Él servía al más fuerte, al espíritu”, comenta Dix en 1938 de un boceto con el porteador de Cristo. Ese mismo año, en su exposición en Zürich, confronta el autorretrato con *San Cristóbal I*. La crítica de arte de la época reconoce de inmediato a “San Cristóbal-Dix” en la función simbólica del Salvador. ¿Acaso ya en 1930, tres años antes de su anatema como “degenerado”, proclamó Dix con sabia previsión la salvación del arte como una alegoría de la pintura?



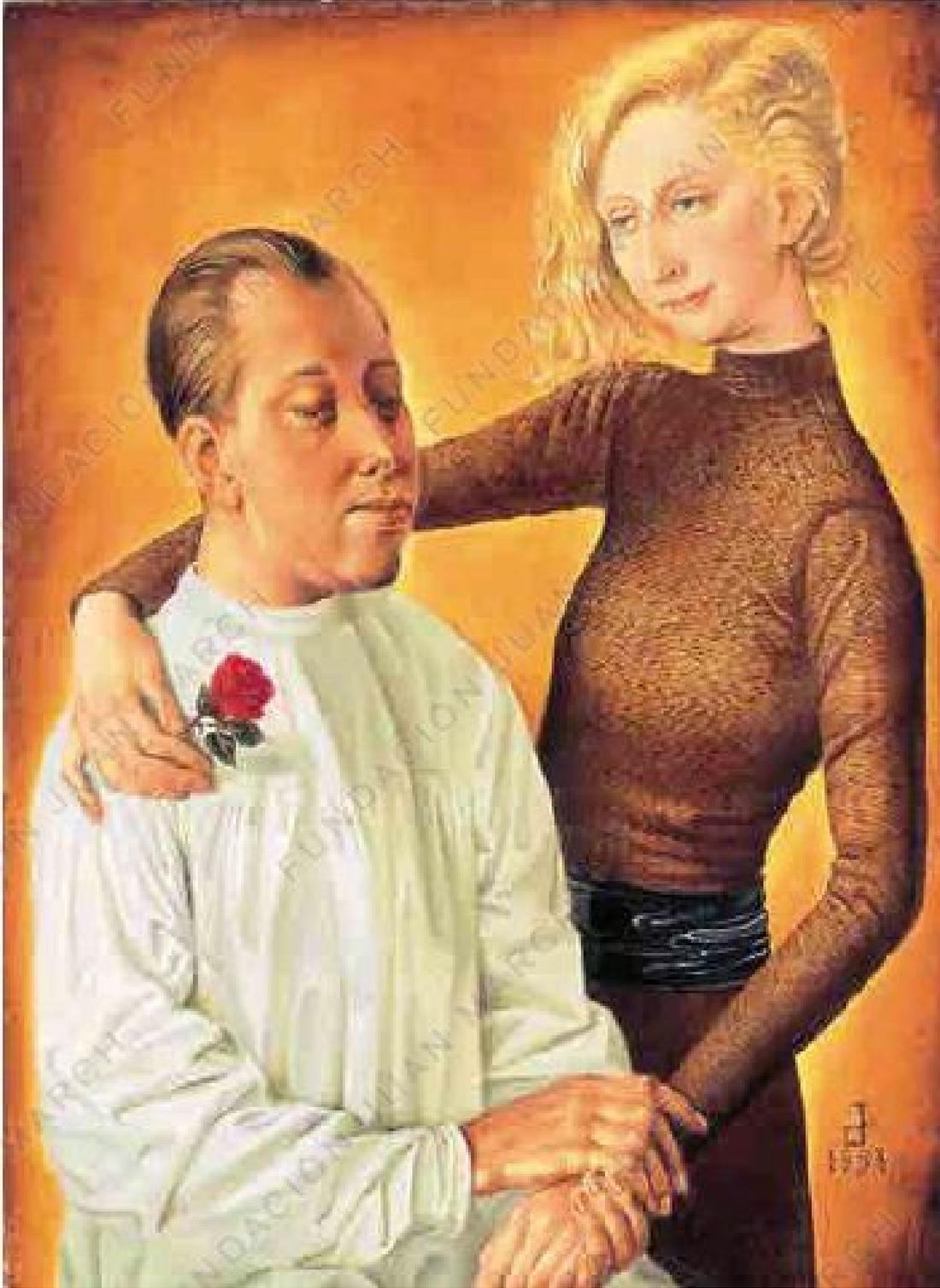
20. *Pareja con capuchina*, 1930



El ideal retrato doble del artista de Dresde *Hans Theo Richter y su esposa Gisela* data de 1933. El triunfo del nacionalsocialismo supone para Dix un desplome biográfico de consecuencias amenazadoras. Comprometido políticamente por sus cuadros de guerra y de prostitutas, es destituido de su cátedra en la Academia de Bellas Artes de Dresde y difamado públicamente, tachado de “degenerado”. Dix pierde las bases de su existencia artística.

En el último retrato de la era de la República de Weimar el artista vuelve a alcanzar esa insistente agudeza de caracterización que hace aparecer el tipo social en el retrato privado y el cuadro de época en el retrato individual. Hans Theo Richter (1902–1969) fue desde 1928 a 1932 alumno de Dix en Dresde. Después de 1945 se convertiría en uno de los dibujantes de la RDA más respetados internacionalmente. Su primera mujer, Gisela, perdió la vida en el bombardeo de Dresde; su estudio fue pasto de las llamas.

Dix monta ambas figuras del retrato en un paralelogramo afectivo: él, con la bata blanca de pintor, un cordero inocente. Ella, entre ángel de las Musas y mujer serpiente, con la humildad de la Virgen y los atractivos de Venus. La intimidad de la pareja culmina en el motivo de las manos entrelazadas (al igual que en la romántica alegoría de la amistad *Germania e Italia* de Friedrich Overbeck de 1811/1828). Con el doble retrato ante “fondo dorado” el artista construye una imagen opuesta al criminal presente. Pero al mismo tiempo socava la idealidad del estado representado. La rigidez iconográfica significa pérdida de dimensión espiritual. En el año fatal de 1933, Dix testimonia con este desencanto latente el ocaso de la época que le desacreditó y le hizo famoso.





22. Paisaje de Randegg con el Vögeli, 1936



23. *Anochecer en Wangen, 1939*

El cese de Dix en el funcionariado en 1933 y su definitiva anatematización como artista “degenerado” en 1937 generan grandes cuadros alegóricos con una oculta crítica a la actualidad. En 1933 cristaliza además su tendencia al naturalismo histórico-artístico y, cuatro años más tarde, un cambio iconográfico hacia su temática cristiana. Mucho tiempo después de haberse familiarizado con la técnica pictórica de los maestros antiguos, Dix explora, siguiendo sus huellas, el tesoro temático de la Biblia. En 1941, Albrecht Haselbach, propietario de una gran fábrica de cerveza en Namslau, Silesia, encarga a Dix seis cuadros con motivos cristianos. Tiene que situarlos en la patria del coleccionista, los Montes de Silesia. El pintor comienza a finales de año la *Anunciación a los pastores*, que concluye en 1942.

A primera vista uno no da crédito a lo que ven sus ojos: empalagoso *kitsch* navideño con el cromatismo del tardogótico alemán Mathias Grünewald y composición convencional inspirada en Rembrandt van Rijn, el gran maestro holandés del siglo XVII. En el centro del cuadro, el ángel de la Anunciación seguido por los ejércitos celestiales; en primer plano, los pastores con su rebaño en el monte Koppenplan, alegres y excitados por el “no temáis”.

Pero contemplado con más detenimiento, Dix desconcierta con su gusto por las distorsiones y la discordancia estridente, que, en el punto culminante de la Segunda Guerra Mundial, convierten el cuadro en un documento perturbador. El descenso de los ángeles desde el cielo ardiente desata la confusión al chocar con el mundo sombrío: la mano con la que saluda el ángel, de un tono cadavérico, está levantada en una especie de gesto de defensa; sus ayudantes se vuelven con terror pánico; la nube se convierte en un alud, la promesa divina cae sobre las personas como una fuerza de la naturaleza. Dix parece querer señalar la impotencia de la Buena Nueva: “Paz en la Tierra”.



25. *El Bannwald (Montes de Silesia)*, 1942



En 1946 Dix regresa de su cautiverio francés a la dividida Alemania de posguerra y, a diferencia de muchos compañeros de la modernidad, emprende una ruptura radical con su propia evolución estilística y métodos artísticos. Tira por la borda “los trastos renacentistas” y retorna a sus propios inicios: al expresivo y simbólico incremento de los aspectos expresivos en la técnica alla prima. El neoexpresionismo y el alegorismo cristiano del Dix tardío son hasta hoy motivo de disputa y controversia.

El pintor encuentra en Job, el gran hombre resignado del Antiguo Testamento, una figura ejemplar y trágica y un símbolo dolorosamente actual de culpa y expiación en un mundo destruido. Dix considera el destino del opulento hombre de Ur, que soporta con humildad los satánicos golpes del destino y la burla de los amigos, un símbolo de la situación en Alemania después de la guerra mundial y la dictadura de Hitler. El pintor muestra a Job en la última fase de su humillación y soledad: pelado al rape y atacado por la lepra, yace con un pedazo de vidrio en la mano ante las ruinas de su casa. Las vigas de ésta recuerdan a una cruz gamada, símbolo del Estado nacionalsocialista y gravitan peligrosamente sobre la escena. Job, sin embargo, dirige sus confiados ojos azules hacia lo alto, hacia un dios bondadoso. Manteniéndose firme en la aflicción, resistiendo la iniquidad y el sufrimiento, Job acepta su destino con confianza. Al fondo brota el verdor.

Con la expresiva reinterpretación de la iconografía cristiana, y tras la inseguridad existencial, Dix vuelve a garantizarse una realidad transformada a nivel metafórico. Con el lenguaje formal de su expresionismo verista de posguerra plasma imágenes de su época de enorme agudeza y densidad expresiva. Su *Job* no es únicamente lamento, sino que plantea la cuestión de la responsabilidad y dignidad del individuo.





27. *Autorretrato como prisionero de guerra, 1947*



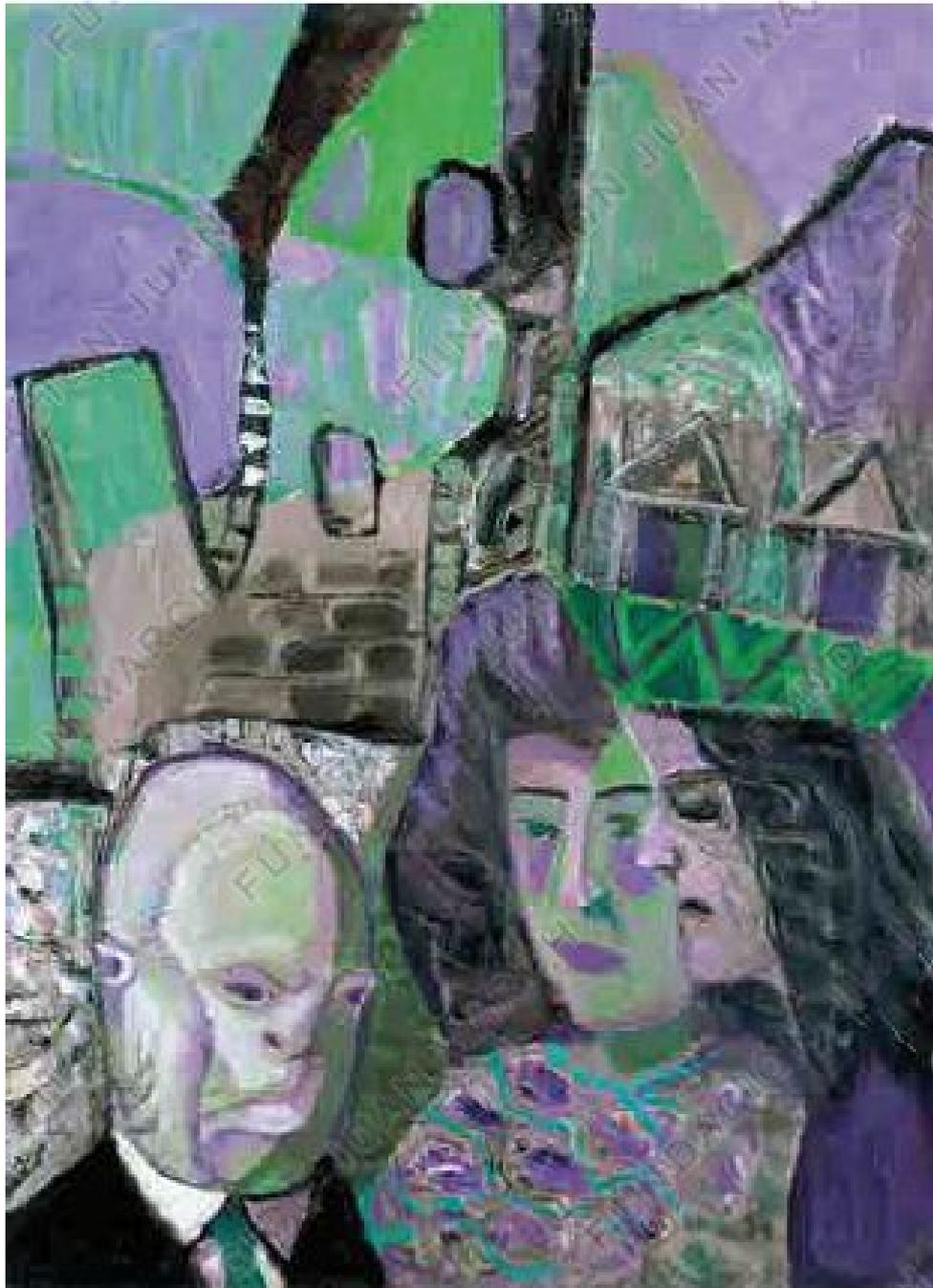
28. *Prisioneros de guerra*, 1948



29. *Personas entre ruinas*, 1948



30. *Ecce Homo III*, 1949



31. *Hombre con dos mujeres*, 1949



32. *Gitana con niño*, 1962



33. *Pequeño alzamiento de la Cruz*, 1958



34. *Retrato del Dr. Fritz Perls*, 1966

El último autorretrato de su obra pictórica alberga una novedad: por primera y última vez Dix abandona la mirada furiosa y amarga sobre la situación de la conciencia de su época y se permite una sonrisa. Con sus grandes manos toscas (una de ellas con seis dedos) estrecha contra sí a su nieta Marcella, la hija de su vástago Jan. En comparación con la figura oscura, llena de surcos, del viejo pintor, la luminosa pequeña de cabellos de oro parece una hoja en blanco del libro del destino, un símbolo de la vida futura. Junto a la desigual pareja, encuadrándola, crece una vid, el árbol de la vida. El fondo abierto del cuadro es de un soleado amarillo, animado y esperanzador.

Dix recoge el motivo de una fotografía en blanco y negro tomada por Stefan Moses cinco años antes en el jardín de la casa del artista a orillas del lago de Constanza. El famoso fotógrafo de Munich realizó en los años sesenta numerosas series de retratos de artistas, escritores y músicos importantes. En 1964 visitó a Dix en su estudio de Hemmenhofen. Tres años más tarde, el pintor sufre su primer ataque de apoplejía. Después, la autorreflexión pictórica vuelve a ganar peso. En el torbellino creador, Dix supera sus síntomas de parálisis y plasma su legado en óleos, estampas y dibujos.

El tema de Marcella se utiliza también en dos litografías. Pero es sobre todo en este cuadro donde Dix logra una última expresión válida de su temática vital, con la moderación que proporciona la sabiduría de la vejez. En la frontera de la muerte, él parece reconciliarse aquí, por una sola vez, con la dialéctica existencial del florecer y marchitarse, de Eros y Tánatos... quizá.



GUACHES Y ACUARELAS

36. *Tumbas en Reims II*, 1915





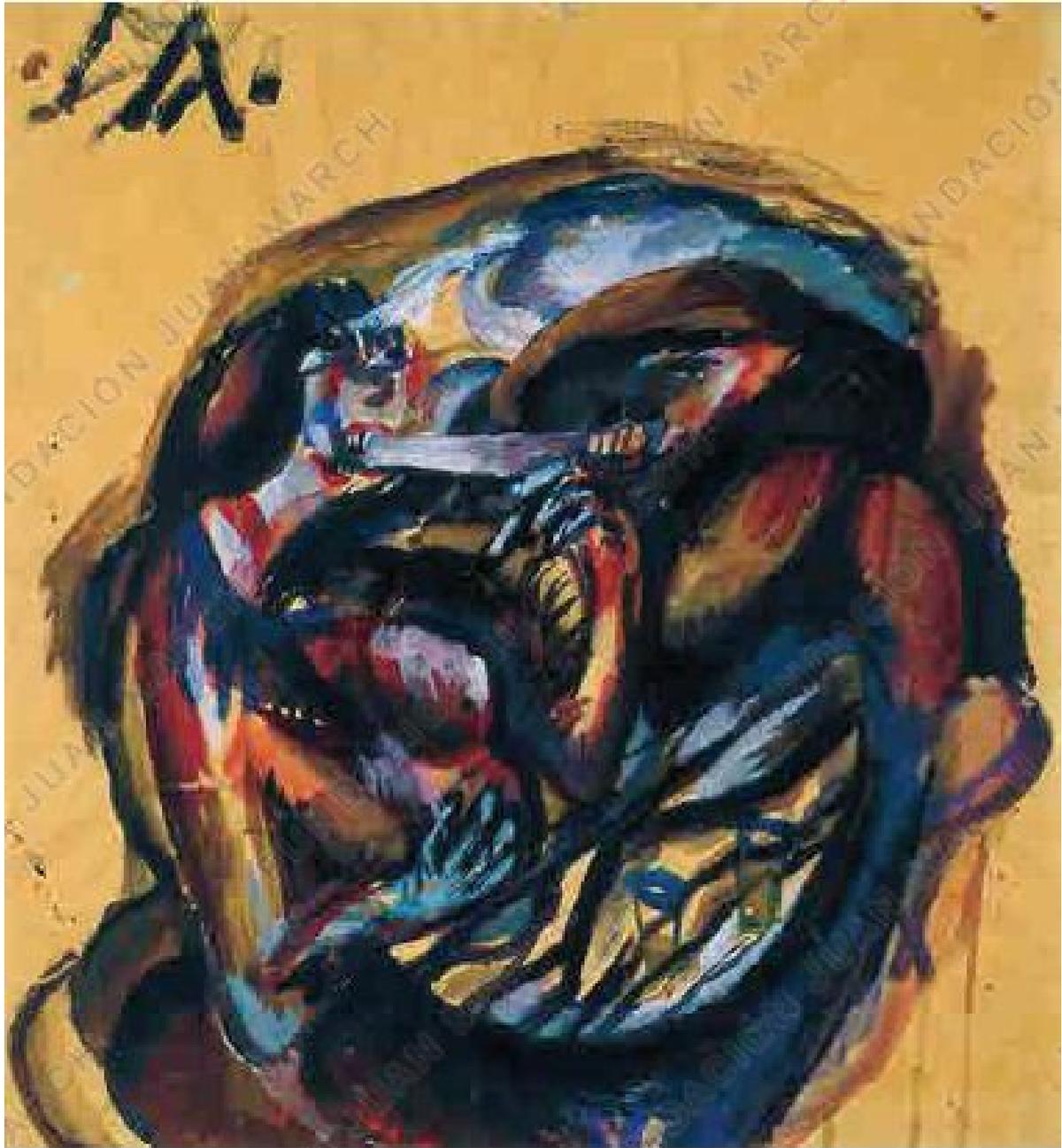
37. *Puesto destruido*, 1917



38. *Soldados bañándose*, 1917



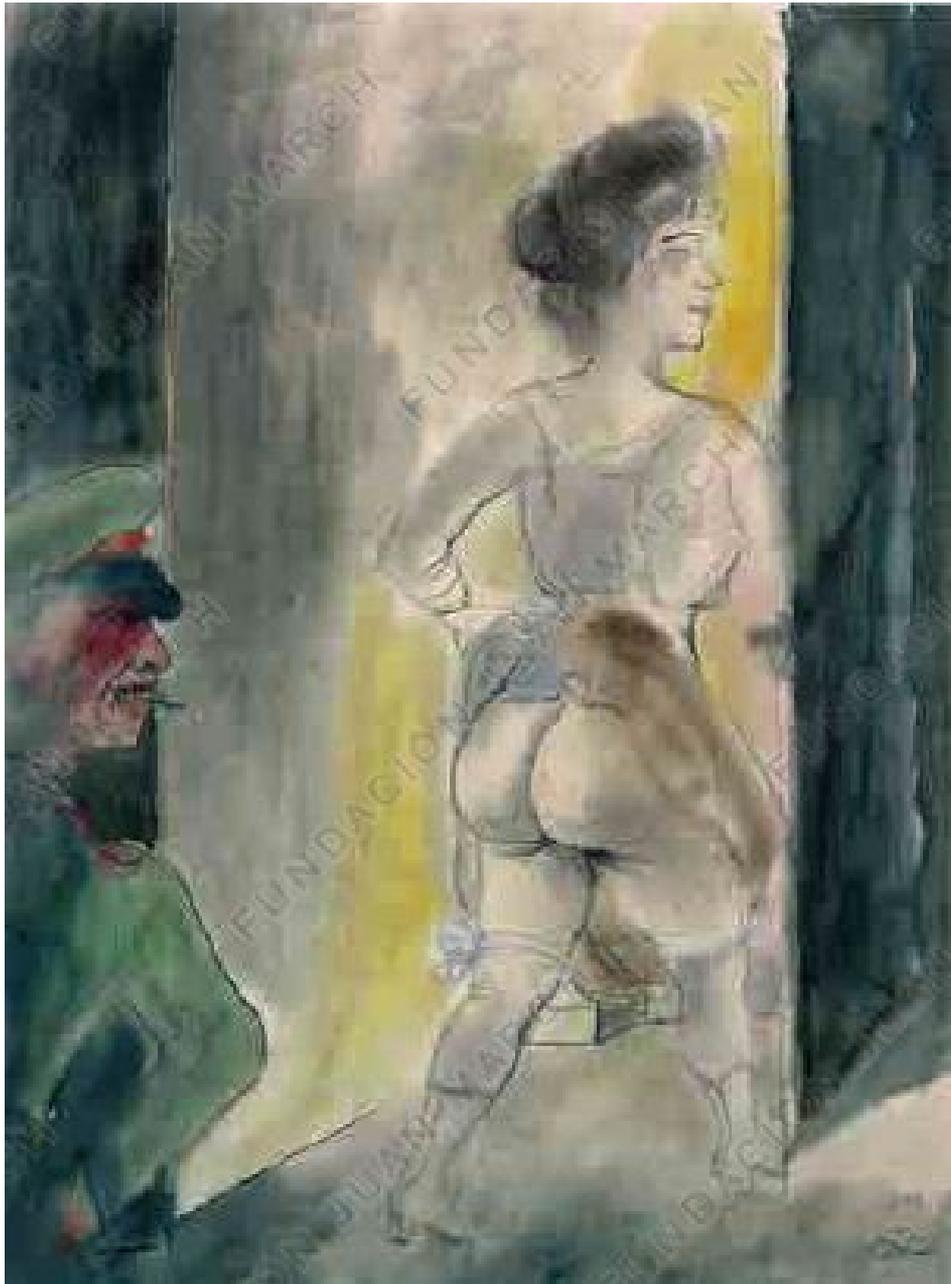
39. *Suboficial S.*, 1917



40. *Mesa de mármol*, 1917



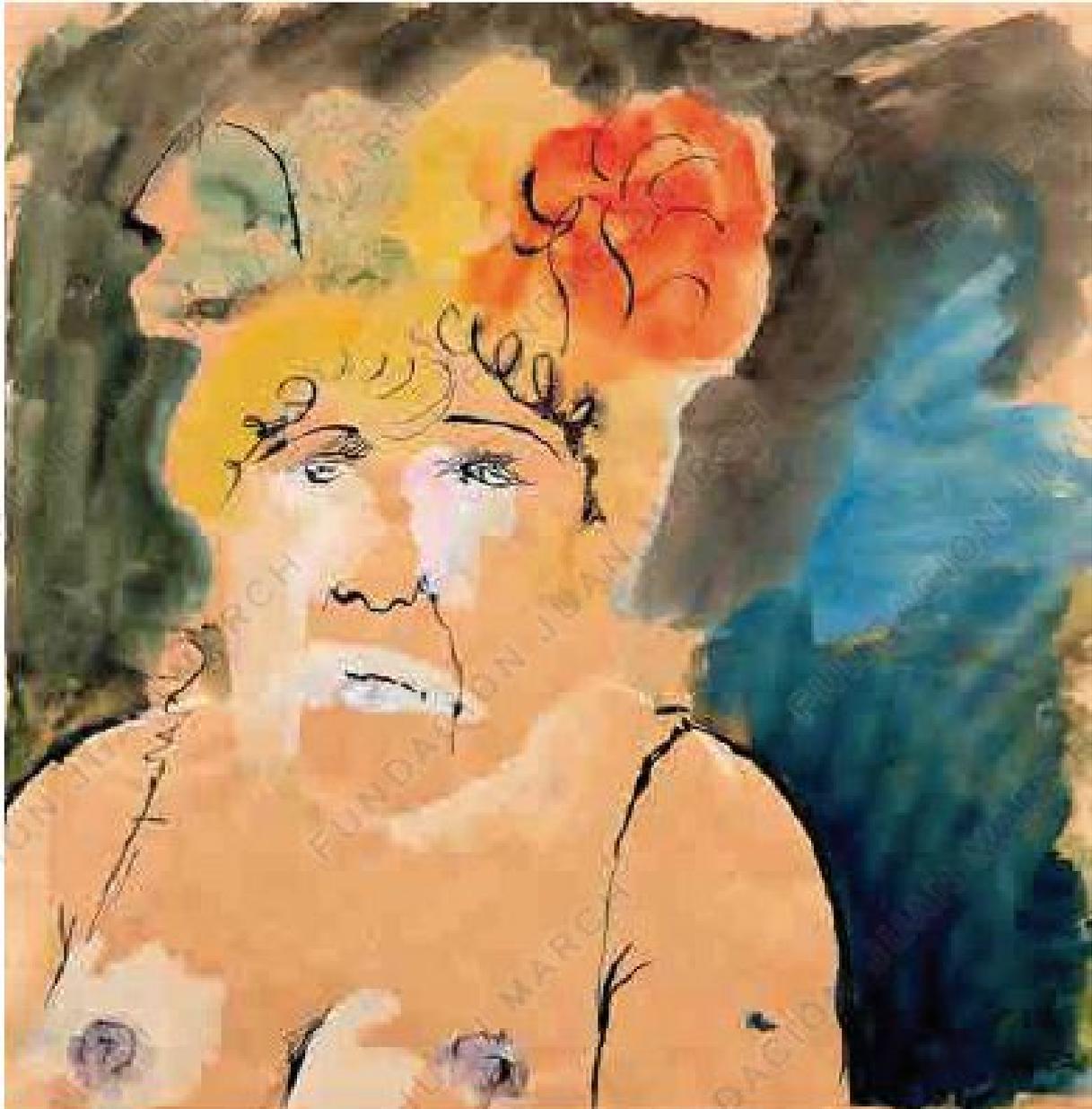
41. *Prostituta*, 1920



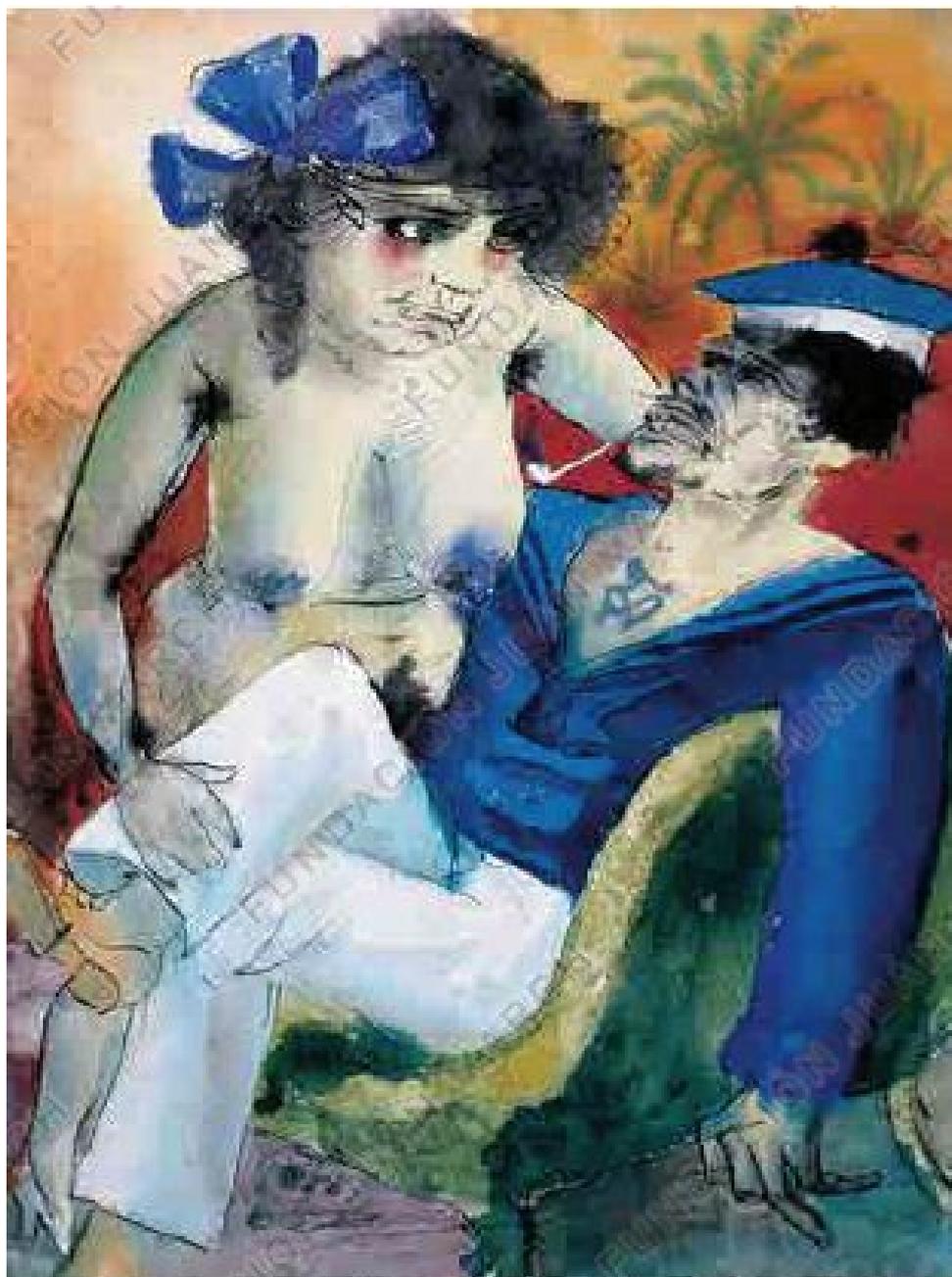
42. *Yo en Bruselas*, 1922



43. *Joven con sombrero verde*, 1922



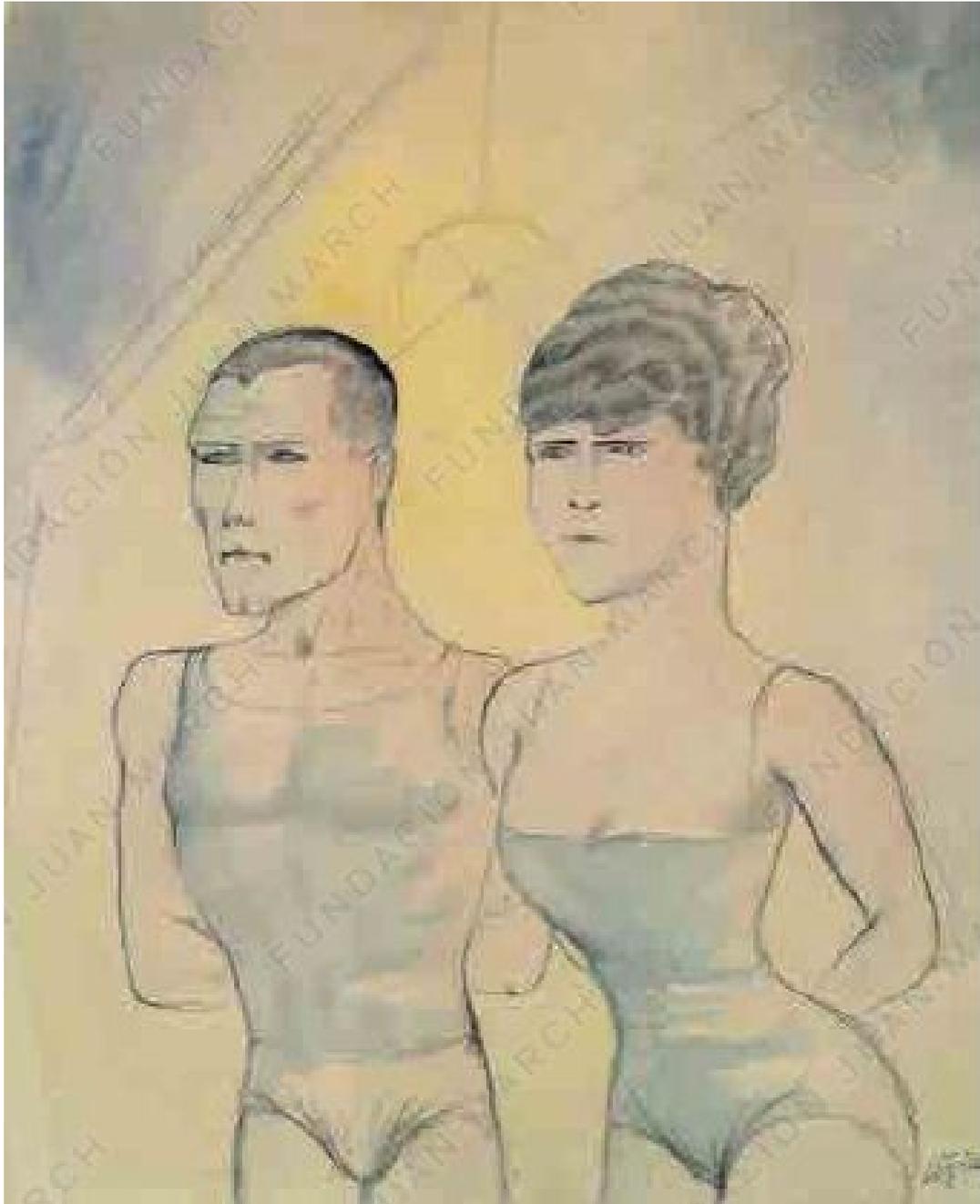
44. *Prostituta*, 1922



45. *Marsella (Marinero y chica)*, 1922



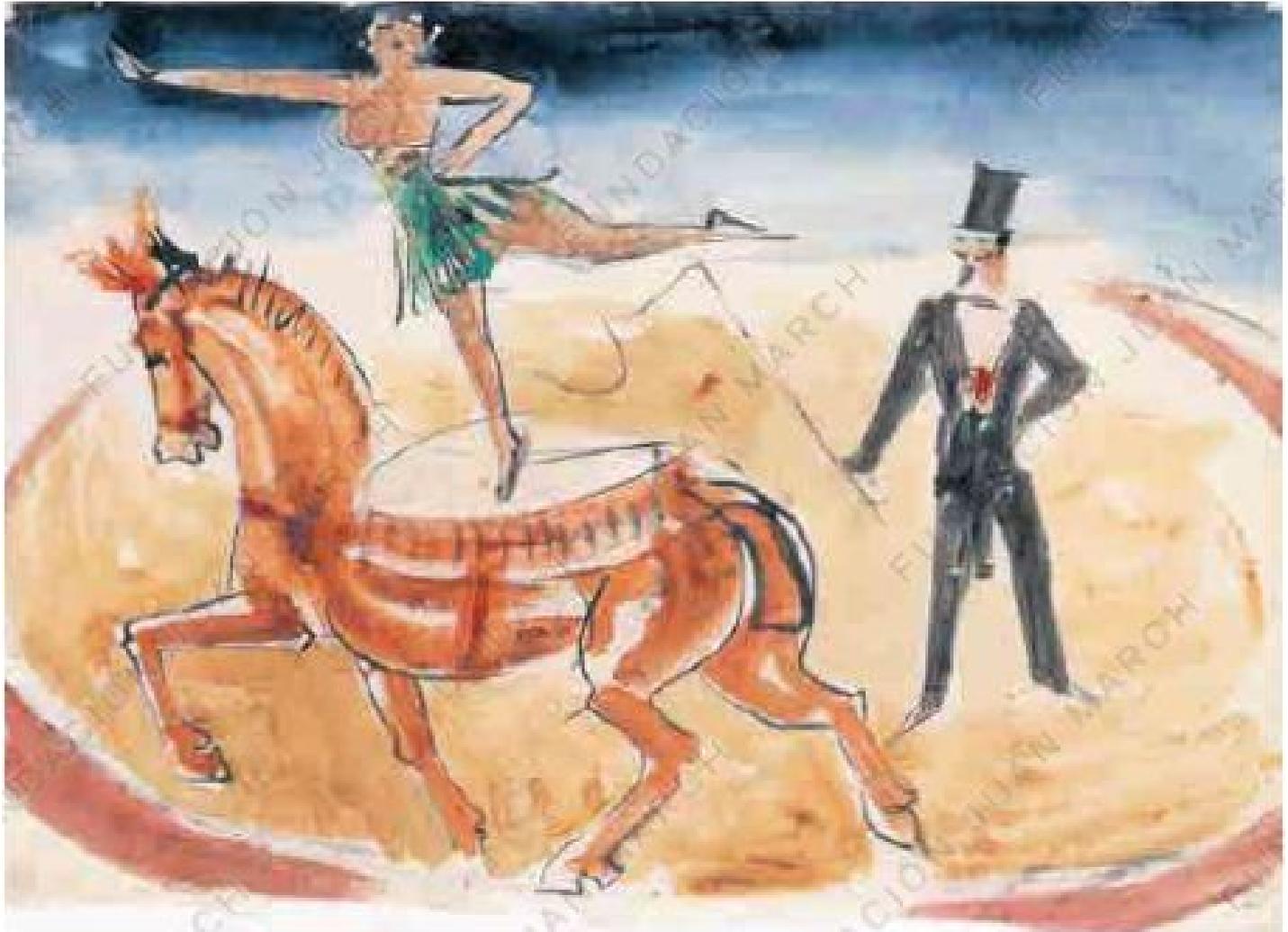
46. *Niños obreros*, 1922



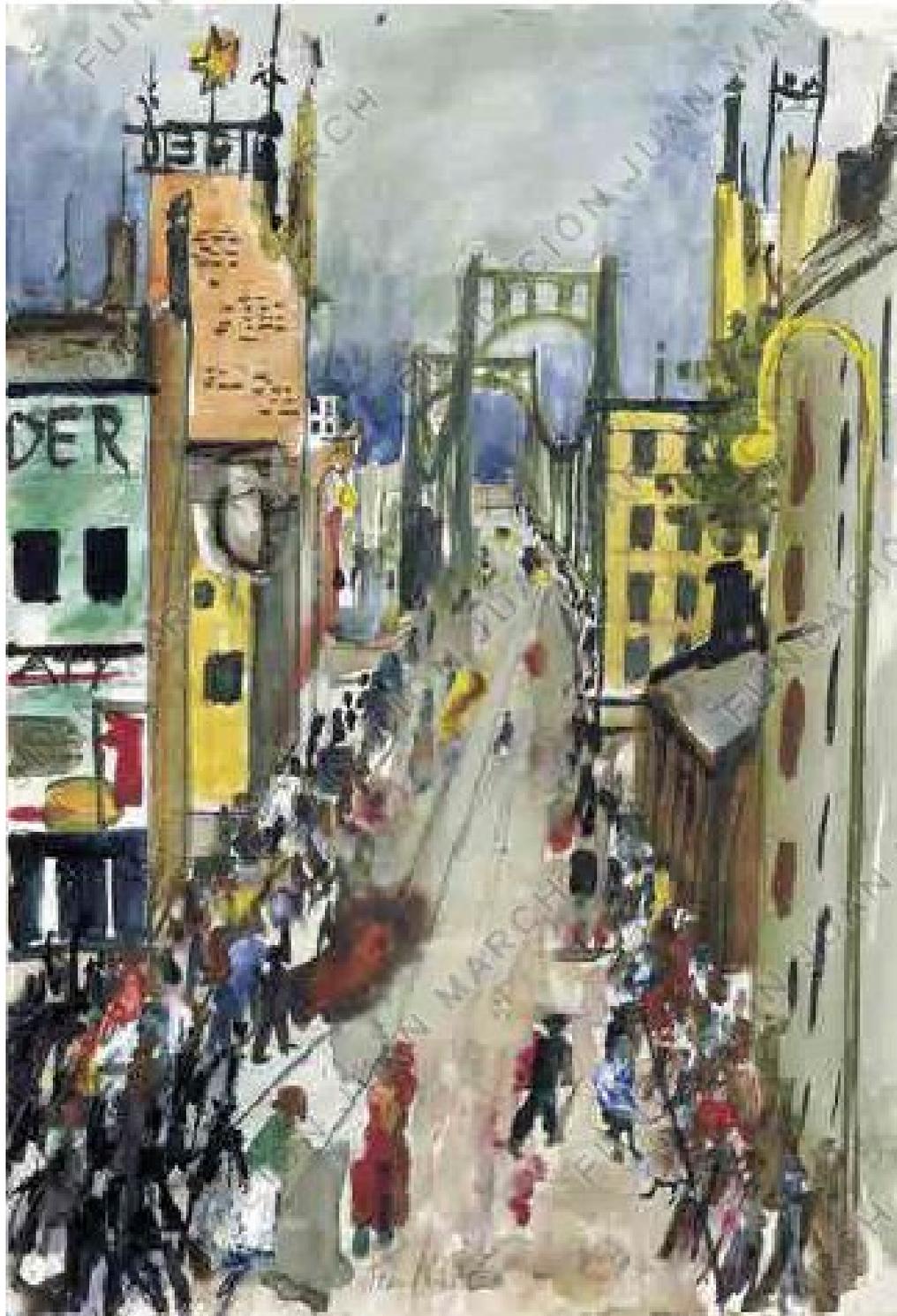
47. *No temen a la muerte - dos artistas*, 1922



48. *Escena circense*, 1923



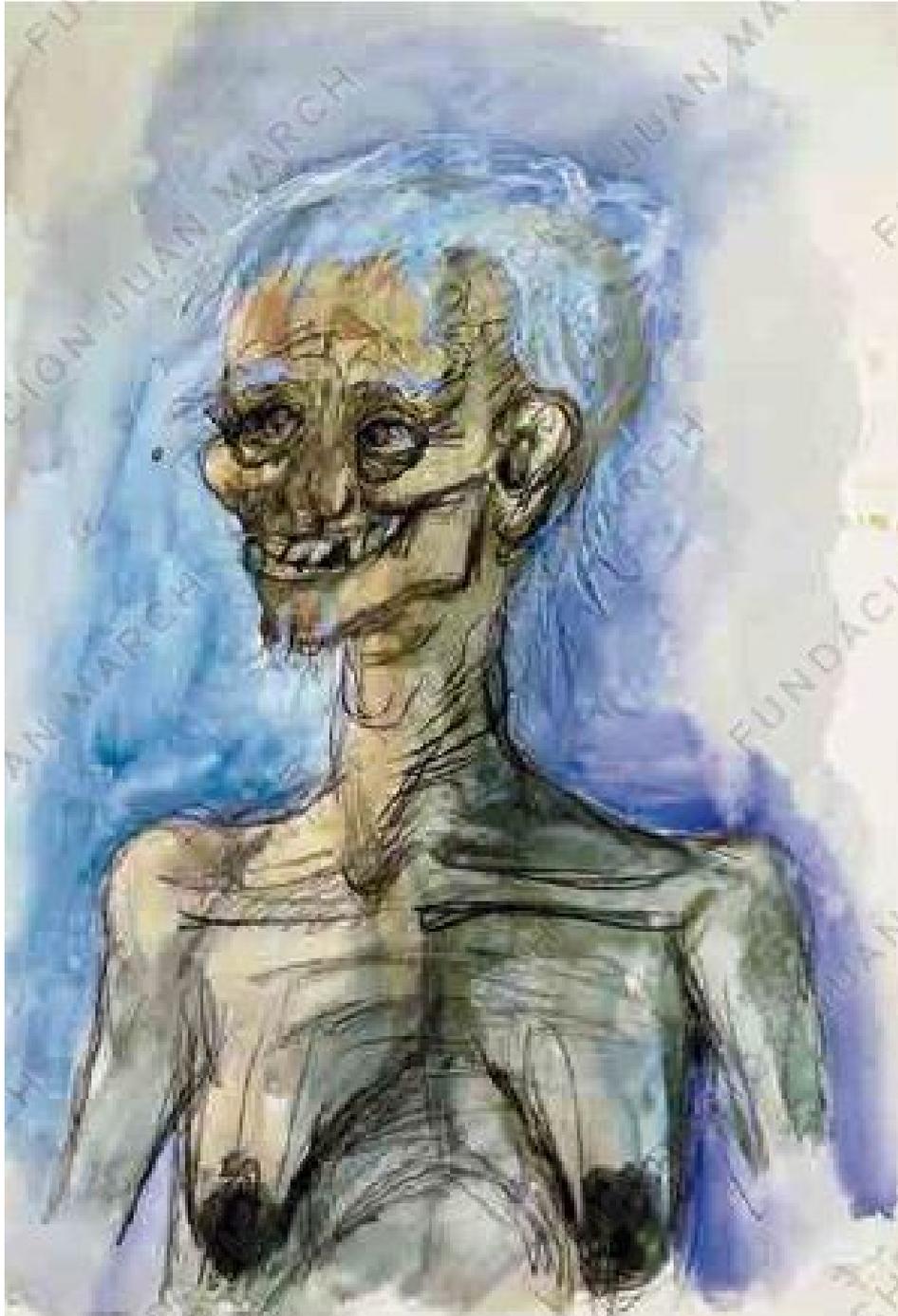
49. *Acto ecuestre*, 1923



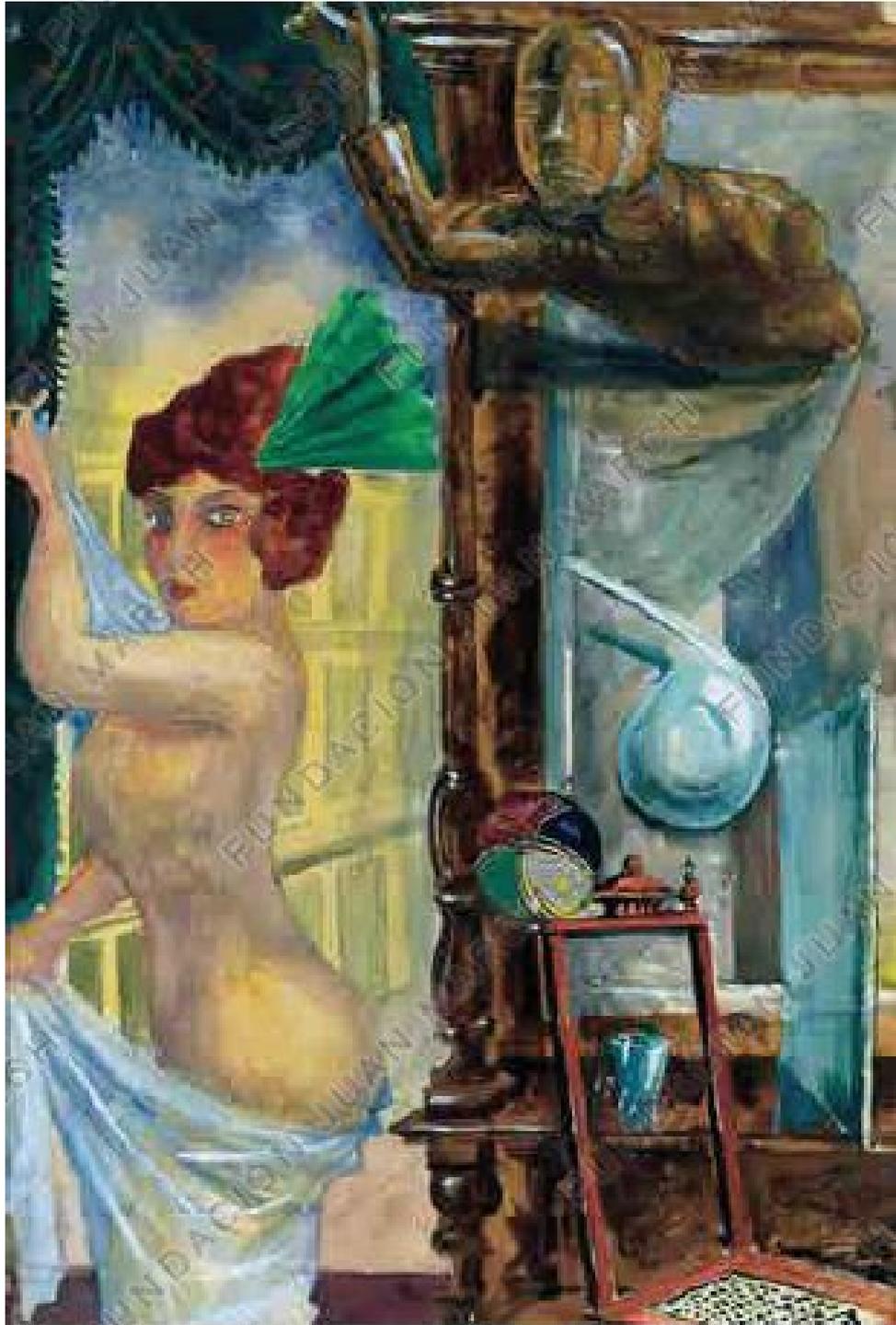
50. *La Gürzenichstrasse en Colonia, 1923*



51. *Mujer en oro* - Mutzli, 1923



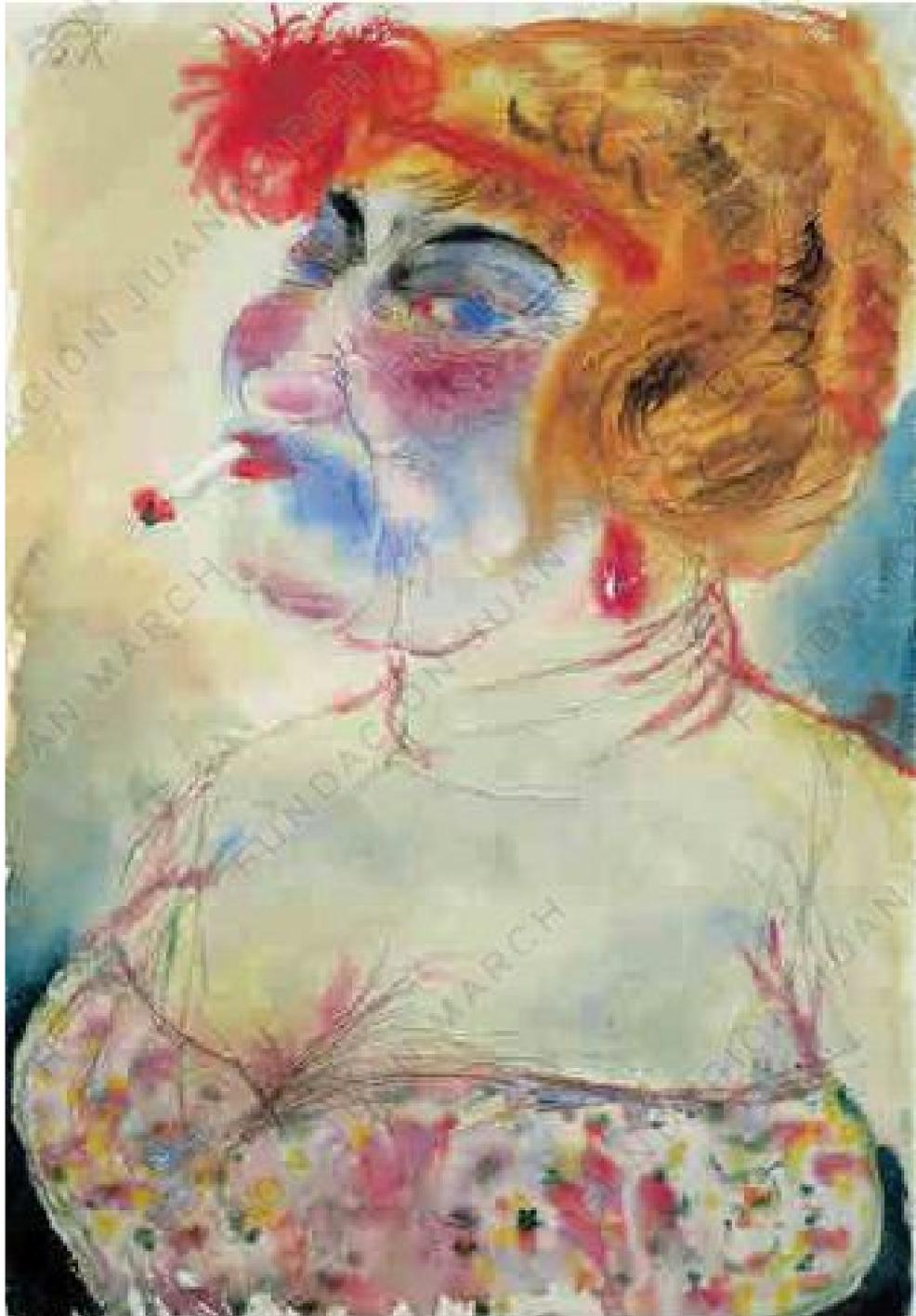
52. *Anciana*, 1923



53. *Cuadro con espejo*, 1923



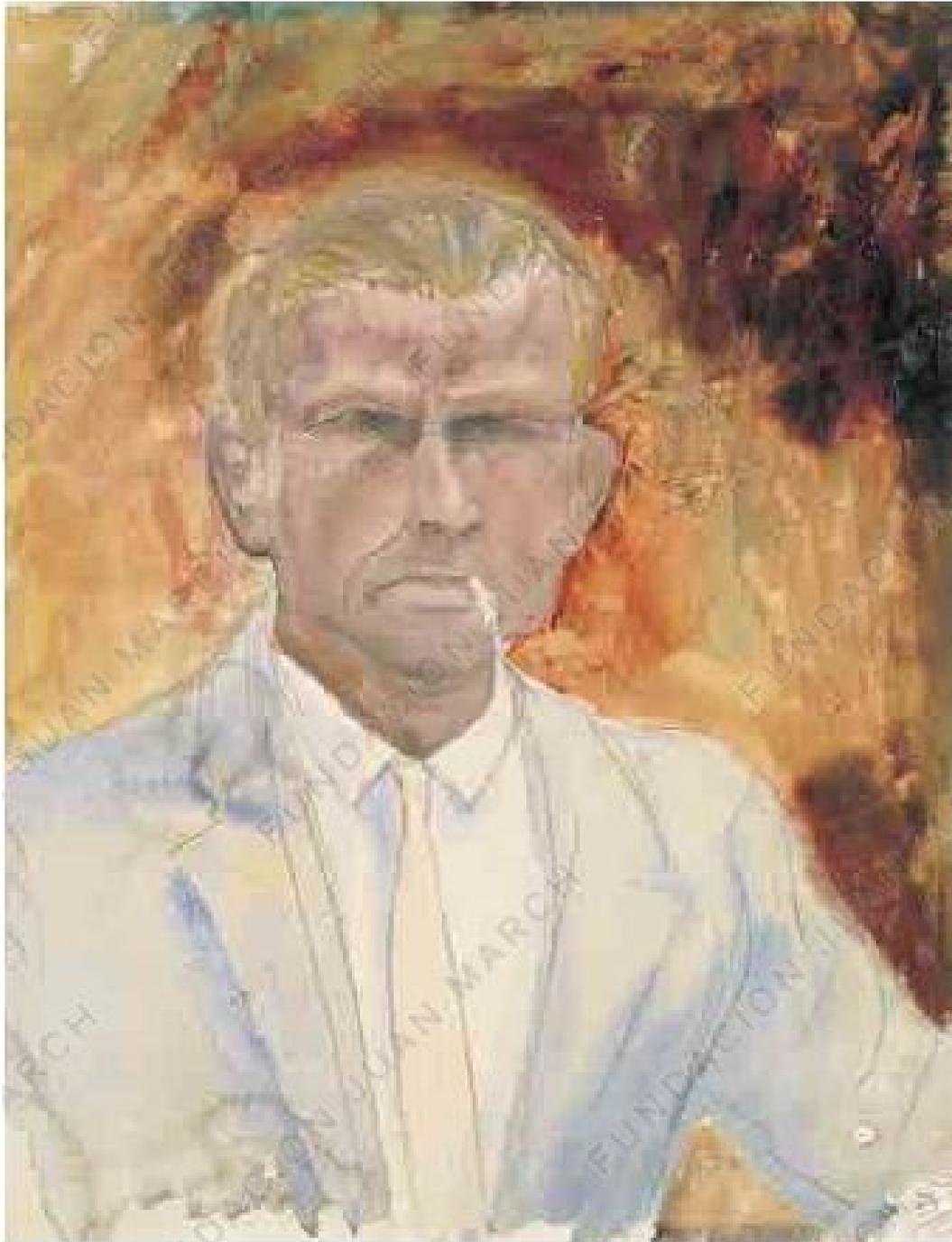
54. *Sirvienta endomingada*, 1923



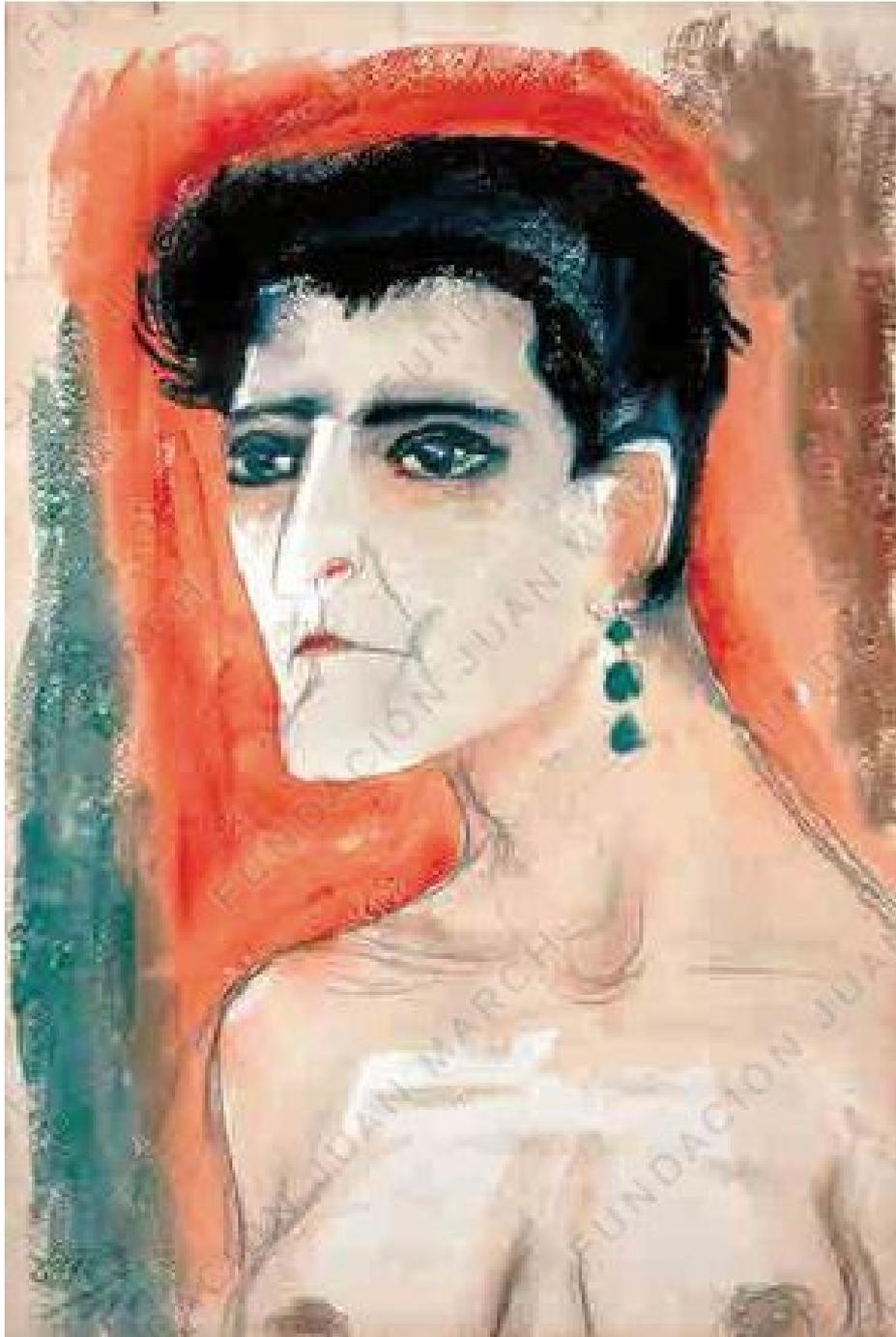
55. *Madame de burdel*, 1923



56. *Mujer rubia*, 1923



57. *Autorretrato con cigarrillo*, 1923-24



58. *Prostituta (desnudo de medio cuerpo)*, 1925



59. *Mutz*, 1923



60. *Cabeza de muchacha*, 1923



61. Pareja, 1926



62. *Marinero y chica*, 1926

DIBUJOS

63. *Autorretrato vestido de soldado*, 1917



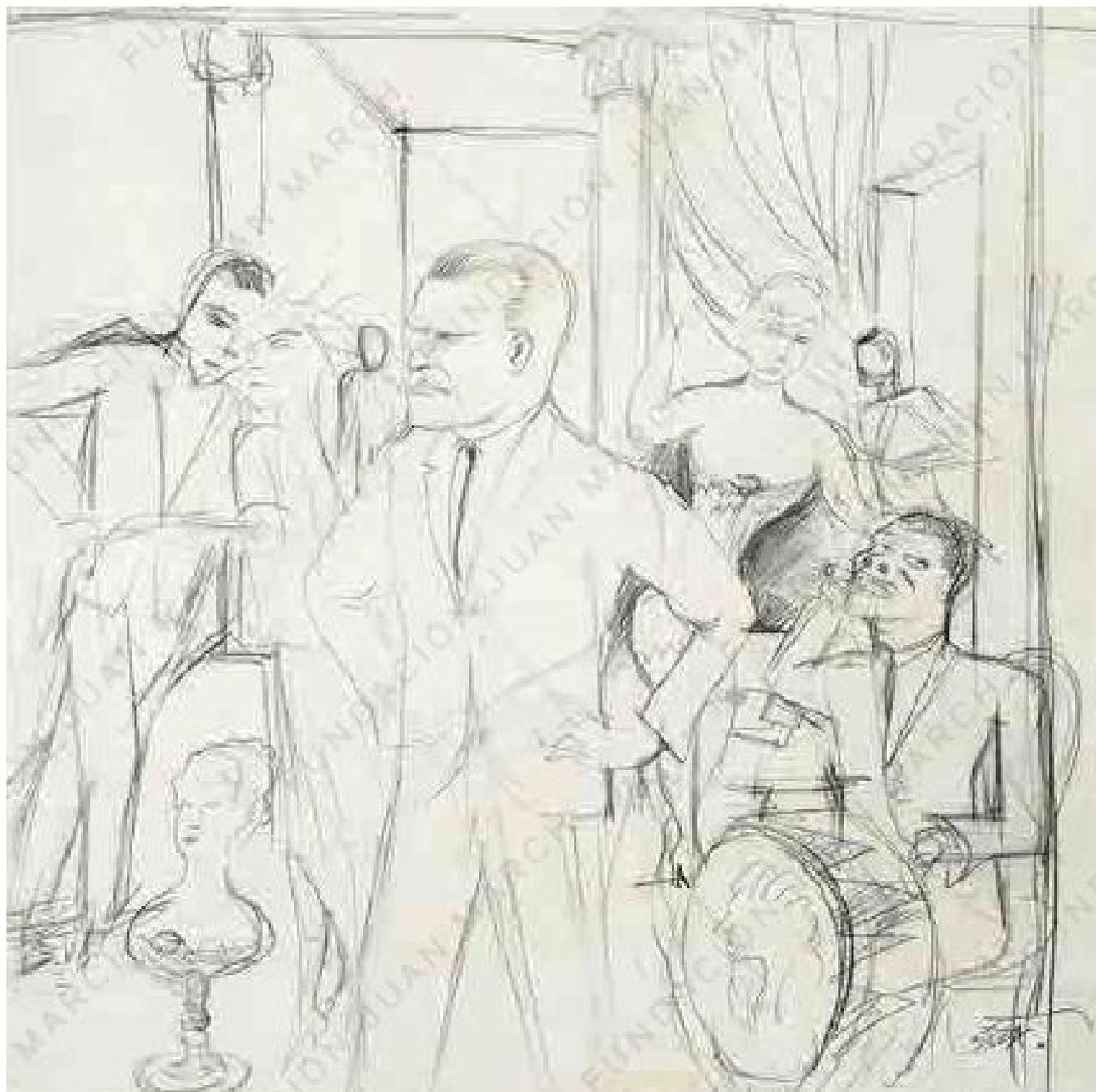


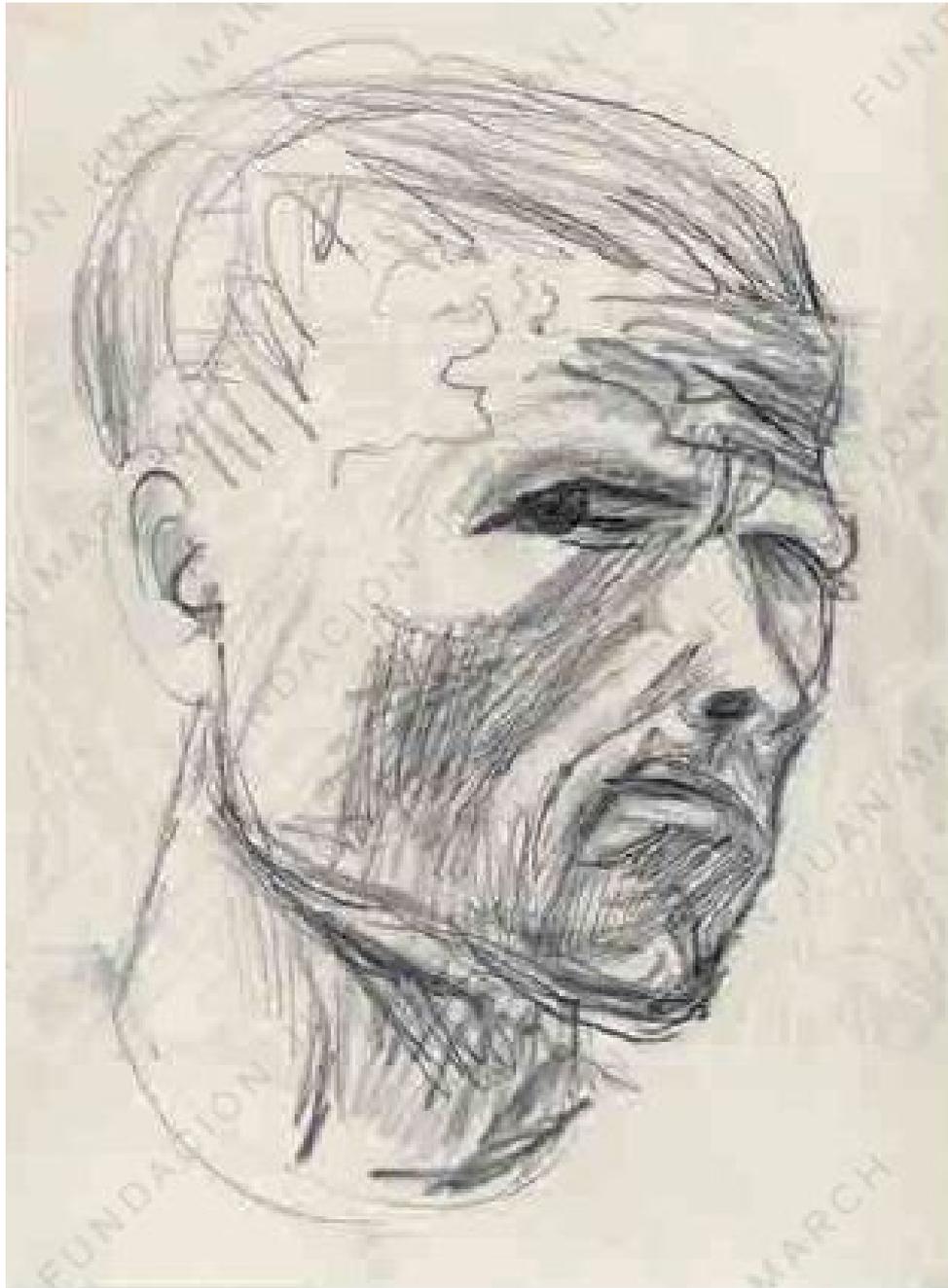
64. Retrato de mi padre a los 58 años, 1920



65. *Retrato de mi madre, 1920*

66. *A la belleza (boceto para el cuadro)*, 1922





67. *Yo de medio perfil derecho*, 1924



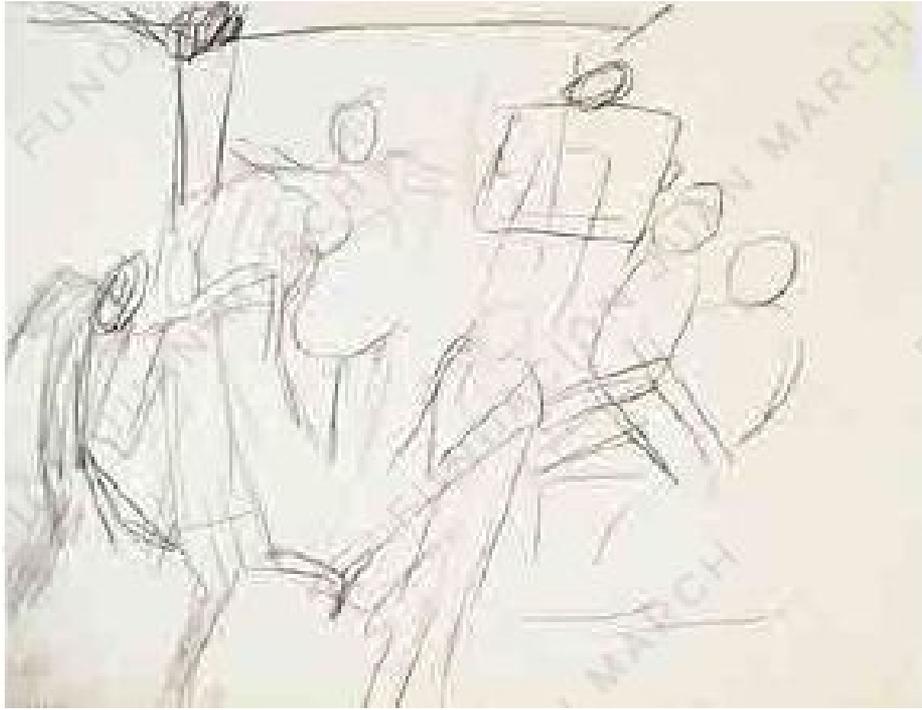
68. *Yo en 1926, 1926*



M E T R Ó P O L I S



69 y 70. *Cabaré - Estudios para un cuadro de la metrópoli, 1925-26*



71 y 72. *Cabaré - Estudios para un cuadro de la metrópoli, 1925-26*



73 y 74. *Cabaré - Estudios para un cuadro de la metrópoli*, 1925-26



75 y 76. *Cabaré - Estudios para un cuadro de la metrópoli*, 1925-26

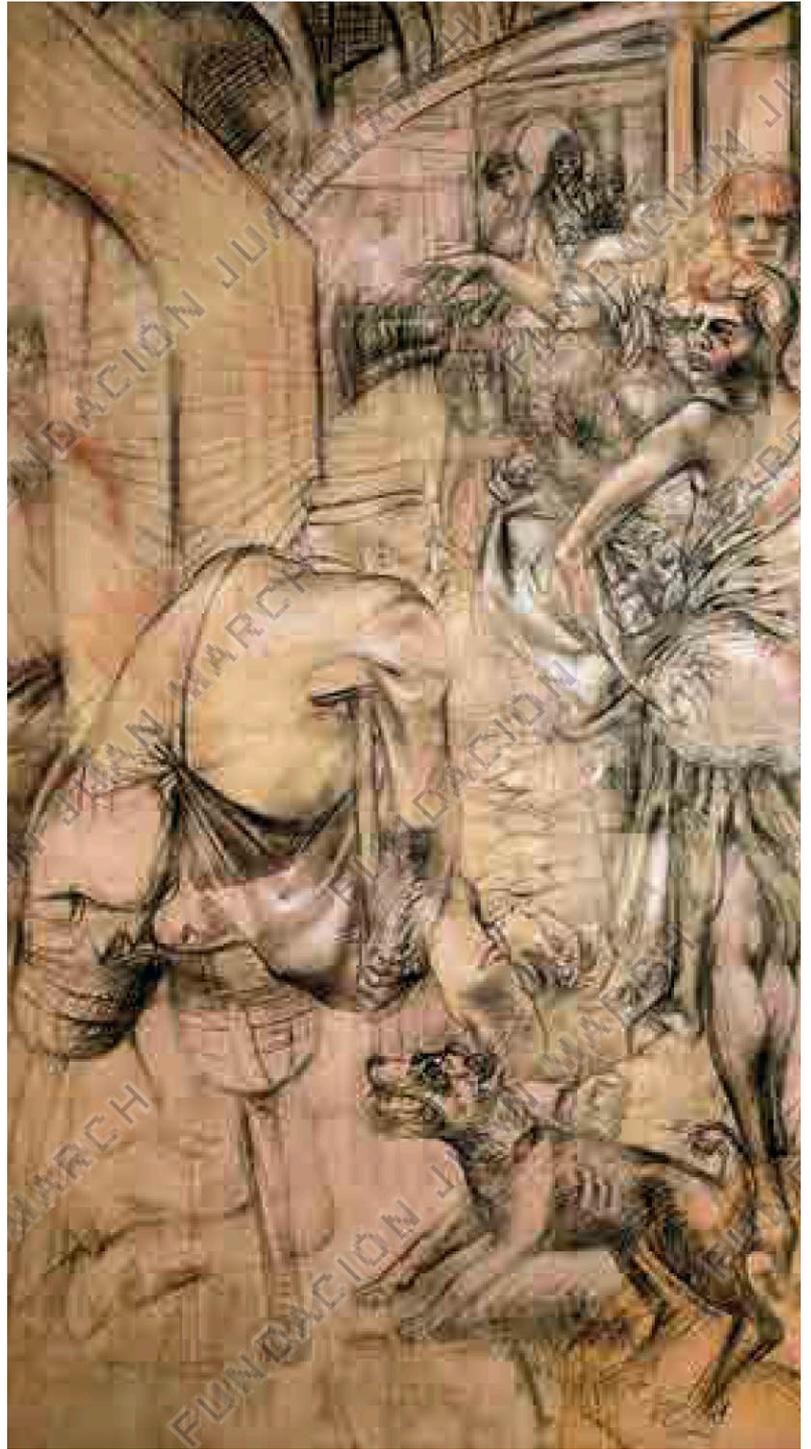


77 y 78. *Cabaré-Estudios para un cuadro de la metrópoli*, 1925-26

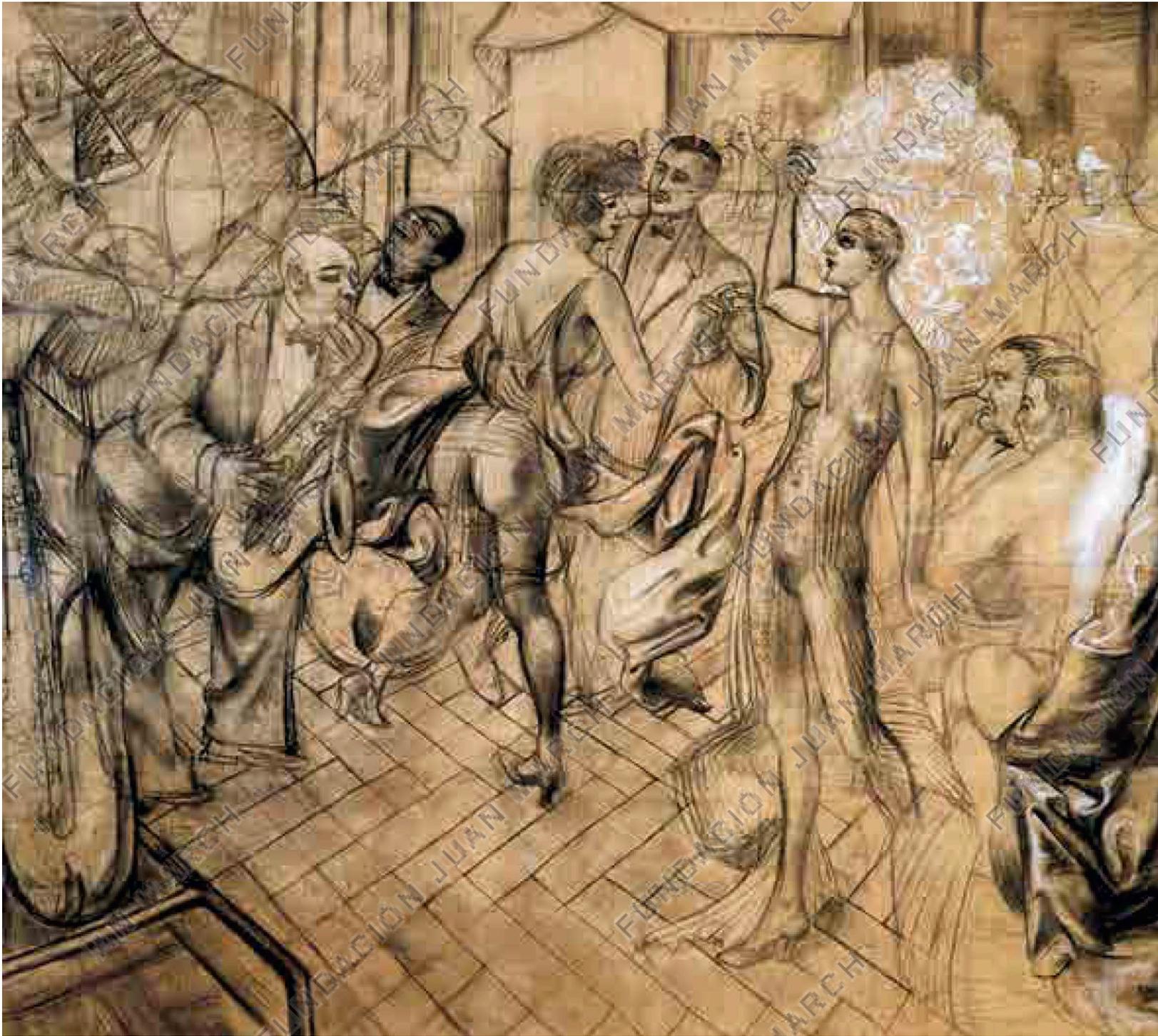
El tríptico *Metrópolis* surge en 1927/1928 en Dresde. Dix-Dadá y el realista escandaloso se han convertido en catedrático y en un clásico del arte contemporáneo. El formato gigantesco en tres partes, con la técnica de veladuras de los maestros antiguos, marca, junto al tríptico *La Guerra* comenzado en 1929 y concluido en 1932, un punto culminante en la obra de Otto Dix. Aquí resume el pintor sus escépticas observaciones sobre la sociedad de la República de Weimar y las sitúa con perspicacia en el horizonte de una tradición histórico-artística ejemplar.

Cinco años antes que Max Beckmann, Dix convierte el tríptico religioso en escenario de una noche calamitosa en la metrópoli. “El realismo de la metrópoli berlinesa, la pintura del distanciamiento, alcanza su apogeo en 1928. Es un homenaje a Berlín desde un punto de vista negativo.” (Eberhard Roters). Esta pintura se considera hoy un icono de los “dorados veinte” y sus abismos. Con ella Dix se inscribe en la historia del arte del siglo XX como intérprete ambivalente de la era comprendida entre la revolución y la reacción.

En la pieza central del tríptico palpita el barullo nocturno de un *dancing bar* a los ritmos cálidos de una banda de swing y de jazz. Sobre el parqué, reluciente como un espejo, se baila el *shimmy* o el charlestón (Dix, consumado bailarín, sabe exactamente lo que pinta). Se está completamente



79. *Metrópolis* (boceto para el tríptico), 1927-28





up to date. Impera el entusiasmo por América. El público de la alta burguesía y de los ambientes mundanos lleva una vida de elegancia y de lujo. El pintor no ahorra esfuerzos ni modas. Una fiesta para los ojos: chifón y plisados, encajes y pieles, abanicos de plumas y apliques de lentejuelas, joyas y zapatos de formas y colores fantásticos. La pesada tela de brocado de la derecha está bordada con pan de oro; las medias de seda y el collar de perlas compiten en esplendor; el cromatismo rojo llamea en todas las tonalidades.

La presentación de los personajes es ejemplar: banda de jazz y pareja de bailarines en acción, *lonely girls* con aspecto de emancipadas y mirones que pagan procedentes del medio industrial y de los logreros de la guerra. Pero no hay que creer a pie juntillas en esta hermosa apariencia; el espectáculo tiene dobles fondos y carece de final feliz. La mímica y gestualidad de los cinco músicos de la banda situados a la izquierda no sólo traslucen el dinamismo del jazz, sino también un pánico subliminal. Los brillantes instrumentos de latón se vuelven con avidez hacia el público femenino; los saxofones, tuba y trombón parecen ventosas. El negro que toca el tambor al fondo es empalado por cuatro inexplicables tubos de metal (¿instrumento o decoración?): grito primigenio dirigido hacia el cielo. Los dos bailarines de charleston de miembros contorsionados y mímica rígida parecen marionetas colgadas de los hilos; el hombre pálido vestido de esmoquin está petrificado como si estuviera bajo la influencia de las drogas. Al lado, dos alas plisadas se arrugan hacia el suelo igual que una cascada, así la extravagante ave del paraíso con pelo cortado a lo *garçon* parece un ángel caído; ni el broche de mariposa sobre el transparente traje de cóctel ni el victorioso agitarse del abanico de plumas de brillante color rosa pueden frenar esa caída a los infiernos. En comparación, la pareja de nuevos ricos que nadan en lujo, grasa y seguridad en sí mismos, sentados bien apegados a la tierra en la mesa de la derecha, parecen gozar de una salud casi enfermiza.

El pintor refrena la opulencia voluptuosa y exaltada de esta “danza en el cráter del volcán” típica de la época

con un esquema compositivo clásico: tres grupos de figuras, tres segmentos de pared, tres planos espaciales. En conjunto, la parte central es exactamente el doble de ancha que las dos laterales que la flanquean y que –de manera análoga a un retablo medieval– podrían ocultar por entero el escenario del *dancing bar*. Aquí se muestra la cara oscura de los “dorados años veinte”. Mientras dentro se divierte la buena sociedad, fuera dos series de prostitutas desfilan ante la puerta por delante de mutilados de guerra: en la parte izquierda, una comitiva de ajadas putas de arrabal; en la derecha, una cascada de elegantes meretrices emperifolladas.

A un lado: suciedad de albañal bajo el arco de un puente, estación final para superfluos soldados repatriados; sólo la cálida luz roja del fondo augura la patria, un burdel. Allí una rubia llamativa con manos como garras y una dura mirada de desprecio lanzada hacia atrás se burla de la lascivia de un mutilado de guerra sentado al que Dix ha investido con sus propios rasgos. Al otro lado, una extravagante comparsa de damas disfrazadas pertenecientes al oficio más viejo del mundo pasa ante un mutilado de guerra sentado cuyo saludo militar queda sin respuesta; mágico relampagueo ante una arquitectura fantástica neobarroca que es un decorado vacío. En ninguna otra parte se perciben con más fuerza las contradicciones del cuadro que en la comparación entre las destacadas piernas de las putas o de los bailarines y las prótesis y muñones de los mutilados.

En su tríptico Dix cambia de estilo y de ambiente como en una película. Más tarde mencionará como estímulo intelectual la novela *Ulises* de James Joyce, que acaba de publicarse en alemán. Montaje, corte y cita son sus métodos pictóricos. Simultaneidad y dinamismo, representación del sincronismo de lo asincrónico, confluencia entre presente e historia sus intenciones artísticas. El tríptico es como un palimpsesto de estratos significantes superpuestos. La voluntad verista de constatación es contrarrestada con secuencias surreales; los incrementos mitomaníacos topan con la autoironía privada; el diagnóstico crítico social aparece en el cromatismo y contornos de los grandes maestros alemanes entre el gótico tardío y el Renacimiento. Con irritantes citas temáticas y desplazamientos paródicos de significado, Dix se apropia de su tiempo y, a la par, de las raíces legitimadoras de su propio quehacer. “En cualquier caso, para mí lo innovador en la pintura consiste en ampliar el ámbito temático, en incrementar las formas expresivas que en esencia ya existen en los maestros antiguos”, declara en 1927, mientras trabaja en el tríptico. “De todos modos, para mí el objeto seguirá siendo lo esencial, pues tan sólo el objeto configura la forma ... Para mí, por tanto, es más importante el qué que el cómo. Sólo a partir del qué se desarrolla el cómo (...). El arte verdadero siempre se esforzará por abrir posibilidades expresivas que desbordeen el nivel de lo cotidiano”.

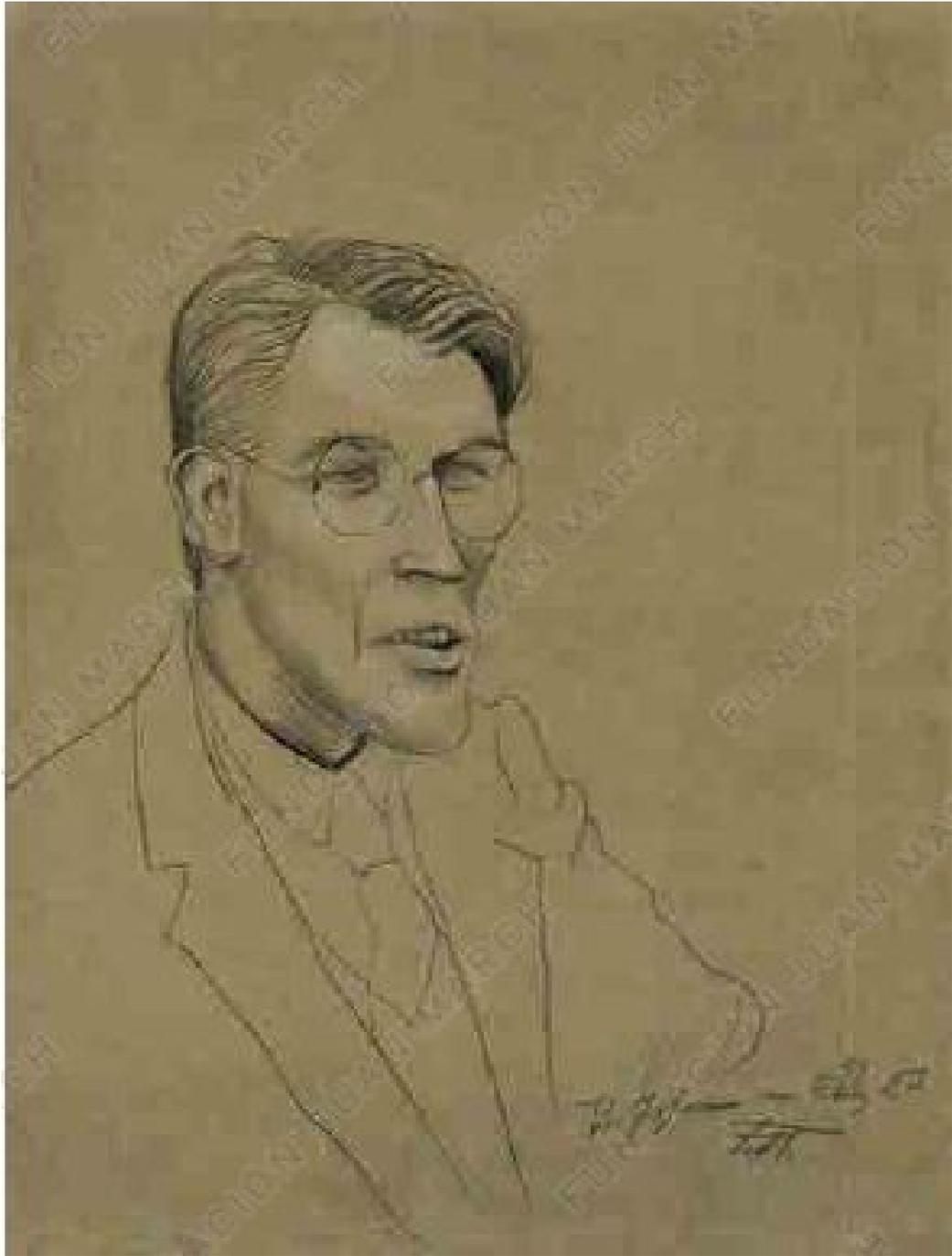
Los historiadores del arte han descubierto numerosos aspectos ocultos en la metrópolis de Dix: retablos del gótico tardío del centro y el sur de Alemania nos ofrecen modelos para la figura y el movimiento de los personajes principales de los laterales y para la resbaladiza y declinante sensación espacial. Los cambios cromáticos recuerdan a Hans Baldung Grien. El porte de la mujer guarnecida de pieles del ala derecha está tomado del famoso autorretrato de Alberto Durero de 1500 (Alte Pinakothek, Munich). Durero por su parte, consciente de su propia valía, se había pintado con rasgos parecidos a los de Cristo, citando la iconografía del varón de dolores que señala

la herida de su costado. Esto supone un desplazamiento latente del significado de la vagina que se abre en las ropas rojas de la prostituta como atributo de su profesión a la herida en el cuerpo público de la sociedad.

Como catedrático de la Academia recién elegido Dix se encuentra sometido en Dresde a una gran presión. Tiene que suministrar el estímulo decisivo para un “Renacimiento” en el panorama de una ciudad tan rica en tradición artística. “Al verlo uno recordaba a Cranach”, escribe Will Grohmann sobre su nombramiento. (Lucas Cranach fue pintor de corte del príncipe elector de Sajonia a principios del siglo XVI). La idea para un cuadro de la metrópolis de gran formato se la trajo de Berlín. En Dresde el pintor varía su concepción. La nueva “metrópolis” para la exposición del centenario del Círculo de Bellas Artes de Sajonia la concibe Dix con mayores pretensiones, como manifestación de su poderío artístico, El club nocturno berlinés, con personal anónimo y una alegoría del destino con la figura de Fortuna sobre un globo terráqueo, se convierte en una sociedad de notables de Dresde completamente terrenal. No pocas figuras han sido consideradas retratos de contemporáneos (Birgit Schwarz): además de Martha, la esposa del artista, como bailarina, y su amigo artista Gert Wollheim como violinista, aparecen representando a la alta sociedad de Dresde el arquitecto Wilhelm Kreis, el abogado Fritz Glaser y, sobre todo, Alfred Schulze, director general de la Administración sajona, como saxofonista.

Aquí no hay sitio para la diosa Fortuna que Dix tuvo presente en los bocetos hacia 1925/1926. En cambio, intensifica su voluntad de síntesis. El eidético compila la compleja configuración del cuadro no sólo a partir de su propio repertorio temático crítico con su época, sino también del inventario de principios esenciales de los antiguos maestros y de imágenes sepultadas en la memoria. Como pintor se considera sucesor de un arte específicamente alemán, que aspira a ser realista y mítico en igual medida, una fusión de mundo y espíritu.

Cuando el tríptico *Metrópolis* se presenta por primera vez en el verano de 1928 bajo el lema programático “Arte sajón de nuestro tiempo”, Dix se ve confirmado, en la tradición de Lucas Cranach, como moderno “pintor de corte” de Sajonia. Con el tríptico *Metrópolis* se acredita como representante destacado de una modernidad reflexiva que opone al imperativo de la innovación y originalidad de los ismos un porfiado trabajo de la memoria. El centro de su retablo ya no lo ocupa la Epifanía, sino el vértigo y el horror de la gran ciudad. El tríptico de Dix es una moderna danza de la muerte, dedicada como *memento mori* a sus queridos contemporáneos.



80. *Retrato de Will Grohmann, 1927*

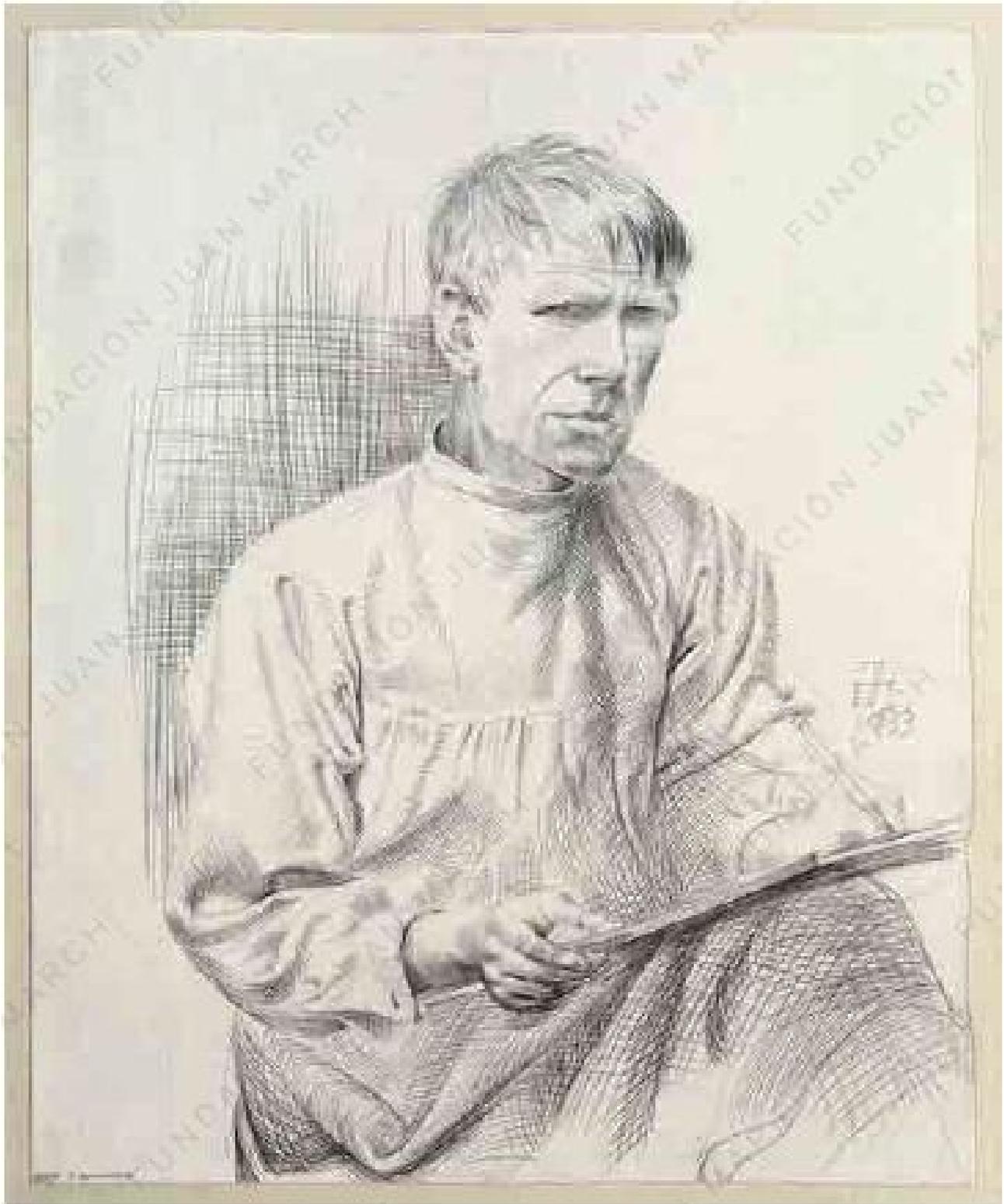


81. *Mujer rubia*, 1929

82. *Desnudo femenino sentado de espaldas*, 1932



83. *Gran autorretrato como dibujante*, 1933



84. *Busto de una joven con la cabeza ligeramente inclinada en perfil de 3/4 a la izquierda, 1934*





DOCUMENTOS

De acuerdo con su máxima "pintor: pinta y calla", Otto Dix, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, apenas escribió: "(...) mis cuadros constituyen las declaraciones más francas ... ¡Quien tenga ojos para ver, que vea!". Sin embargo, nos ha parecido interesante presentar, traducidos por primera vez al español, tres textos de Otto Dix: una "autobiografía manuscrita" redactada en 1924 (I); unas brevísimas "memorias" redactadas en 1966 (II), y (III) las respuestas a las preguntas que Otto Dix quiso contestar de un cuestionario titulado "Preguntas y respuestas sobre arte moderno" que le fue enviado por Lajos Kassák en 1958 con destino a un libro sobre arte moderno.



I

Autobiografía manuscrita (1924)

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

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

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

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

El príncipe Reuss me concedió una beca y me marché a la Escuela de Artes y Oficios de Dresde. Allí aprendí a pintar flores, a dibujar plantas, anatomía y desnudo. Pasaba mucha hambre, porque los principescos 50 M[arcos] de Reuss no daban para mucho. En agosto de 1914 fui llamado a filas.

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

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

[Otto Dix, Autobiografía manuscrita, hacia 1924 (propiedad particular)]

¿Qué época artística del pasado ha influido más en su obra?

Los primitivos maestros alemanes e italianos.

¿Comienza a trabajar con un plan cerrado o deja que la obra vaya configurándose durante el trabajo? ¿Cabe extraer de uno u otro método una consecuencia de validez decisiva?

Yo trazo un plan (esbozo), pero, a pesar de ello, el cuadro se configura luego por sí mismo durante el trabajo.

¿Considera correcta la caracterización sistematizada de los "ismos" o cree que ya hemos llegado al punto de reunir en una síntesis los resultados parciales de las distintas tendencias que configuran el estilo artístico de nuestra época?

Los ismos son categorizaciones para tontos.

¿Qué entiende por arte abstracto? ¿Considera abstracta una representación geométrica y no, por el contrario, un árbol?

En todo arte hay elementos abstractos, el denominado arte abstracto es un nuevo arte aplicado.

En su opinión ¿existe el arte realista?

Solo existe arte realista.

¿El punto de partida de la creación artística es el motivo o el tema?

El tema, el motivo, las vivencias cromáticas y formales son los puntos de partida del arte.

Parte de la opinión pública acusa al arte moderno de ser "formalista" y decadente. ¿Está de acuerdo con esta opinión? En caso contrario, ¿por qué razones la rechaza?

Considero que los colores puros y la forma pura propias del arte abstracto son un formalismo.

¿Cree que existe alguna relación entre el cambio de la cosmovisión científica y los afanes del arte moderno?

Para mí el sol todavía sigue saliendo.

¿Qué aconseja a los jóvenes artistas: deben dedicarse con mayor ahínco a las obras maestras o a la naturaleza?

Los artistas jóvenes deben ocuparse con ahínco de la naturaleza y de las grandes obras del arte.

¿Percibe una evolución en el arte? En caso afirmativo, ¿en qué sentido?

En el arte no hay progreso.

¿Es posible que sea buena aquella creación en la que el contenido y la forma no se hallen presentes con parecida intensidad? ¿O cree que la forma siempre representa el contenido?

Forma y contenido deben ser idénticos.

¿Por qué el arte moderno está más próximo al arte arcaico que al clásico?

El arte moderno intenta aproximarse a las imágenes primigenias.

La diversidad estilística del arte moderno ¿adolece de falta de armonía o alberga en su seno las características de una nueva armonía? ¿Es posible alcanzar la unidad armónica del arte, la pureza de estilo en la confusión económica y política de nuestra época?

Todos los valores se han vuelto inseguros, o cuanto menos, en parte, devaluados.

¿Qué importancia atribuye a la crítica en el ámbito artístico y literario? ¿Su papel es coercitivo o más bien liberador?

La crítica es ambas cosas, coercitiva y liberadora. En el buen y en el mal sentido.

¿No cree que el afán por una excesiva "pureza" artesanal esteriliza la obra, que la disposición rigurosa de la superficie aniquila las fuerzas dinámicas encerradas en la obra?

El buen oficio forma parte del arte, pero la búsqueda de efectos superficiales siempre novedosos es una hipertrofia.

El hombre de esta época nuestra, de desarrollo técnico cada día más rápido, ¿reclamará en el futuro la aparición de lo espiritual en el arte?

Creo que se podría decir que ya hay demasiado intelecto y demasiada poca "observación".

[Otto Dix/Lajos Kassák, "Fragen und Antworten zur Modernen Kunst", en Ulrike Lorenz, Welt & Sinnlichkeit. Otto Dix (Regensburg, 2005), pág. 118]



B I O G R A F Í A



Otto Dix en su estudio, hacia 1927.

OTTO DIX - EL DESTINO DE UN ARTISTA EN ALEMANIA (1891–1969)

Ulrike Lorenz

*Necesito la vinculación con el mundo sensorial,
el valor para la fealdad, la vida sin diluir.*

Realista, expresionista, dadaísta, maestro antiguo, pintor a la moda y ecléctico, obseso de la constatación y visionario, moralista o cínico... todo esto y mucho más fue Otto Dix. Celebrado como “acontecimiento fundamental”, calificado de “pintor reaccionario de temas oscuros”, desacreditado como inventor de “obscuridades contrarias a la moral”; él mismo se autocalificó de “proletario soberano”.

A lo largo de su vida, Dix atravesó casi todas las etapas del “siglo de los ismos”. Crecido en el seno de una familia obrera en las postrimerías del Imperio Alemán, en la Primera Guerra Mundial formuló su autodefinición como artista: “El que tiene el valor de decir sí”. El ascenso y la caída de la República de Weimar lo acompañaron en sus primeros pasos en Düsseldorf y en el punto culminante de su carrera en Berlín y Dresde. Bajo la dictadura del nacionalsocialismo fue difamado y calificado de artista “degenerado”, y se retiró al lago de Constanza. Tras la Segunda Guerra Mundial, la división de Europa se convirtió para él en una carga privada, pero también en estímulo para llevar una singular existencia de artista de las dos Alemanias.

Como “hombre realista”, Dix siempre fue ambas cosas: contemporáneo y testigo de su tiempo, afectado y observador. Sus cuadros son espejos y comentario a la vez. Dix elaboró y plasmó en ellos sus propias experiencias sobre la guerra y la gran ciudad y sobre todo sus vivencias contradictorias con personas de todo el espectro social en situaciones extremas. En cuanto pintor, confiaba en lo visible... y en su aguda mirada: “Ver solamente lo que está ahí, lo externo. Lo interno se manifiesta por sí mismo”. Dix toma la palabra a la apariencia, la desfigura hasta el borde de la reconocibilidad y la desenmascara como un contrasentido o engaño... no sin un “gusto por lo grotesco”. Sus retratos reflejan a la perfección el carácter del retratado. Sus grandes composiciones constituyen un diagnóstico implacable de su época.

No es de extrañar. Durante toda su vida el artista se vio “entre dos aguas”. Su obra fue contemplada y valorada siempre desde ángulos opuestos: por la derecha y por la izquierda, en el Este y en el Oeste. Lo alabaron y lo malinterpretaron, lo condenaron y aniquilaron. Hoy, Dix es considerado uno de los más relevantes artistas alemanes del siglo XX. Su realismo comprometido y ambivalente continuará siendo explosivo.

I. Juventud en Turingia Oriental 1891 – 1910

Siempre supe pintar sin modelos...

Las raíces: familia y época

Otto Dix procede de una extensa familia de obreros industriales cualificados del Este de Turingia. El hijo del ferrón Franz y de la costurera Louise Dix vino a un mundo lleno de contradicciones el 2 de diciembre de 1891 en el pueblo de Gera.



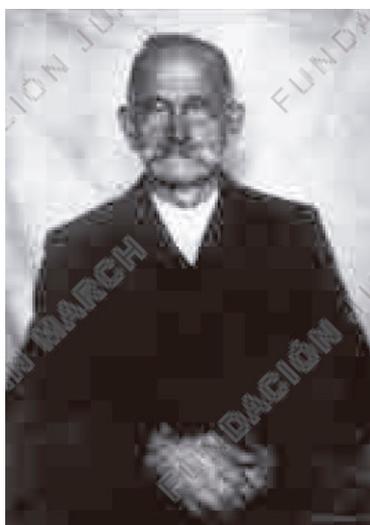
Los hermanos Dix, hacia 1904 (De izda. a dcha.: Fritz, Toni, Hedwig, Otto, Fotografía de Oscar Spoerl.

Es la época imperial tardía en la otrora territorialmente dividida Alemania. El emperador Guillermo II (1888–1918) dirige con afanes imperialistas la vertiginosa marcha hacia la modernidad. La industrialización y la explosión demográfica, las revoluciones técnicas, los cambios sociales, la secularización y el nacionalismo convulsionan a la gente. El progreso se convierte en la seña de identidad de la época y determina los proyectos sociales de los partidos y pensadores burgueses, así como la evolución del movimiento obrero.

Desde comienzos de siglo, Franz Dix es un socialdemócrata políticamente activo. Sus hijos –Otto y tres hermanos más jóvenes– crecen en condiciones modestas, pero no precarias. Dix vive en la periferia de la próspera capital de Gera, en el Principado de Reuss (Línea menor), una infancia exenta de preocupaciones, en la que ya se vislumbra su elevada capacidad perceptiva e imaginativa.

Los padres

Dix mantendrá durante toda su vida una relación cariñosa con sus progenitores. La lucha, profundamente vivida, por el sustento cotidiano, el compromiso social, el hambre de cultura y la estrecha relación con la naturaleza son de una importancia capital en su vida y en su obra. El joven experimenta las primeras vivencias artísticas en el seno de la extensa familia de su madre, aficionada a las artes. Fritz Löffler, biógrafo de Dix, atribuye la otra faceta, “la implacable captación de la realidad, la acometida del objeto” a la herencia paterna, al igual que sus ojos claros y penetrantes.



Retratos de los padres de Otto Dix: Franz y Louise, 1926. Fotografía de Hugo Erfurth.



Retrato del padre leyendo, hacia 1903, lápiz, Kunstsammlung Gera.

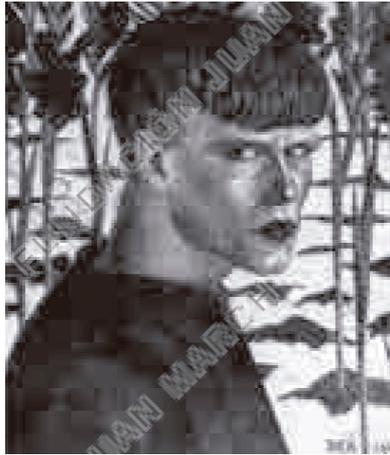
Preludio: clases con Ernst Schunke

De 1897 a 1906 Dix acude a la escuela primaria de Untermhaus, donde recibe una sólida formación básica basada en la Biblia. El profesor de dibujo Ernst Schunke, un autodidacta influido por el movimiento reformista y el Jugendstil, es el primero en reconocer y fomentar su talento natural. En las excursiones pictóricas dominicales a los parajes de Turingia oriental proporciona a su discípulo métodos para el examen objetivo del tema y sentido para la concreción artística. Schunke se obstina en estimular al joven Dix hacia el dibujo. Las frases “¡Mejor dibujar que pintar! ¡Hay que dibujar todo con mucha más exactitud!” o “¡Dibujar más a menudo con mucha más exactitud!” figuran escritas con su enérgica letra de pedagogo en algunos bocetos tempranos en color del alumno. Así hasta 1908, entre la sumisión al naturalismo y el osado recurso a la metáfora, con estilización gráfica y libertades impresionistas, se alcanza un temprano punto culminante en la obra de Dix.

El “amargo imperativo de aprender a pintar”

El primer intento de obtener una subvención para emprender estudios de Arte, que el obrero Franz Dix dirige al príncipe Reuss, fracasa inmediatamente. “Opinamos que su hijo también podría hacer carrera como

pintor de interiores”, responde en 1906 la oficina del mayordomo mayor. Dix realiza, pues, durante cuatro años, un implacable aprendizaje artesanal en la empresa Carl Senff de Gera. En su tiempo libre pasa de la sobria representación naturalista al romanticismo jugendstiliano. Pero en otoño de 1910 el oficial pintor recibe al fin una pequeña beca del príncipe y parte hacia Dresde.



Autoretrato con gladiolos rojos, 1913, óleo, paradero desconocido.

II. Despertar intelectual en Dresde: Entre las artes aplicadas y la vanguardia 1910 – 1914

Pero yo “confío y trabajo” y me digo: Tienes que llegar a ser algo grande.

Despedida de la patria

“¡Tú nunca serás pintor, siempre serás un pintamonas!”. Con este veredicto, en 1910 el maestro pintor Senff lanza a su oficial Dix al mundo, que en un primer momento es Dresde. Aquí el hijo de obreros de Turingia oriental recibe inspiraciones insospechadas. Dresde se convierte en su segunda patria y en el punto de partida para su existencia autónoma como artista. El legendario escenario barroco de la metrópoli sajona emplazada a orillas del Elba y su famosa colección de pintura, experiencias visuales inimaginables en las galerías vanguardistas y fructíferos vínculos de amistad caracterizan los primeros años de despertar intelectual.

“El duro aprendizaje”

Dix comienza su carrera artística en la Real Escuela de Artes y Oficios de Dresde. En realidad, allí continúan su formación los artesanos con talento. Sin embargo, la combinación de aprendizaje y vida con reformas pedagógicas y contemplación de la naturaleza conforma el suelo nutritivo para el despliegue de la modernidad. De las Escuelas de Artes y Oficios salen los mejores artistas alemanes del siglo XX.

Nota:

Los apartados que figuran en rojo corresponden a testimonios autobiográficos de Dix.

Los apartados que figuran en azul corresponden a testimonios de contemporáneos de Dix.

Recuerdos vitales

Nací el 2 de diciembre de 1891 a la una y media de la madrugada (para ser exacto) en Untermhaus, cerca de Gera, que no está situada en Sajonia, como afirman algunas personas, sino en Turingia. Mi padre es fundidor y moldeador. Mi madre es absolutamente genial y desborda fantasía y así lo demuestra el hecho de que recientemente preparó un bizcocho con albayalde en lugar de harina, que provocó a mis padres un cólico durante algunos días. Acudí a la escuela de Untermhaus, tuve papearas, jugué a indios, escenifiqué pequeños incendios forestales, pero esto seguramente no tendrá mayor interés. Desde los catorce a los dieciocho años aprendí “pintor decorador”, es decir, aprendí a limpiar gallineros, a rascar techos y paredes, a moler los colores, a pintar suelos, vallas y zócalos y a limpiar botas como es debido. Los domingos salía a pintar paisajes. Pero como me pasaba la semana esperando al domingo, el pobre maestro solía darme tirones de orejas, que hoy aún tengo muy separadas de la cabeza y hacen mal efecto. “No llegarás a nada, tú nunca serás pintor, siempre serás un pintamonas, cómprate un teckel y una chaqueta de terciopelo y hazte artista”, me decía siempre. El príncipe Reuss me concedió una beca y me marché a la Escuela de Artes y Oficios de Dresde. Allí aprendí a pintar flores, a dibujar plantas, anatomía y desnudo. Pasaba mucha hambre, porque los principescos 50 M[arcos] de Reuss no daban para mucho. En ago[sto] de 1914 fui llamado a filas. En 1919 retorné a Dresde, donde se seguía pintando con cáñamo seco, azúcar y agua. En la Academia de Bellas Artes de Dresde, con Feldbauer, provoqué en la clase de pintura una auténtica epidemia cubista. Más tarde en el Meisteratelier [Taller de maestría de pintura decorativa] de Gussmann, donde ya para espanto, ya para satisfacción de mi maestro creaba cuadros de tela, chapa, madera, móviles, articulados y plegables...

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

[Otto Dix, biografía manuscrita, hacia 1924, propiedad particular].

Los primeros maestros de Dix son Max Rade, Richard Mebert (pintura ornamental y pintura del natural) y Johannes Türk (Dibujo de figuras). Desde la Pascua de 1912 acude a la clase de “Pintura decorativa figurativa” de Richard Guhr, un conocido pintor y escultor de alegorías monumentales. De la clase de Rade y Mebert surgen hacia 1912 magistrales y coloristas aguadas de plantas. Los ejercicios con Guhr le inspiran estudios de desnudos de concisión dibujística y una autenticidad no académica.

Confesiones

Durante los primeros años en Dresde Dix convierte a Hans Bretschneider, amigo de juventud de Gera, en destinatario de confesiones de gran alcance que preludian la transformación consciente del artesano en artista. Pero sus cartas proporcionan también vívidas visiones de la vida cotidiana entre el duro aprendizaje escolar y la vida amorosa, los principios del vegetarianismo, las lecturas de Nietzsche y otras experiencias formativas.

¡El arte para los artistas!

¡Mi querido Hans! He sido un gran bellaco por no haberte escrito antes, pero hasta ahora he tenido poquísimo tiempo y lo sigo teniendo. Las obras para concursos (en los que, como es natural, he fracasado con regularidad), los trabajos particulares y la Escuela siempre me lo impiden. Es la una y media en punto. Acabo de llegar a casa de la Escuela y a las cuatro tengo que volver a entrar en ese viejo caserón apestoso. Me invade un deseo irrefrenable de salir a la naturaleza moribunda. Así pues, oscilo siempre entre la obligación y la devoción, cuando esta última es para mí mil veces más sagrada (...). En la Escuela me he granjeado numerosos enemigos debido a mi sempiterna rebeldía espiritual, pero a pesar de todo parece que intereso a la gente.

Ya hace mucho tiempo que me he dado cuenta de que en realidad no encajo nada, lo que se dice nada, en las artes decorativas. Respeto demasiado la Naturaleza. Tengo “trabajos particulares”, pero qué “kitsch”. No te imaginas lo doloroso que resulta tener que mentirte a ti mismo y realizar pinturas kitsch para ganar dinero. Pero tampoco se puede convencer a la gente de nada, es casi como si hablaras con una pared. Hace mucho que abandoné la opinión de que el arte es para el pueblo y debería servir para educarlo. Con semejantes proletarios del intelecto no hay nada que hacer. El arte es sólo para los artistas.

[Otto Dix, Carta a Hans Bretschneider, finales de 1911, propiedad particular].

El juicio de los profesores de Arte

¡Mon cher ami! Tu última carta me dio la impresión de que estás muy alicaído. Pareces volverte cada día más sentimental. Eso debe causarlo tu amor, ¿no? ... Si no aprendes a renunciar, tampoco aprenderás a luchar. Me envidias por estar aquí, en Dresde. ¿Crees acaso que me alimento de exquisiteces? Me veo obligado a luchar, a pasar hambre y a renunciar. Pero es justo todo eso lo que me hace firme y resistente. Quizá pienses que gozo de una buena posición entre los señores profesores. He aquí algunos juicios sobre mí.

Rade, catedrático de ornamentación y consejero de la Corte: Sí, Dix, usted sabe pintar, en ese aspecto ya no puedo enseñarle nada más. Es usted el segundo Slevogt o el segundo Rembrandt, pero... no sabe dibujar.

Catedrático de flores Mebert: Su trabajo es muy personal, el efecto cromático es bueno, pero hay que dibujar mejor, hay que dibujar mejor.

Türk, catedrático de Dibujo de figuras: Su trabajo tiene garra, pero por favor no pintarrajee así.

Todo esto, dicho con otras palabras, significa: “Sea usted bueno en lugar de extravagante, porque usted es un artesano y tiene que gustar a la gente”. Pero nadie piensa en que uno quiere llegar más lejos. Sin embargo, yo he de hacerlo...

[Otto Dix, carta a Hans Bretschneider, comienzos de 1912, propiedad particular].



Otto Dix como alumno de la Escuela de Artes y Oficios de Dresde, hacia 1912-13 (Dix: 3º por la izda.)

Entre el arte y la vida: amigos, fiestas, trabajo

La preparación de concursos, exposiciones y fiestas anima el ambiente de trabajo en la Escuela de Artes y Oficios. Dix traba lazos de amistad estimulantes con compañeros intelectualmente afines y del mismo nivel social, como Otto Baumgärtel, Kurt Lohse y Otto Griebel. Ellos comparten su veneración por Zaratustra, el héroe de Nietzsche, y la doctrina mística de la pureza Mazdaznan. Pero todavía comparten más la entrega al arte, la preocupación por el dinero y el amor a la Naturaleza. En 1912, Dix, en compañía de Baumgärtel, recorre Bohemia, Moravia y Franconia. En esa época también se siente cautivado por el atractivo erótico de Marga Kummer, una estudiante de moda.



Otto Dix y Marga Kummer, hacia 1914. Fotografía de Eva-Maria Eschenbach.

Dix sobre sus autorretratos tempranos

Mi ideal era pintar igual que los maestros del Renacimiento primitivo. Yo siempre he sido conservador... ¡y de qué manera! ¿Acaso no es conservador comenzar así en la época del expresionismo?

[Otto Dix, entrevista con Hans Kinkel, en: *Stuttgarter Zeitung*, 30-11-1961].

Otto Griebel: Dix en la clase de desnudo

“Lo conocí en la clase de desnudo de Guhr. Era un joven enjuto que ya por entonces llamaba la atención. Se relacionaba sobre todo con dos estudiantes oriundos de Hohenstein-Ernstthal, el diseñador de patrones Baumgärtel, un estudiante veterano, y el pelirrojo Kurt Lohse, y formaban un trío que deliberadamente se aislaba de los demás estudiantes.

En esa época surgió la moda Mazdaznan, de la que también yo fui una víctima pasajera. Entonces tenías que hacer ejercicios de respiración por las mañanas, inhalar esencia de eucalipto, mascar piñones y abstenerse de comer carne. Los tres eran unos fanáticos adeptos de eso, no tomaban un solo huevo sin eliminar antes el venenoso embrión, y comían en el “Restaurante Vegetariano Pomona” de la Grunaer Strasse. Dix, adepto al superhombre nitscheano, llevaba consigo el “Zaratustra” y consideraba a Max Klinger su ídolo artístico. Sin embargo, pronto se operó un cambio hacia los pintores del Cuattrocento italiano. Ahora en el entorno de Dix surgían retratos de ese estilo sobre papel aceitado, cuya tersura permitía sucesivas aplicaciones de color en veladuras y finos dibujos a pincel. De esa época procede el autorretrato de Dix con camisa roja y peinado con flequillo y el paisaje fantástico de fondo”.

[Otto Griebel, *Ich war ein Mann der Strasse*, Halle/Leipzig 1986, págs. 37 ss.].

Obra temprana: de los maestros antiguos a la vanguardia

Las impresiones más poderosas que recibió Dix proceden, sin embargo, de fuera de la Escuela. Los estudios de las obras maestras del Renacimiento italiano y alemán –sobre todo Pinturicchio, Cranach y Dürer– en la Königliche Gemäldegalerie de Dresde inspiran experimentos con la pintura de veladuras y adaptaciones estilísticas. Figuras a medio camino entre el simbolismo y el Jugendstil, el arte popular y el arte monumental, como Arnold Böcklin, Max Klinger y Ferdinand Hodler, refuerzan el gusto de Dix por la creatividad artística. A partir de 1912, las experiencias iniciales en las galerías de vanguardia de Dresde lo inducen a adoptar un nuevo rumbo artístico. Esta fase se inicia con la sensacional exposición de Van Gogh celebrada en enero de 1912 y termina con el explosivo balance del expresionismo alemán en 1914. Además, hay que resaltar la cercanía de Ludwig Meidner, que en la primavera de 1914 se traslada a Dresde. Este ambiente vibrante provoca rápidos arranques y convulsiones en la obra temprana de Dix: desplazamiento de los momentos de tensión del impresionismo tardío y el academicismo monumental para conseguir aumentar los aspectos expresivos y las abstracciones cubofuturistas. El principiante, a medio camino entre la histo-

ria del arte y la actualidad, ensaya todo cuanto aparece ante sus ojos. Con tesón y fuerza expresiva formula ahora el arco en el que se moverá su obra futura: entre el realismo a ultranza de los maestros antiguos y la autorrenuncia expresionista. A partir de 1912 el “descubrimiento” de Van Gogh deja en su obra huellas de pastosa agitación y un incremento de la metáfora. Desde el otoño de 1913 los apocalípticos paisajes urbanos de Meidner, las quiméricas visiones órficas de Robert Delaunay, las brutales impresiones de la pintura de Oskar Kokoschka y el retrato psicologizante de Edvard Munch contribuyen al “pluralismo estilístico” inicial de Dix.

Nietzsche y sus consecuencias

Dix lee a Friedrich Nietzsche desde el año 1911. Su filosofía despierta y potencia nuevas fuerzas en la literatura y el arte alemanes. También a Dix le entusiasma el pensamiento radical mediante contradicciones. Sí a la vida como movimiento circular entre el nacimiento y la muerte, sí a la ebriedad de los sentidos, no a Dios y a la “eternidad de la forma bella” supone un estímulo para su autoconcepción como artista. Poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial Dix dedica al filósofo su único trabajo escultórico. El busto, desaparecido, de 60 cm de altura, modelado enérgicamente en escayola matizada de verde, surge en la primavera de 1914. Desde el otoño de 1913, esta fuerza expresiva expresionista afecta también a la obra dibujística. Dix, con sus combatientes, putas y ménades, inventa sus propios mitos en sentido puramente nitzscheano. Con la readaptación de viejos temas como “Leda y el cisne” o “Cristo en la cruz” inaugura asimismo el gran tema de su obra: Eros y Tánatos. En los años sesenta del siglo pasado Dix dijo de Nietzsche: “La suya fue la única filosofía verdadera”.

Entusiasmo por Nietzsche

Leí a Nietzsche en 1911 y estudié a fondo sus opiniones. Por eso me enfureció tanto que los nazis se apropiasen de él, que con su teoría totalitaria del poder lo entendieran... quisieran entenderlo de forma completamente errónea.

[Otto Dix entrevistado por Maria Wetzel, en: *Diplomatischer Kurier*, nº 18, Colonia 1965, págs. 731 ss.].

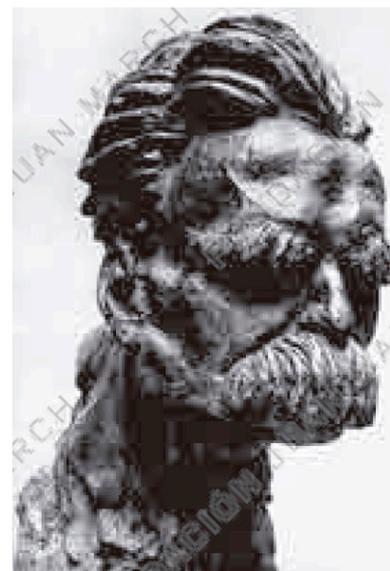
III. “Carne de cañón” en la Primera Guerra Mundial 1914 – 1918

Vivirlo uno mismo... ser crucificado uno mismo.

“Un fenómeno de la naturaleza”: la Primera Guerra Mundial

El estallido de la Primera Guerra Mundial supone una pausa en la biografía de Dix. Es movilizado en agosto de 1914 como reservista. Apenas un mes antes, tras el asesinato del heredero al trono en Sarajevo, el imperio austrohúngaro ha declarado la guerra a Serbia; el 1 y el 3 de agosto Alemania la declara a Rusia y a Francia, respectivamente. Comienza la Primera Guerra Mundial y una juventud entusiasta confía en el nacimiento de una nueva sociedad.

Dix realiza la instrucción con ametralladoras pesadas y en septiembre de 1915 se presenta voluntario en el frente. Durante más de tres años permanece incorporado casi sin interrupción al cuerpo de ametralladoras y es cabo de sección en las primerísimas líneas de Francia y Flandes y, en 1917, durante un breve período de tiempo, también en el frente oriental. Es distinguido con la Cruz de Hierro de segunda clase, herido en el cuello y ascendido a sargento segundo. El hijo de proletarios no puede aspirar a más. En la Navidad de 1918 reaparece en casa de sus padres. Fiel a la filosofía práctica de Nietzsche, Dix percibe esa guerra mundial como un “fenómeno de la naturaleza” fatal.



Busto de Friedrich Nietzsche, 1914, escayola, paradero desconocido.

Saludos desde la guerra: correo militar a Helene Jakob

Desde el campo de batalla Dix envía casi 300 postales y cartas a la dirección en Dresde de Helene Jakob, hija del administrador de la Escuela de Artes y Oficios. Él la llama *cara samideanino*, querida correliogonaria. Su relación siempre será platónica. En la guerra, la fiel “señorita Jakob” se encarga de proporcionarle literatura y material de dibujo. Dix, a cambio, intenta explicarle con palabras e imágenes la guerra de trincheras y su vida cotidiana de soldado.

La experiencia bélica

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 destacamen-

to, 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 granado. 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 via samideano Dix.

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



Autorretrato sobre tarjeta postal militar enviada desde el frente 20.3.1916, lápiz, Kunstsammlung Gera.

Así era yo cuando era soldado, 1924, tinta, colección particular.



Doble vida: Dibujar en la guerra

Para el artista Dix 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 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. Paso a paso se libera del objeto y verifica todas las posibilidades de la modernidad: desde el hallazgo realista (1915/1916), pasando por deformaciones expresionistas y futuristas (1916/1917), hasta la impronta abstracta (1918).

Con su obra sobre la guerra mundial, Dix se inscribe de manera destacada en la crónica del expresionismo alemán. Tras la guerra, dicha obra reposará durante décadas en los cajones de los distintos estudios del artista hasta que Jean Cassou, historiador francés del arte, la saque por primera vez a la luz pública. Más tarde los dibujos de la guerra de trincheras se denominarán “Actas del infierno”. En realidad tienen poco de “acta”, y mucho, por el contrario, de resistencia y grito de horror contra la irrupción avasalladora del infierno, es un “conjuro” mediante el estilo, esto será evidente en comparación con el surrealismo del ciclo de aguafuertes “La guerra”, que surge seis años después del final de la contienda.



Otto Dix con los soldados de la sección 390 de ametralladoras, 1916 (Dix 1ª fila en el centro).

El recuerdo de la guerra

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].

IV. Llegada a la realidad:

Pugnas artísticas en Dresde y Düsseldorf 1919 – 1924

*...ver las cosas completamente desnudas,
con claridad, casi sin arte*

La irrupción en el arte: Dresde

A comienzos de 1919, Dix regresa a Dresde. Tiene 27 años. Se acerca a pasos agigantados a su tardío despegue artístico. Ahora lo admite como alumno la Academia Estatal de Artes Plásticas. Sus catedráticos son los impresionistas tardíos Max Feldbauer y Otto Gussmann.

Paralelamente Dix funda con Conrad Felixmüller el grupo artístico de vanguardia “Grupo de Secesión de Dresde 1919”. Se presenta en público por primera vez con perturbadora fuerza expresiva en exposiciones y publicaciones. Pronto se convierte

en el terror número uno de los burgueses de Dresde. A través de amigos artistas entabla contactos artísticos y comerciales con Düsseldorf, Hannover, Praga y Berlín. Tras la guerra mundial y a comienzos de la República de Weimar, Alemania vibra con los albores de una nueva época cultural.

Dix pinta cuadros como en estado de embriaguez. “Después de 1918 descubrí que todo eso lo domino. Sólo necesito echarlo fuera”. Expresionismo, cubismo, futurismo... Dix atraviesa los estilos a toda velocidad hasta desembocar en 1920 en el dadaísmo. Al principio, la mujer, el embarazo, el parto son todavía acontecimientos cósmicos de ardiente cromatismo. Después, en los cuadros resuenan sarcásticas carcajadas dadaístas. Los nuevos escenarios y protagonistas de Dix son por entero terrenales: la calle, el burdel, las barricadas, los mutilados de guerra, las putas y los asesinos sádicos. En una nueva etapa tras la guerra mundial, el pintor, durante una breve fase de orientación, prueba posiciones estilísticas vanguardistas antes de optar definitivamente por el realismo.



Los mutilados de guerra (con autorretrato), 1920, óleo, paradero desconocido.

Conrad Felixmüller: el gusto por el grabado

Cuando nos dibujábamos mutuamente, Otto Dix, en respuesta a mis objeciones contra sus obras pornográficas, comentó: “Yo no me comeré una rosca; ¡mis pinturas son invendibles! Me haré famoso o me desacreditaré”. Le aconsejé que se dedicara al grabado. Como por entonces yo siempre tenía en el estudio planchas de cinc para aguafuertes, grabé una de Dix con un buril ancho sobre una plancha para ofrecerle un ejemplo del proceso técnico. Dejé sin trabajar la esquina superior derecha, para que él —que eligió un buril más puntiagudo— pudiera dibujar un motivo en la base blanda: una mujer desvistándose, collage de braguitas de encaje, rellenos de algodón, cromos. Estampé en el acto la plancha al aguafuerte y saqué una prueba de estado.

Dix había hallado un gran placer en la estampación. En la Academia de Bellas Artes de Dresde había un grabador que preparó para Dix una piedra de grano fino. Al día siguiente me trajo la prueba de estado de su primera litografía, de nuevo sobre el tema de la dama, ejecutada muy cuidadosamente con rayas finas, sobre el corpiño un pecho relleno, rebosante. “Para mi querido Felixmüller” decía la dedicatoria. No se hicieron más estampas pues, según dijo Dix, “¡Ese perro, tu grabador, ha pulido la piedra! ¡Dijo que él no grababa semejantes guarradas!”.

[Conrad Felixmüller, *Legenden 1912–1976*, Tubinga 1977, pág. 54].



La hembra luna, 1919, óleo, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



Otto Dix (izda.) con Conrad Felixmüller, hacia 1920.

Ilse Fischer: el dadaísta (Otto Dix)

Tiene 30 años. Su rostro germánico de corte anguloso está devastado, gris. Tiene la boca del hombre despiadado e impulsivo, con el labio inferior muy adelantado y líneas profundamente marcadas alrededor de las comisuras de la boca, los ojos grises del hombre frío y analítico, la nariz finamente cortada del hombre sensible, la frente amplia, abombada sobre los ojos, del pensador desesperado, el pelo rubio y liso del americano. Sus musculosas manos de obrero están descuidadas, pues es proletario por nacimiento, por instinto, por rebelión. Odia a los burgueses, a los círculos de intelectuales, amantes del arte y compradores de arte a los que le han conducido su profesión y su violento afán de conocimiento depurado. Odia sus convenciones y formas sociales, por falaces; odia las necesidades burguesas, por conducir al marasmo; odia su afán de poseer, por egoísta.

Y lo ataca todo, ciertamente sin sistematización alguna. Con obstinada cavilación se esfuerza por indagar el verdadero motivo de todas las cosas que la casualidad acerca a su razón y las tantea inquieto. Violenta e impulsivamente se abalanza sobre el objeto —da igual que sea cosa o persona—, elimina de un plumazo cualquier accesorio ornamental, remueve con crueldad crítica las hebras descubiertas, disgrega, despedaza y corta con la voluptuosidad del asesino sádico todo lo que encuentra. Y así como este último se va de vacío, atrozmente desencantado tras su acción, también él se encuentra al final ante cosas y personas, ante sí mismo, desencantado, sin esperanza. ¿Comprendéis ahora la atroz veracidad de sus cuadros de crímenes sexuales?

Un esclavo de la apariencia reacciona por instinto al otro sexo. No existe casi ninguna mujer que él no desee; no por una desmesurada masculinidad, sino por la obsesión por conocerlas de raíz. Al mismo tiempo todo lo excéntrico suscita en él ecos apasionados. Le gustan las mujeres excéntricas, los bailes excéntricos, el arte excéntrico. Su forma de vida es excéntrica. Tiene períodos de actividad frenética en los que trabaja horas y horas en el estudio, y después puede vagar de un lado a otro durante días, semanas, con un aspecto desaliñado, o poseído por una vanidad pueril, preocupado por su traje, por su peinado.

Esos estados de lasitud le desagradan. Porque sólo se siente plenamente feliz mientras trabaja. Por regla general llega todas las mañanas hacia las nueve a su estudio y trabaja hasta las cinco de la tarde con una breve pausa para comer. Mientras pinta o dibuja, no habla. Observa fijamente con ávida frialdad. Su rostro adopta inconscientemente las tensiones musculares del modelo. Le trae sin cuidado quién se sienta ante él. Sólo ve el entrecruzamiento de líneas, el contraste y armonía de luces y colores, la expansión en el espacio de lo concreto. Él se esfuerza por reproducirlo con pulcritud artesanal, con despiadada objetividad.

En eterno desequilibrio, pasa de un extremo a otro, incapaz de llevar un ritmo de vida sano, poseído por una

voluntad fanática de aniquilación de todo lo existente que se arremolina caóticamente en su interior. Su arte alberga la posibilidad de la autorredención. Aquí su resuelta voluntad despierta y, aunando las fuerzas opuestas, consigue una síntesis forzosamente clara. Alcanza entonces la creación positiva. Este es su camino a la grandeza cerrada y armoniosa.

[En: *Das Junge Rheinland*, nº 9/10, Düsseldorf 1922 (muy abreviado), citado de Otto Dix, Catálogo de la exposición en la Galerie Remmert & Barth, Düsseldorf 1991, págs. 5–21].



Inauguración de la primera feria internacional Dadá en Berlín, 1920.

La Radio-Dadá-Dix, tarjeta postal a sus padres, 2.11.1920.



Cartel para la primera feria internacional Dadá en Berlín, 1920:

“¿Qué es dadá?
¿Un arte? ¿Una filosofía? ¿Una política?
¿Un seguro contra incendios?
O: ¿una religión de Estado?
¿es dadá verdadera energía?
¿o no es nada en absoluto, es decir,
todo?”

Retorno a la realidad: el giro hacia el verismo

1920 marca una pausa en su obra: Dix-Dadá se decide por la pintura... y la realidad. “Los expresionistas hacían arte de sobra. Nosotros queríamos ver las cosas completamente desnudas, casi sin arte. La Nueva Objetividad, eso lo inventé yo”. Dix se convierte en protagonista de un polémico y brutal realismo de nuevo cuño que alberga una potente crítica social y una palpitante actualidad política. La realidad, hasta ahora añadida a los cuadros como fragmento material, se refleja de nuevo en el óleo. El caos es sustituido por composiciones más homogéneas. A partir de la postura estilística antiburguesa cristalizan fórmulas pictóricas realistas de agresiva dureza, que los críticos de arte de la época (Paul Westheim, Paul Ferdinand Schmidt) denominan “verismo” y a las que sitúan en el “ala izquierda” de la Nueva Objetividad (Gustav Friedrich Hartlaub).

En los retratos y los cuadros sociales de su etapa verista de 1920 a 1923, el pintor Dix armoniza el “positivismo brutal, que constata sin alterarse” exigido por Nietzsche con su propio “gusto por lo grotesco”.

Escándalo y éxito

Escenario, la “Juryfreie Kunstschau” celebrada en Berlín en 1922: La policía confisca el cuadro de Dix *Muchacha ante el espejo*. En junio del año siguiente comienza el proceso contra el pintor. La denuncia lo acusa de “obscenidad”. El marchante de Colonia Karl Nierendorf y los reputados pintores Karl Hofer y Max Slevogt defienden como peritos los intereses del artista. La flor y nata de la crítica de arte berlinesa sube al estrado de los testigos. El proceso concluye en junio de 1923 con la absolución del artista. Al explicar que había querido pintar un “cuadro admonitorio”, Dix atribuye, con éxito, una intención moralizadora a su indiferente representación de la caducidad de la vida. En otoño de ese mismo año, en un segundo proceso en Darmstadt, Dix es nuevamente absuelto de la acusación de pornografía por *Salón II*.

Los procesos por pornografía garantizan a Dix la atención de la opinión pública y fuerzan su debut en la metrópoli berlinesa. A comienzos de 1923, la galería de arte Graphisches Kabinett I.B. Neumann presenta su primera exposición individual. En abril, Max Liebermann invita al joven pintor a participar en la Exposición de Primavera de la Academia Prusiana de las Artes. Esto significa entrar en el círculo de los establecidos. “Dix está maduro para la academia mientras la fiscalía convierte su pintura en un crimen”, constata Karl Scheffler.

Gert Wollheim: entrenamiento procesal entre amigos

La noche antes del juicio jugamos a los jueces en casa de Mamá Ey... Yo hacía de fiscal y pregunté a Dix: “Acusado, ¿por qué pintó usted la *pars media* con tan atroz claridad?” A lo que Dix repuso: “Porque es la herramienta de la dama”. Estallamos en ruidosas carcajadas, pero le explicamos a Dix que, si contestaba así a una pregunta similar, su condena sería inevitable. Le aconsejamos

que declarase que había querido prevenir a la juventud del vicio. Dix fue absuelto, el cuadro restituido y vendido a buen precio por Mamá Ey.

[En: Otto Dix y el mundillo artístico de Düsseldorf 1920–1925, catálogo de la exposición de la Galerie Remmert & Barth, Düsseldorf 1983, págs. 59 ss.]



Otto Dix, 1920, fotografía de Hugo Erfurth.



Otto Dix, hacia 1920.

Proceso por el cuadro *Salon II*, Darmstadt 1923

Asunto: Procedimiento contra Otto Dix en Düsseldorf por difusión de representaciones obscenas.

Resolución

Se suspende el procedimiento.

El inculpado declara: “La idea del cuadro es representar de manera verídica el espantoso y embrutecedor efecto de la prostitución, censurarla como una lacra social y describir convincentemente sus consecuencias devastadoras para el cuerpo y para el espíritu. Para configurar la idea del cuadro del modo más claro e impresionante, elegí como tema la antesala de un burdel. En dicha estancia se encuentran cuatro personajes femeninos y un hombre. La representación de las mujeres es acorde con la vida que han llevado: inteligencia embrutecida y físico arruinado. Las desproporciones de las partes del cuerpo pretenden acrecentar aún más la impresión de inferioridad y fealdad. La representación pretende provocar repulsión, es decir, justo lo contrario a la lascivia. El aspecto y, sobre todo, la expresión del rostro del hombre evidencia a las claras vicio y decadencia moral”. Esta declaración del acusado sobre el tema artístico que preside el cuadro parece verosímil y concuerda con la impresión que la pintura provoca en el observador. No obstante, tras el dictamen parecen justificadas las serias reservas acerca de si la forma de expresión elegida por el acusado para la idea artística concebida por él no es adecuada por herir en sentido sexual el pudor del observador. Sin embargo, dado que no es posible probar que el acusado o las personas de la dirección de la exposición, responsables de la exhibición del cuadro, hayan sido conscientes de la indecencia de la representación, no cabe promover una acusación basada en el artículo 184 del Código Penal.

Fiscalía de Hesse, Decreto judicial, Darmstadt, 2-10-1923

[Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Archivo de Artes Plásticas, Legado Otto Dix (I, B 23)].



El salón II, 1921, óleo, paradero desconocido.

Dix sobre sus cuadros de prostitutas

... Pero, hombre, ¿por qué pintas eso? Nadie quiere colgarlo. Nadie quiere verlo. Sí, qué sentido tiene en realidad todo eso. Pero tu vas y lo pintas. Las malditas putas y las malditas beldades ajadas y todas esas tristezas de la vida. Quién diablos va a disfrutar con eso. A nadie le gusta. No hay galería que quiera exhibirlo. Para qué lo pintas... Bueno, tengo que decirlo: Prefiero seguir mi voz interior, que me lleva a alguna parte sin que me diga qué sentido tiene (...) Sí, desde luego que no pinto ni para esos ni para aquellos. Lo siento. Soy un proletario soberano de tal calibre ¿verdad? que digo: '¡Esto lo hago! Y podéis decir lo que queráis'. Para qué es bueno esto, ni yo mismo lo sé. Pero lo hago. Porque sé que eso fue así y no de otra manera.

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

Dix: orientación política

Dix no oculta su desconfianza por cualquier programa ideológico y rechaza con vehemencia afiliarse al Partido Comunista Alemán (KPD). “Jamás me he creído capaz de cambiar con mis cuadros a los seres humanos o al mundo”. No obstante, sus simpatías se dirigen a las personas ignoradas de los “dorados años veinte”. Así, en ocasiones hace aportaciones gráficas como satírico y cronista de la vida cotidiana proletaria para revistas de izquierdas editadas por George Grosz y John Heartfield, los dos amigos y artistas políticos berlineses. En 1922 participa en una exposición y subasta a favor de la “Rusia hambrienta”. En 1924 Dix entrega una estampa para la carpeta *Guerra* de la Ayuda Obrera Internacional. Ese mismo año exhibe 13 obras en la Primera Exposición Colectiva de Arte Alemán en la Unión Soviética, que itenera por Moscú, Saratov y Leningrado. En 1930 participa en la exposición “Arte Socialista Actual” celebrada en Ámsterdam.

Carl Einstein: La pintura como ejecución

Los polos del arte actual están tensos y a punto de romperse. Constructivistas y abstractos han establecido la dictadura de la forma; otros como Grosz, Dix o Schlichter destruyen lo real con una objetividad acusada, descubren esta época y la obligan a la autoironía. La pintura, un medio de fría ejecución; la observación como instrumento de ataque frontal. Tal actitud de rebeldía no tiene nada que ver con la benévola pintura social; aquí se trata de un trabajo revolucionario preliminar para jubilar a la época guillermina ... Dix, resuelto y bien equipado técnicamente, patea la hinchada barriga de esta época, que sólo es una parodia, arrancándole confesiones de graves infamias, y muestra con absoluta franqueza sus gentes, cuyos rostros taimados esbozan muecas sardónicas ... Consigna el ataque contra la época en sí ridícula; iconoclastia. Se guerrea, tanto inventando formas como destruyéndolas en la representación ... Los cuadros de Dix son ataques ... Dix opone el oficio y la objetividad a la presunción y al temperamento sucio. Devuelve el kitsch al burgués con segundas; puede atreverse a algo así, pues pinta muy bien; tan bien, que su pintura expulsa, ejecuta al kitsch. La época de los retratos especuladores acomodaticios y de los bribones adinerados ha concluido. Dix pinta la actualidad ... La suya es una pintura de constatación crítica.

[En: *Das Kunstblatt*, año 7, 1923, págs. 97 ss.].

Johanna Ey: Recibimiento en Düsseldorf

Todas las *delicatessen* y licores que pude reunir estaban preparadas para el recibimiento. Él también llegó pronto, con capa al viento, amplio sombrero, y me saludó besándome la mano, por entonces un gesto muy desacostumbrado para mí. ... Por la mañana deshizo su “caja”, y aparecieron: zapatos de charol, perfumes, redecilla para el pelo, cosméticos. Todo ello era muy nuevo para mí, dado que los otros artistas necesitan lo contrario a cosméticos ... Al fijarme más descubrí que los fondillos de su pantalón eran algo transparentes y al agacharse podrían haber estallado. También reparé ese desperfecto. Dix recibió encargos y yo le aconsejé que alquilase un estudio en Düsseldorf. Él me pidió que le buscara uno. Encontré en Oberkassel un viejo almacén, muy, muy grande, pero el viento silbaba por todas las esquinas. Dix regresó a Dresde y envió sus cuadros desde allí: luchas de barricadas, magníficos tipos femeninos, figuras pegadas y pintadas, todo lo que tenía interés para él. Yo compré aquí, en Düsseldorf, los primeros cuadros de Dix, luego lo hicieron los coleccionistas, y Dix empezó a hacer carrera. Más tarde adquirí el cuadro *Mis padres* ... Lo coloqué en mi escaparate. La gente se reía de él y comentaba: “¡Menudos padres!” ... Todo lo que yo exponía era objeto de crítica, y así ha seguido siendo.

[En: *Anna Klapheck, Mutter Ey – eine Düsseldorfer Künstlerlegende*, Düsseldorf 1958, págs. 28 ss.].

Punto de inflexión: Dix en Düsseldorf

En octubre de 1921 Dix viaja por primera vez a Düsseldorf para ver a la marchante Johanna Ey y a Hans Koch, uno de los primeros coleccionistas de sus grabados. Koch compra pinturas y se hace retratar como urólogo. El pintor, mientras tanto, se enamora de la señora de la casa: la esposa de Hans Koch, Martha, llamada Mutzli. Ella le acompañará en su vida futura. También es acogido con entusiasmo en el círculo de la vanguardia renana agrupado en torno a “Mamá” Ey. Esta resonancia estimula el viraje de Dix hacia el verismo. En mayo de 1922 viaja a la I Exposición Internacional de Arte de Düsseldorf, en la que presenta tres trabajos. En otoño de 1922 se traslada a Düsseldorf.



Otto Dix y Johanna Ey, hacia 1923.

“Mutzli”

Martha Dix (1895–1985), hija del director de seguros renano, crece en el seno de la alta burguesía y contrae matrimonio en 1914 con el médico y coleccionista de arte Hans Koch. Cuando Dix llega a Düsseldorf, el matrimonio va mal. Martha regresará primero a Dresde con el artista y, tras el divorcio en 1922, Koch se casará con su hermana. Los dos vástagos habidos con Martha se criarán con el nuevo matrimonio. Las complicadas relaciones familiares no enturbian el cariño entre todos los implicados.

Mutzli y Otto se casan en Düsseldorf en febrero de 1923. La desigual pareja no siempre mantuvo la fidelidad hasta la muerte del artista en 1969, pero siempre conservó una inquebrantable confianza mutua. En junio de 1923 nace su hija Nelly; en 1927 y 1928, sus hijos Ursus y Jan. La mirada verista de Dix se aclara a la vista de los propios hijos.



Otto Dix delante de su cuadro, *Autorretrato con Martha*, tarjeta postal enviada al Hermano Fritz, 8.7.1922.

Una etapa decisiva: Düsseldorf

Dix permanece en Düsseldorf tres años. Cuando aparece en el centro artístico a orillas del Rin, hace mucho que ha dejado de ser un desconocido. Allí aprovechará la potencia económica de la metrópoli y la red de sus

actividades artísticas. Se convierte en miembro del grupo radical de artistas “La Joven Renania”, que evoluciona hasta convertirse en una asociación puntera de artistas alemanes. La galería “Neue Kunst Frau Ey” [Arte Nuevo Señora Ey] es la base de acción de la asociación, Gert Wollheim su cabeza propagandística. El tiempo de la soledad ha quedado atrás. En “La Joven Renania” Dix encuentra su patria artística, el reconocimiento y la confrontación intelectual productiva. Entabla relaciones amistosas estrechas con Wollheim, con quien comparte estudio durante los primeros meses, y con Otto Pankok y Arthur Kaufmann.

En el verano de 1923, Dix se convierte en alumno de Heinrich Nauen y Wilhelm Herberholz en la Academia de Bellas Artes. Eso le da derecho a un estudio. Herberholz le inicia en la técnica de la aguafinta, que abrirá a Dix el acceso técnico a un nuevo tema de la estampa: la guerra.

En el ascenso de Dix a los primeros puestos de la escena artística pública de Alemania, Düsseldorf constituye una etapa decisiva. En ella le acompañan los procesos por pornografía en Berlín y Darmstadt, el incipiente escándalo político por el primer cuadro

sobre la guerra, *Trincheras*, y, sobre todo, los contactos con el marchante de Colonia Karl Nierendorf, que fructificarán en una colaboración que durará años. Éste le estimula a trasladarse a Berlín en 1925.

La fiebre de la metrópoli

Dix comparte con Grosz, Heartfield y otros contemporáneos el entusiasmo por la gran ciudad y América, por el jazz y el shimmy, la moda y la cosmética, el circo y las varietés. Ya en 1921 se había puesto los apodos de Toy y Jim o Jimmy. En las primeras series de retratos que en 1920, 1922 y 1926 toma de él Hugo Erfurth, maestro fotógrafo de Dresde, Dix trasluce sobriedad, dureza y su proverbial mirada maligna. Esta actitud determina también todos los autorretratos de los años veinte.

Nierendix: El artista y su marchante

El hombre que impone a Dix en el mercado del arte se llama Karl Nierendorf (1889–1949). Su incansable compromiso, sobre todo entre 1922 y 1927, finaliza con su emigración a Estados Unidos en 1936. Nierendorf dirige desde 1920 una galería de arte expresionista en Colonia. En abril de 1922 entabla el primer contacto comercial con Dix en Düsseldorf; a partir de mayo de 1923 se tutean. Nierendorf se compromete primero con las acuarelas, que mantienen económicamente a flote a Dix durante la época de la inflación en 1922/1923. En otoño de 1923 se hace cargo del Graphisches Kabinett de Israel Ber Neumann en Berlín. En 1924 organiza la primera exposición de Dix de la Nationalgalerie de Berlín en el Kronprinzenpalais y paralelamente dirige la venta del ciclo de aguafuertes *La guerra*. En 1925 Nierendorf funda en Berlín la Galerie Neumann–Nierendorf. En noviembre de ese mismo año, con su ayuda, Dix se traslada a la metrópoli.



Autorretrato en la metrópoli, 1921, lápiz, colección particular.



Invitación a la inauguración de la primera exposición retrospectiva de Otto Dix en la Galería Neumann-Nierendorf de Berlín el 8.2.1926.

A comienzos de 1926 Nierendorf organiza la primera retrospectiva de Dix y edita un catálogo global de sus grabados. El pueblo berlinés pronto lo apoda Nierendix. El propio marchante se autoproclama “jefe de propaganda” de Dix. El 21 de mayo de 1926 asume “la representación exclusiva del pintor Otto Dix”. A cambio, éste se compromete a “proporcionar a Nierendorf seis cuadros anuales como mínimo para fines expositivos y venales”. Pero cuando Dix es nombrado catedrático de la Academia de Bellas Artes de Dresde, rescinde antes de tiempo -el 30 de enero de 1927- el contrato de representación exclusiva. Las relaciones con Nierendorf no volverán a intensificarse hasta principios de los años treinta. En 1935, tiempos sombríos, el marchante ofrece a su artista asilo en su galería berlinesa. Para Dix ésta es la última exposición de relevancia en la Alemania nazi.



Exposición Otto Dix en la Galería Nierendorf, 1926.

Propaganda para Dix

Querido Dix. Encuentro los trabajos recién enviados tan “maravillosos” que tengo que pedirle inmediatamente que me envíe más. En principio me quedo en firme con 12 acuarelas, amén de algunos dibujos y aguafuertes, y le propongo encargarme de su representación exclusiva para acuarelas y grabados (eventualmente, y si así lo desea usted, también de pinturas). Mantengo bastantes relaciones con coleccionistas que obedecen mis consejos, de manera que le garantizo una venta continua y creciente y, como es natural, con algo de bombo conseguiría grandes cosas mediante la correspondiente propaganda, elaboración de clisés, publicaciones, etc. En cualquier caso, me comprometo a promocionar muy especialmente sus trabajos si usted se compromete a cederme para la primera exposición todas las acuarelas, estampas y cuadros de pequeño formato. En mis pequeñas salas no puedo exhibir bien cuadros de grandes dimensiones, y además deseo organizar sobre todo exposiciones de acuarelas. Quizás podamos firmar un “contrato preferencial” según el modelo de Génova. Es decir: usted se compromete a enviarme siempre primero sus obras para su examen y a fijar también precios más favorables para mí; a cambio, yo me comprometo a representar en todos los sentidos sus intereses profesionales, concurrir a exposiciones, hacer envíos para examen a coleccionistas y galeristas, mandar realizar clisés, hacer que se publiquen artículos en revistas de arte sobre su obra y sobre todo concertar ventas, de forma que usted ya no tenga que ocuparse de hacer envíos de acá para allá, ni de la correspondencia profesional para dedicarse en cuerpo y alma a su trabajo. Pienso que esto supondría para usted una gran comodidad. Medítelo y escríbame pronto al respecto.

[Karl Nierendorf, carta a Otto Dix, 14-4-1922, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Archivo de Artes Plásticas, Legado Otto Dix (I, C 524 a)].



La guerra: comida en la zapa, (Colina de Loreto), 1924, aguafuerte.

Sueños de ruinas: el ciclo de aguafuertes *La Guerra*

Con motivo del año antibelicista de 1924, Nierendorf edita una carpeta con 50 aguafuertes. Desde una óptica retrospectiva, con un distanciamiento reflexivo y el lenguaje pictórico recién adquirido del realismo, 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.

El artista inicia los trabajos preliminares en el verano de 1923, paralelamente al nacimiento de su hija Nelly. Se inspira en sus dibujos de la guerra, en momias de las catacumbas de Palermo y en material fotográfico de la I Primera Guerra Mundial que Hugo Erfurth amplía para él. Los aguafuertes al aguatinata y punta seca se estampan hasta la primavera de 1924 en una edición de 70 piezas y se publican en cinco carpetas



Campo de cadáveres en la Primera Guerra Mundial, fotografía de Hugo Erfurth.



Trincheras, 1923, óleo, paradero desconocido.

de diez hojas cada una. Karl Nierendorf acompaña la publicación con extraordinarias medidas propagandísticas. Lanza una edición popular barata con 24 reproducciones de menor tamaño y una tirada de 10.000 ejemplares. Encarga el prólogo a Henri Barbusse, cuya novela antibelicista *Le Feu*, publicada en 1915, constituye un éxito internacional. El ciclo realiza una gira de exposiciones por 15 ciudades alemanas y provoca a menudo las iras de los nacionalistas. El éxito de ventas es mínimo, pero la repercusión en la prensa y en la opinión pública es muy intensa.

Tras haber ensayado con Herberholz todas las técnicas posibles, de pronto me sentí cautivado por el aguafuerte. Tenía mucho que contar, tenía un tema. Lavar el ácido, aguatinta encima, técnica breve, maravillosa, que permite trabajar a voluntad las gradaciones. La petulancia adquiere de repente un interés colosal: grabar al aguafuerte te convierte en el más genuino alquimista.

[Otto Dix, en: Diether Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlín 1981, pág. 280]

V. En el cenit: Éxitos en Berlín y Dresde 1925 – 1933

...no mejorar ni convertir ... sólo testimoniar.

Traslado a la metrópoli

En noviembre de 1925 Dix, apremiado por su marchante Nierendorf, se muda a Berlín con su familia (Nelly tiene dos años). En abril de 1926 el artista traslada su estudio al Kurfürstendamm. Enfila el punto culminante de su carrera. Con Max Beckmann y Oskar Kokoschka o los expresionistas de *Die Brücke* en el lado figurativo, junto a Wassily Kandinsky y Paul Klee, los grandes maestros de la abstracción, Dix figura ahora en primera línea del arte contemporáneo alemán.

Berlín es la capital de una república de corta vida, bautizada en Weimar en 1919, conquistada en 1933 por la dictadura nacionalsocialista, siempre amenazada por la lucha de las fuerzas políticas y agitada por crisis sociales y económicas. Mientras la República de Weimar recobra el aliento entre la inflación y la crisis económica mundial desde 1925–1929, Berlín se convierte en una metrópoli artística internacional. Su dinamismo es un imán que atrae a las fuerzas inte-



Plaza Potsdamer de Berlín, hacia 1933, Fotografía de Herbert Hoffmann.

Kurt Tucholsky: ¡Berlín! ¡Berlín!

El berlinés no tiene tiempo ... Siempre está ocupado, telefonea, queda, llega echando el bofe a una cita algo tarde y siempre tiene mucho que hacer ... El berlinés es un esclavo del aparato. Es viajero, espectador teatral, cliente de restaurantes y empleado. Persona, menos. El aparato pellizca y tira de sus extremidades nerviosas y él cede desinhibidamente. Hace todo cuanto la ciudad exige de él, menos vivir ... eso, por desgracia, no ... Berlín aúna los inconvenientes de una gran ciudad americana y los de una ciudad alemana de provincias. Sus atractivos figuran en el Baedeker.

[En: *Gesammelte Werke*, Stuttgart/Hamburgo 1967, vol. 1, págs. 449 ss.].



Otto y Martha Dix en el coche, hacia 1927.

lectuales de la época: literatos, artistas, músicos alemanes y del resto de Europa. El capital y el mecenazgo invierten en una concentración inédita hasta entonces de galerías, teatros, cines, varietés, estudios cinematográficos. Ante el relampagueo de las catástrofes sociales, el arte y el comercio, el estilo de vida y la cultura de masas florecen. Del crisol urbano surgen impulsos innovadores para el desarrollo de las artes en el siglo XX. Con la etiqueta de los “Dorados veinte”, Berlín se convierte en la marca de la época.

Dix y Berlín

Dix y Berlín: esta historia exitosa no comienza en 1925. A comienzos de la década, Dix-Dadá causa furor allí con cuadros de materiales. En 1922/1923 los éxitos expositivos y procesales berlineses le granjean el interés del público. 1924 es un año decisivo: la primera exposición de 50 acuarelas y dibujos en la sección contemporánea de la Nationalgalerie en el Kronprinzenpalais. En otoño de ese mismo año Dix visita en su estudio al famoso impresionista tardío Lovis Corinth, que, en su calidad de presidente de la “Secesión berlinesa”, recluta al pintor más joven como miembro de la asociación de artistas. La monografía de Willi Wolfradt publicada ese mismo año considera a Dix uno de los protagonistas de la era postimpresionista.

Con su traslado a Berlín, Dix se sitúa en el centro de exposición, comercio y recepción. A comienzos de 1926 la Galerie Neumann-Nierendorf presenta por primera vez una retrospectiva de la obra completa de Dix; ese mismo año la Galerie Thannhauser de Munich exhibe una segunda exposición individual.

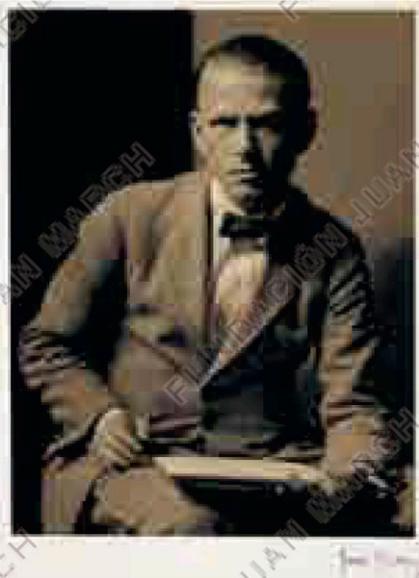
El perfil caracteriológico del artista ya ha quedado fijado en la opinión pública: Dix-Dadá se ha convertido en un clásico que ha desarrollado un estilo apto para el consenso. La crítica de arte ve confirmados su entusiasmo o sus resentimientos y se sosiega. A partir de 1927, Dix se mueve en el ámbito internacional, participa en grandes exposiciones en América y en Europa: en 1927 y 1931 en el Carnegie Institute de Pittsburg y el Museum of Modern Art de Nueva York; en 1928 y 1930 en la XVI y XVII Bienal de Venecia, paralelamente también en Chicago, París, Detroit, Amsterdam, Viena, Oslo. En 1929, el Kunstsalon Wolfsberg de Zurich le dedica la primera exposición monográfica en el extranjero.

En la primavera de 1927, con la cátedra de Dix en la Kunstakademie de Dresde, finaliza, tras un año y medio, el período vital berlinés. En el verano de 1931 la Academia Pru-



Carta de Lovis Corinth a Otto Dix en la que le comunica su nombramiento como nuevo miembro de la Secesión berlinesa, 6.12.1924.

siana de Bellas Artes de Berlín lo nombra socio numerario. El pintor de la gran ciudad y de la guerra es considerado ahora, junto con Georg Grosz, un destacado representante de su generación en el ámbito artístico alemán.



Otto Dix dibujando, 1928, fotografía de Franz Fiedler.

Realismo en proceso de cambio: Del verismo a la Nueva Objetividad

A mediados de los años veinte Dix imprime un giro paulatino a su obra, sin saltos mortales, con una meditada revisión de los medios y métodos artísticos de su dinámico realismo. A partir de 1924, etapa de consolidación de la República de Weimar, el expresivo verismo en el que resonaba la dinámica de las crisis de posguerra retrocede ante el estilo de la Nueva Objetividad. Los cuadros traslucen también el pulso de la época. En lugar de polémica, afirmación del *statu quo* social, en lugar de colores al óleo *alla prima* sobre lienzos sin tratar, pintura de capas con veladuras sobre plancha de madera pulida, moderación estilística y temática. El frío rigor suplanta el gusto salvaje por lo grotesco. A partir de aquí se desarrollan aspectos cínicos, mágicos, románticos y alegóricos.

El nuevo realismo de Dix se revela como una variante típicamente alemana de un giro mundial hacia la representación más realista. En verano de 1925 participa con siete cuadros en la exposición programática

“Nueva Objetividad”, celebrada en Mannheim.

La “pintura racional” de Dix surge en prolongados y reflexivos procesos de trabajo en los que confluyen especulaciones histórico-artísticas crecientes. Su calidad se muestra sobre todo en el contraste que ahonda el significado entre el andamiaje clásico de la composición y el excéntrico dinamismo de la superficie, que abarca lenguaje corporal o colorido. Además, la pintura de la Nueva Objetividad de Dix se distingue por el sentido artístico para la materialidad y la pasmosa cercanía al detalle.

Franz Roh: Post-expresionismo

Lo inaudito y ajeno, la frialdad metálica, la inmovilidad, la inflexibilidad y la realización implacable puede parecer en principio opresivo, algo que te esclaviza. [...] Pero esta férrea objetividad con la que se examinan bajo el microscopio hasta los poros del objeto puede tener un segundo sentido: el de la objetividad e indiferencia del médico, por ejemplo, que, sin apenarse por el mundo, puede emprender entonces el camino para mejorarlo. Pero esa minuciosidad puede tener también un tercer significado, que se conocía desde hace casi cien años más en el efecto pictórico que en la copia rigurosa: el de cierta belleza de la forma cincelada también en el estado más pervertido, cuando las superficies resplandecen con la tersura tornasolada de húmedas pieles de reptiles. La expresión pictórica de estos artistas obviamente no es moral en sentido estricto.

[Franz Roh, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus*, Leipzig 1925, págs. 94 ss.].

La forma como escultura

Yo quería tener en el cuadro la forma como escultura, con la austeridad y solemnidad con que Mantegna la contrapone al observador. Yo quería verla enseñorearse de la superficie pictórica como cincelada (casi hueca en el espacio): la forma en sí...

[Otto Dix entrevistado por Maria Wetzel, en: *Diplomatischer Kurier*, nº 18, Colonia 1965, págs. 731 y ss.].



Cartel de la exposición “Nueva Objetividad” en la Galería municipal de Mannheim.

Dix, escultor de personas: retratos memorables

Dix pinta en Berlín una magnífica serie de retratos “tipo” que reflejan el fulgor y la miseria de los “Dorados Veinte”. Así, el artista conforma parte de la fisiognomía de la época. El abanico abarca desde la bailarina desnuda Anita Berber, de 1925, hasta el pequeño vendedor de cerillas anónimo, de 1927. En medio, el perspicaz filósofo Max Scheler, la inhibida periodista Sylvia von Harden, el marchante ducho en los negocios Alfred Flechtheim, el pobre poeta Iwar von Lücken (todos de 1926). Paralelamente aparece el fenotipo del empresario e industrial, acompañado de médicos, abogados, banqueros y esposas. El marchante Nierendorf alienta y exige este dinamismo en su obra, como siempre de manera astuta y no desinteresada. Los encargos no siempre se traducen en ventas: el retrato del canciller del Reich Hans Luther, por ejemplo, se malogra. Pero con el tema pictórico principal de Dix, Nierendorf ofrece a museos y clientes particulares dos opciones simultáneas: personalidades contemporáneas prominentes en la colección y un “Dix” sin riesgo.

Al escultor de personas sólo le interesa lo externo, pues “lo interno se manifiesta por sí mismo. Se refleja en lo visible”. Los retratos de Dix de los años berlineses se caracterizan por su penetración psicológica y una artesanía casi de maestro antiguo en la aguda captación de la individualidad. Su insistente, pero nunca degradante dureza en la caracterización deja traslucir en el retrato privado el tipo social, en el retrato individual el cuadro de la época y convierte incluso el desnudo de una prostituta en retrato de una persona única. En sus autorretra-



Retrato de la periodista Sylvia von Harden, 1926, técnica mixta, MNAM/CGP, París.

¡Ante todo no conocer!

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

[Otto Dix entrevistado por Maria Wetzel, en: *Diplomatischer Kurier*, n.º 18, Colonia 1965, págs. 731 ss.].

Ideas sobre el retrato

Hace muchos años Max Liebermann me dijo: “Pinte usted mucho retrato. De todos modos todo lo que pintamos nosotros, los alemanes, es retrato”.... Todo buen retrato se basa en la contemplación. La esencia de cada persona se manifiesta en su apariencia; el exterior es la expresión del interior, es decir, exterior e interior son idénticos. Esto llega al punto de que hasta los pliegues de sus ropas, la postura de una persona, sus manos, sus orejas informan en el acto al pintor sobre el espíritu de su modelo; estas últimas a menudo más que los ojos y la boca.

La gente se imagina siempre que el retratista es un gran psicólogo y fisiognomista, capaz de leer en el acto en cada rostro las virtudes y vicios más ocultos para luego trasladarlos al cuadro. Esto es pura literatura pues el pintor no valora, mira. Mi lema es: “Confía en tus ojos”.

[En: *Internationale Bodensee-Zeitschrift für Literatur, Bildende Kunst und Wissenschaft*, Amriswil, marzo 1955, págs. 59 ss.].



Otto Dix, en su clase de pintura en la Academia de Bellas Artes de Dresde, 1929.



Cubierta de la revista "Die Illustrierte Zeitung", 1.2.1930.

tos, Dix muestra su proverbial mirada, afilada como un cuchillo, sobre la mala situación de la conciencia de la época. A finales de la década se manifiesta de manera muy impresionante en el retrato un retroceso al ámbito de lo privado y representativo. Los numerosos retratos de sus propios hijos, sobre todo, están influidos por el Romanticismo alemán.

Regreso a Dresde

La Exposición Artística Internacional de Dresde, celebrada en el verano de 1926, exhibe seis cuadros de Dix. Con ellos el pintor demuestra su talento ante la comisión de nombramientos de la Academia de Bellas Artes. Con Dix ha de impedirse una caída del arte de Dresde a nivel provincial. El contrato de siete años entra en vigor el 1 de octubre de 1926, aunque el artista no inicia su actividad docente hasta la primavera de 1927. Con el traslado a Dresde comienza una de las etapas más felices en la vida de Dix. Su estudio se encuentra en el edificio de la Academia de Bellas Artes, situado en la Terraza de Brühl, sobre el Elba. Dix es muy apreciado como maestro. A su clase acuden en masa alumnos que buscan en él al crítico social verista y que, en no pocas ocasiones, se asombran de su transformación en clásico de la Nueva Objetividad. Muchos

se integran en el Partido Comunista Alemán (KPD) y en la "Asociación de Artistas plásticos revolucionarios de Alemania" (ASSO). El lacónico profesor ejerce un influjo duradero en el trabajo y en el estilo de todos ellos. A diferencia de la vertiginosa bohemia berlinesa, el clima social de Dresde tiene un marcado carácter privado. Al nuevo círculo de conocidos de la familia Dix pertenecen el escultor Carl Albiker y el arquitecto Wilhelm Kreis, al que pronto se sumará también el joven historiador del Arte Fritz Löffler. Los renombrados mecenas Ida y Friedrich Bienert se convierten en sus amigos íntimos.

En la tranquila Dresde Dix lucha durante años con dos obras fundamentales en forma de tríptico sobre la temática gran ciudad y guerra. En 1930 obtiene un gran encargo público: un mural en tres partes para el nuevo Museo de Higiene de Dresde. Las exposiciones individuales confirman su rango artístico a la crítica local. Entretanto la atención de la prensa suprarregional disminuye a ojos vistas. A partir de 1928, Dix vuelve a ser un artista de Dresde.

Camino de convertirse en maestro antiguo

La existencia burguesa asegurada de Dix en Dresde favorece la profundización artística, pero también un apaciguamiento de su obra, contemplado con recelo por el público especializado y los críticos de arte. Dix, a la búsqueda de un arte genuinamente alemán, se impregna ahora a fondo de la historia del arte de los siglos XV y XVI y comienzos del XIX en lo referente a técnica, motivos, estilo y materiales. Partiendo de una publicación innovadora de Max Doerner sobre la técnica de los maestros antiguos, él perfecciona desde 1924 una complicada pintura de capas con témpera-óleo. Este es el requisito técnico de su sutil realismo de la segunda mitad de los años veinte. Grosz informa de una visita al estudio de "Otto Hans Baldung Dix en Dresde". Dix sigue la estela de los maestros alemanes antiguos:



La familia Dix, 1927, técnica mixta, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt.

Durero, Cranach y Hans Baldung Grien, de la pintura renacentista italiana y del romanticismo alemán. Perfecciona adaptaciones estilísticas y citas temáticas. Y busca desesperadamente un incremento alegórico de su repertorio y del propio quehacer. Lucha infructuosamente por visualizar el problema principal de la existencia como artista: la inspiración. Para ello se convierten en temas la melancolía y la caducidad de lo terreno, antes de que *Los siete pecados capitales* preludien, en 1933, un nuevo hito en el camino hacia los maestros antiguos.

Hans Cürlis: Manos creadoras

Entre 1923 y 1926, el pionero del cine Hans Cürlis capta con la cámara a importantes pintores berlineses mientras pintan y dibujan, movido por el afán de recabar datos sobre la creación artística para su Instituto de Investigación Cultural. Con el título de *Manos creadoras* surgen ciclos de películas con

Parece un no impresionista, un gran dibujo a tinta china, un desnudo femenino de medio cuerpo. La mano entra en acción, y la pluma dibuja un par de líneas arqueadas, unos turgentes labios de mujer. Encima, en la inmaculada hoja, las curvas elegantes de la nariz, luego los ojos. Continúa alternando pluma y pincel... La celeridad con la que se perfila ante nuestros ojos esta imagen de mujer es asombrosa. La punta de la pluma vacila apenas un segundo en el arranque de la línea del hombro derecho. La seguridad es pasmosa. La mano es disciplinada y revela la máxima facilidad incluso en las graciosas oscilaciones del pincel, sobre todo cuando con el pincel mojado hay que disolver las partes trazadas con ténpera blanca.

Como Dix pinta siguiendo la técnica de los maestros antiguos, es especialmente instructivo observar cómo procede con el color de fondo, empezando por la molienda de los pigmentos. En la ejecución de los cabellos se comprueba cómo Dix aplica con extrema minuciosidad pincelada tras pincelada, es decir que conforma al cabello no de manera sumaria, sino individualizada.

[Hans Cürlis, "Schaffende Hände, 1. Maler", en: *Veröffentlichung des Kunstarchivs*, n° 24, Berlín 1925, pág. 239 ss.].

Me interesa sobremanera la forma, no me refiero sólo al color, sino a que la forma sea grande y cerrada. Y en la técnica pictórica que yo utilizaba, lo primero que se fija es la forma. Las capas de color que yo podía aplicar encima a voluntad esconden bajo ellas hasta el menor detalle.

[Otto Dix entrevistado por Maria Wetzel, en: *Diplomatischer Kurier*, n° 18, Colonia 1965, págs. 731 ss.].



Otto Dix, hacia 1925, filmado por Hans Cürlis en *Manos creadoras*.

Georg Grosz: Otto Hans Baldung Dix

Estando una vez con Otto Hans Baldung Dix en Dresde, vi cómo éste pintaba cabellos ensortijados con un cepillo cortado a conveniencia y el tiento sujeto con firmeza. Era un ritmo infernal ... El ornato surgía con un giro de la mano (igual que en Durero). Por lo visto, así ha de dominarse también el antaño tan apreciado detalle, que ahora prospera de nuevo —similar a la tarea de hacer cestos o tejer, casi sin mirar y con inquietante habilidad [Nota del editor: El original alemán utiliza el término *fix* y establece un juego de palabras con el nombre del pintor, Dix]. Si el cepillo se torna desobediente y es demasiado fino, no funciona. Ya Durero hablaba no sé dónde de un cepillo que se trajo de Italia, especial para el cabello y los rizos. Dix plasmó el dibujo con una fina capa en color de ténpera, luego aplicó veladuras encima con diferentes tonos fríos y calientes ... con tenues toques de almáciga. Él fue el único maestro antiguo al que he visto utilizar esta técnica.

[George Grosz, carta a Arnold Rönnebeck, 8–11–1943, en: Herbert Knust (ed.), *George Grosz, Briefe 1913–1959*, Reinbek bei Hamburg 1979, pág. 324]



Otto Dix en su estudio berlinés dibujando el boceto del tríptico *Metrópolis*, 21.4.1927, fotografía de Bruno Schuch.

pintores, escultores, caricaturistas e incluso falsificadores de obras de arte. Cürlis describe de manera expresiva el método de trabajo de Dix:

Obras básicas: *Metrópolis* y *La Guerra*

A lo largo de prolongados procesos de trabajo, Dix compendia sus dos temas fundamentales de la década en la fórmula solemne del tríptico: *Metrópolis* (1927–1928) y *La Guerra* (1929–1932). Ambas obras esenciales constituyen puntos culminantes de su evolución artística. Las dimensiones del cuadro, la penetración espiritual del motivo, el ensamblaje simultáneo del acontecer y el equilibrio entre los elementos dibujísticos y pictóricos no son habituales. En este balance de la década más decisiva de su biografía, el artista ya no se consagra a los fenómenos individuales de la realidad, sino a una visión de conjunto situada bajo el signo de Eros y Tánatos. En ambos cuadros Dix se autorretrató como testigo principal: en el ala izquierda del tríptico de la gran ciudad como mutilado de guerra, marcado por el instinto vital y sensual; en la derecha del tríptico de la guerra como soldado que saca a un herido fuera del campo de batalla. En estos trípticos, con la composición de las figuras

y las numerosas citas temáticas y desplazamientos del significado, Dix plasmó numerosas alegorías de su época que permanecen abiertas a interpretaciones heterogéneas.

VI. Bajo la dictadura: El exilio interior a orillas del lago de Constanza 1933 – 1945

Desterrado ... al paisaje

Separado del servicio y desposeído de títulos

Las consecuencias de la crisis económica mundial y la extrema radicalización política desde finales de la década de los años veinte del siglo pasado favorecen el ascenso del nacionalsocialismo en Alemania. Con el establecimiento de la dictadura nazi bajo Adolf Hitler, que se convierte en canciller el 30 de enero de 1933, comienza el vertiginoso desmantelamiento del sistema constitucional democrático y de la diversidad cultural de la República de Weimar, antes de que la política expansionista de índole nacionalista-racista se centre en el exterminio de la población judía y en la conquista de Europa.

También las condiciones vitales y profesionales de Dix sufren un cambio radical con la toma del poder por los nacionalsocialistas.

“¿Vive todavía ese cerdo?”, anota en abril de 1933 Manfred von Killinger, comisario del Reich en el *land* de Sajonia. A la arbitraria destitución del realista crítico asisten pintores rivales locales. El escrito de cese fundamenta el hecho en la vieja imputación de pornografía y en un argumento nuevo: la desmoralización del ejército. La clase de pintura de Dix es disuelta. A no pocos de sus discípulos, integrados en el KPD y en la ASSO, les amenaza la persecución política.



Otto Dix ante el estudio preparatorio para el cuadro *El triunfo de la muerte*, 1932-33, fotografía de Franz Fiedler.

El catedrático Dix, destituido

El señor comisario del Reich en Sajonia, von Killinger, ha destituido con efecto inmediato al pintor Otto Dix, catedrático de la Academia de Bellas Artes de Dresde. El alejamiento de este personaje es el rebato para sanear los Institutos de Bellas Artes de Sajonia. La rápida intervención ha sido algo natural en el caso de este parásito, que, conocido por sus indecentes obscenidades, preocupaba a las fiscalías e inficionaba el espíritu nacional. Resulta casi monstruoso pensar que el Estado haya tolerado confiar durante diez años los jóvenes artistas a semejante maestro... Sólo tras el minucioso saneamiento de los Institutos de Arte podremos erradicar este negrísimo borrón de Dresde, la ciudad del arte.

[En: *Der Freiheitskampf*, 15/16-4-1933].

¹ [Carta de cese de Otto Dix] Ministerio del Interior de Sajonia.

Tal como ya le ha comunicado el Rector de la Academia de Bellas Artes, el Ministerio del Interior ha decidido cesarlo en su cargo docente de la Academia de Artes Plásticas.

Su recurso del 8 de abril ha sido desestimado.

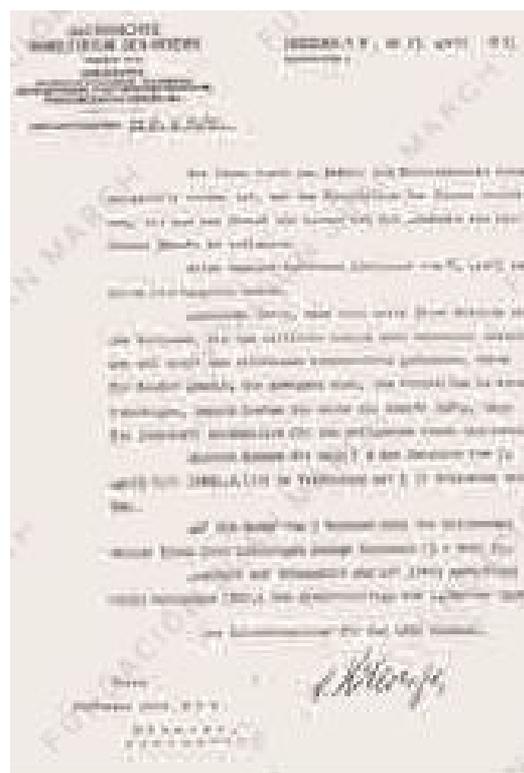
Aparte de que algunos de sus cuadros suponen una gravísima vulneración de la moral, poniendo así en peligro el rearme moral, usted ha pintado cuadros que menoscaban el ansia de defensa de la patria. Además, no ofrecen la menor garantía de que usted actuará en todo momento incondicionalmente en pro del Estado nacional.

Por consiguiente, según el artículo 4 de la ley de 7 de abril de 1933, en relación con el artículo 15, puede Usted ser apartado del servicio.

Durante los 3 meses posteriores al cese percibirá sus anteriores emolumentos (artículo 4, párrafo 2).

Su puesto no lleva aparejado derecho a jubilación (punto 4 del contrato de servicios de 1 de octubre de 1926).

Firmado: El Comisario del Reich del Land de Sajonia.



Carta de cese del Ministerio del Interior de Sajonia a Otto Dix en su cargo docente de catedrático de la Academia de Artes Plásticas de Dresde, 13.4.1933.¹

También en la Academia de Bellas Artes de Prusia se inicia a principios de 1933 un proceso radical de “depuración”. En mayo de 1933, Dix, al igual que otros muchos artistas, obedece el requerimiento del presidente Max von Schilling para que abandone “voluntariamente” la Academia.

Exilio interior

Dix, en lugar de plantearse huir al extranjero, se retira al “exilio interior” en el sudoeste de Alemania. Ahora, en vez del dinamismo urbano y los queridos tipos característicos de la metrópoli sajona, le rodean un clima benigno y una naturaleza paradisíaca a orillas del lago de Constanza y en Hegau, un cambio existencial que Dix asimila con dificultad hasta el fin de su vida. La familia encuentra una nueva patria primero en el castillo de Randegg, residencia veraniega de Hans Koch. En 1936 se instala en una casa propia, construida por el arquitecto de Dresde, Arno Schelcher, y situada encima del pueblo pesquero de Hemmenhofen, junto al lago de Constanza, que ofrece una vista tranquilizadora de la orilla suiza neutral. Esa casa será la residencia principal del artista hasta su muerte.

Y hasta ese momento de su muerte, acaecida en 1969, Dix sigue presente en Dresde con un estudio alquilado. Hasta 1943 efectúa visitas regulares de trabajo a su patria de elección sajona. Allí, durante su destierro del ámbito cultural nacionalsocialista, surgen las grandes composiciones figurativas siguiendo



Otto Dix delante de su cuadro *Retrato de Tamara Danischewski*, 1933, fotografía de Franz Fiedler.

el estilo de los maestros antiguos. Allí le detiene la Gestapo tras el atentado sufrido por Hitler en el Bürgerbräukeller de Munich el 8 de noviembre de 1939 y lo mantiene en prisión preventiva durante una semana. En 1939 nace en Dresde Katharina, la hija que Dix tiene, fuera del matrimonio, con Käthe König.

Bajo la dictadura nacionalsocialista

El 10 de mayo de 1933 arden por primera vez los libros en Berlín. En septiembre de ese mismo año, en el patio de luces del Ayuntamiento de Dresde, se exhibe la primera exposición de “Arte degenerado”, una primicia de la inminente barbarie cultural. Dix está representado con dos obras fundamentales, los cuadros tempranos *Mutilados de guerra* (1920) y *Trincheras* (1923). “Es una lástima que no se pueda encerrar a esta gente”, se lamenta el *Kölner Illustrierte Zeitung* del 17.8.1935, citando a Hitler ante los cuadros de Dix en la “cámara de los horrores” de Dresde. Dix tiene prohibido exponer en Dresde desde 1934, a despecho de su condición de miembro formal de la Cámara de Artes Plásticas del Reich desde enero de ese año. Mientras que en 1935 y 1936 participa en grandes exposiciones en el Museum of Modern Art de Nueva York y en el Carnegie Institut de Pittsburg, en Alemania —exceptuando la última exposición personal con su amigo artista Franz Lenk, celebrada en 1935 en la Galerie Nierendorf de Berlín— en 1936 y 1937 sólo consigue participaciones encubiertas en el Círculo de Bellas Artes de Hamburgo y en el de Gera. En Gera, a los catorce días, dos cuadros al estilo de los maestros antiguos son retirados por indicación de la Cámara de Cultura del Reich.



Trincheras en la exposición “Arte Degenerado” en Dresde, 1933.



Catálogo de la exposición “Arte degenerado”, 1937.



Preocupaciones existenciales

Sabrás que el 8 de abril de este año he sido destituido por el gobierno nacional, sin pensión. Como motivo han aducido mis cuadros de la guerra, que serían adecuados para socavar la voluntad de defensa del pueblo. Tuve que marcharme de Dresde y ahora vivo en Randegg, cerca de Singen. Vivimos en condiciones muy precarias, al día si me permites la expresión, y albergo continuas preocupaciones de cómo [ilegible] el pan y la calefacción, los niños tienen ya helados los dedos de las manos y de los pies. Por ello he de pedirte que me envíes dinero con urgencia. Mándame 550 dólares. Aunque hoy sólo tienen la mitad de su valor, me alegraría recibir el dinero. Estoy convencido de que me lo enviarás. Tú has ganado mucho con ello y no desearás que ahora viva en la miseria. Las ventas y encargos han cesado por completo desde hace un año. Seguramente la situación tampoco mejorará en los próximos diez años. Así ha sido siempre, nunca se han interesado por los verdaderos artistas. Ya hacia 1500 escribí —creo que fue Wolgemut en un cuadro “Grita, oh, Arte, y lámentate mucho, ahora ya nadie te aprecia” [correcto: Lucas Moser: “Grita, Arte, grita y lámentate mucho, ahora no te aprecia nadie, qué lastimoso”].

[Otto Dix, carta a Israel Ber Neumann en Nueva York, 1933, en: *Zwischen Widerstand und Anpassung, Kunst in Deutschland 1933–1945*, Akademie der Künste, Berlín 1978, pág. 122].

La Nationalgalerie de Berlín “depura” de su colección los explosivos cuadros con figuras de los años veinte. En total, las “acciones de limpieza” nacionalsocialistas del arte “degenerado” confiscan en los museos alemanes cerca de 260 obras de Dix. Este proceso culmina en la exposición inquisitorial de 1937, denominada “Arte degenerado”, un ajuste general de cuentas de los nazis con el arte de la modernidad. Entre los “engendros de la locura, de la desfachatez, de la ineptitud” figuran ocho obras fundamentales de Dix. La Galerie Theodor Fischer de Lucerna subasta en 1939 parte de las obras confiscadas, propiedad de diversos museos alemanes. El 20 de marzo de 1939, en el patio del Parque Central de Bomberos de Berlín, ubicado en la Köpenicker Strasse, se entrega al fuego el “resto inaprovechable del arte degenerado”, en el que figuran asimismo obras de Dix. Hasta hoy es impo-

Alfred Ahner: “Arte degenerado” en Dresde, 1933

En Dresde me interesaba sobre todo visitar el “Degenerado”, para tener al menos un mísero vestigio de la modernidad. En el “Degenerado” estaba el expresionismo. Dix. Klee... Feininger, Nolde, Schmidt-Rottluff... Schwitters, George Grosz... Así pues, ya que durante todos esos años no pude ver nada en el extranjero, sí tuve al menos la oportunidad de contemplar la guerra [trincheras] de Dix... ¡Es lo más atroz que se haya pintado jamás! ¡Ningún maestro medieval pudo dar forma al infierno con toda la fantasía endiablada como lo hizo Dix con su cuadro de trincheras mediante su exagerado realismo emparejado con la fantasía! Yo olía de veras a sangre. A intestinos... a descomposición y a podredumbre, y todo el mundo estaba mudo e impresionado y creo que también aquellos que pretendían burlarse de esta obra de arte han hecho más bien propaganda de ella. ¡Dix es el verdadero artista de nuestra sociedad!

[Alfred Ahner, carta a Hans Polack, 10-11-1933, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Dresde, Sección de manuscritos].

Retirado en el Círculo de Bellas Artes de Gera

Querido Lenk: En la exposición conmemorativa celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Gera expuse dos cuadros: un paisaje de Hegau y un retrato de mi madre. Ayer recibí del Círculo la noticia de que la Cámara de Artes Plásticas del Reich en Berlín ordena retirar ambos cuadros. Quizá le sea posible averiguar qué se esconde detrás de ello y si continuarán utilizando ese método contra mí. Si así fuera, me esforzaría por marcharme cuanto antes al extranjero, quizá las instancias oficiales incluso tengan interés en ello. Es imposible calificar de degenerados a ambos cuadros. Si usted no puede hacer nada personalmente, le ruego me diga a quién he de dirigirme para averiguarlo. Al fin y al cabo, no quiero darle a esa gente el gusto de morir de hambre ante sus ojos.

[Otto Dix, carta a Franz Lenk, septiembre 1937, Kunstsammlung de Gera].

sible determinar si entre los 1.004 cuadros y esculturas y los 3.825 trabajos sobre papel se contaban también “Mutilados de guerra” y “Trincheras”.

Un giro en su obra: la huída a la historia del arte y al paisaje

En su refugio junto al lago de Constanza, Dix prosigue hasta el amargo final la prolongada búsqueda, iniciada antes del acceso de los nazis al poder, de un arte nacional surgido del genio de los alemanes antiguos y del Romanticismo. Tanto su destitución de la administración pública en 1933 como su anatema definitivo en 1937, tachándolo de artista “degenerado”, motivan grandes alegorías y cuadros de actualidad. En 1933 cristaliza además la tendencia al historicismo forzado con acentos naturalistas y eclecticismos, y cuatro años después, un giro iconográfico hacia la temática cristiana.

Desde 1934, Dix, que añora sobremanera la gran ciudad como estímulo de su

labor y tema pictórico, retoma por primera vez desde su juventud el paisaje como motivo artístico. “Estoy ante el paisaje igual que una vaca”. Pronto el lago de Constanza, Hegau, el paisaje de las estribaciones de los Alpes le resultan insuficientes, así que viaja repetidamente a Suiza y la Engadina, y en 1935 incluso a Venecia. Entre 1940 y 1942 trabaja durante largos períodos en Bohemia y en los Montes de Silesia. Siguiendo la tradición del Romanticismo, Dix convierte el paisaje en escenario de su vivencia interior, y en ocasiones también de reflexión sobre la



Otto Dix en el lago Unter, hacia 1955.

historia de su tiempo. Los numerosos cuadros de invierno y de tormentas en Hegau y en los Montes de Silesia o de tempestad y hielo flotante en el lago de Constanza cabe interpretarlos como símbolos de la época y de la situación personal del artista. En esta etapa de su obra, el paisaje es ante todo una imagen autónoma entre el ideal y la naturaleza, una compilación simbólica de fragmentos naturalistas –en última instancia una “invención libre” que no se desarrolla ante la naturaleza, sino en el estudio. Sólo las prolíficas series de bocetos que el dibujante toma directamente *in situ* con un simple lápiz y sin pretensiones estilísticas muestran una verdadera huída hacia el paisaje. Casi da la impresión de que Dix soportaba mejor los tiempos de creciente glaciación al aire libre que delante del lienzo en el estudio.

En la época nazi pinté paisajes en cantidades industriales. Allí no había nada más. Así que salía al campo y dibujaba (con desdén) árboles, un par de árboles... cosas por el estilo. Me desterraron al paisaje (se ríe). Al principio era nuevo para mí. Ahora lo he visto tantas veces, que ni siquiera me fijo en él. En realidad tampoco me interesa ya demasiado. Me atraen mucho más los seres humanos, las personas.

[Otto Dix entrevistado por Maria Wetzel, en: *Diplomatischer Kurier*, nº 18, Colonia 1965, págs. 731 ss.].

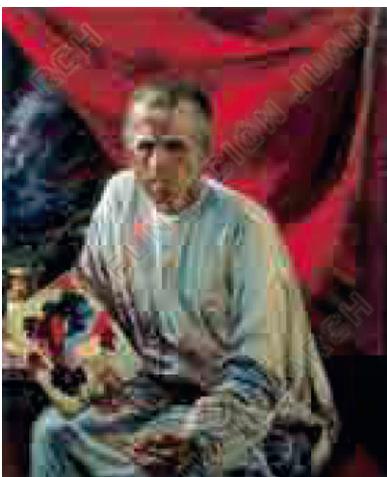
Alegorías cristianas

La exposición itinerante “Arte degenerado” de 1937 hace pública en toda Alemania la proscripción general de Dix. Desde entonces su retirada a la historia del arte acontece en un nuevo nivel. Dix retoma ahora temas cristianos, un ámbito temático que no le interesaba desde hacía más de dos décadas. El “famoso y desacreditado” inventor de exuberantes escenarios urbanos y bélicos recupera por primera vez de manera metódica una antología selecta de motivos de los maestros antiguos, mucho después de haberse apropiado de sus técnicas pictóricas y dibujísticas: imágenes de la Biblia, de los santos Antonio y Cristóbal, de la Virgen y de los evangelistas Juan o Lucas. Finalmente, poco antes de su tardío llamamiento a filas en la Volkssturm [ejército de reservistas creado en 1944 e integrado por jóvenes y ancianos], en marzo de 1945, se añaden Cristo con la cruz a cuestas, la Crucifixión y la Resurrección de Cristo.

El escultor de personas desterrado al paisaje busca compensar la poda de su inventario de ideas con una adaptación de los arquetipos iconográficos del mito cristiano: un retorno a las situaciones existenciales del ser humano. Así, la alegoría religiosa con referencia a la época y a sí mismo más o menos clara reclama cada vez mayor importancia en su creación.

En 1939 Dix pinta en Dresde la historia del Antiguo Testamento *Lot y sus hijas*. El cuadro surge por encargo de Fritz Niescher, un industrial de Chemnitz que deja libertad al artista para elegir el tema. La alegoría

de la lujuria se interpreta en Dix también como símbolo del fuego. Como ya hacía de niño, Dix traslada la escena bíblica a su patria. Con el decorado de Dresde en llamas como fondo, la obra adquiere tintes proféticos: El 1 de septiembre de 1939 comienza la Segunda Guerra Mundial, en la que la lluvia de bombas de los días 13 y 14 de febrero de 1945 destruirá el casco de la metrópoli del Elba.



Autorretrato con paleta delante de un telón rojo, 1942, técnica mixta, Kunstmuseum Stuttgart.

VII. Oscilar entre las dos “Alemanias” 1946 – 1969

No pinto ni para unos ni para otros. Lo siento.

Dix en la Alemania dividida

Un mes después de ser adscrito al Volkssturm en 1945, poco antes de acabar la guerra, Dix cae prisionero de los franceses. No regresa a Hemmenho-

fen hasta febrero de 1946. Desde su capitulación incondicional el 8 de mayo de 1945, Alemania ha quedado dividida en cuatro zonas de ocupación. La Segunda Guerra Mundial ha dejado también en su *land* natal ciudades destruidas y millones de muertos. Después de doce años de dictadura nacionalsocialista, la completa derrota moral tiene mucho peso. La victoria de la coalición antihitleriana oculta al principio las contradicciones entre las potencias occidentales capitalistas y la Unión Soviética socialista. Pero en 1947 ya se ve que una política alemana común es imposible; la Guerra Fría agrava la situación internacional. La promulgación de la Constitución en la República Federal Alemana en mayo de 1949 determina la creación de la República Democrática Alemana. El desgarrón que atraviesa Alemania se convierte en frontera estatal. A lo largo de los cincuenta años posteriores ese costurón en el centro de Europa será no sólo el sismógrafo de la lucha por la hegemonía entre el Este y el Oeste, sino también el escenario de la lucha por la supremacía cultural.

Dix no es capaz de aceptar la pérdida de Dresde, su patria de elección, ni siquiera bajo los nuevos auspicios políticos. En 1949 reanuda sus visitas de trabajo anuales, costumbre que mantendrá hasta poco antes de su muerte. Como persona y artista siempre “entre dos aguas”, se mueve entre los frentes de la modernidad abstracta de posguerra en el Oeste y el realismo socialista en el Este, entre el olvido en la República Federal y el control político en la RDA. En este obstinado movimiento pendular por encima de una frontera estatal y dos artes nacionales, Dix se convierte en un solitario caminante fronterizo de la historia del arte de posguerra de las dos Alemanias.

Reencuentro con Dresde

En el verano de 1946 el tríptico *La Guerra* de Dix acapara la atención pública en la primera Exposición General de Arte Alemán, celebrada en Dresde. En otoño de 1947 el propio Dix regresa a su amada Dresde y se muestra conmovido por el alcance de la destrucción. Los esfuerzos por contratarlo de nuevo en la recién creada Escuela Superior de Bellas Artes fracasan. Desde 1949 la metrópoli del Elba vuelve a convertirse en su segunda patria. Hasta 1966, Dix pasa allí varias semanas al año como artista en activo e invitado estrella del Oeste. La mayor parte de su obra litográfica tardía surge en colaboración con el taller de estampación de Alfred y Roland Erhardt en la Escuela de Bellas Artes. Además, le ata un vasto círculo de viejos y nuevos amigos, y sobre todo su vinculación extramatrimonial con Käthe König y su hija común, Katharina. A cambio aguanta no sólo los contratiempos de los viajes entre las dos Alemanias, sino también las repetidas glaciaciones político-culturales en la RDA. El debate de mayor alcance, denominado “debate sobre el formalismo”, a principios de los años cincuenta, quebranta también la relación oficial con el realista crítico.



Otto Dix conversando con el Oficial de cultura soviético A.N. Kotschetow y Herbert Gute en Dresde, 1.10.1947.



Vista desde el estudio de Otto Dix sobre la ciudad destruida de Dresde, otoño 1947, fotografía de Erich Andres.

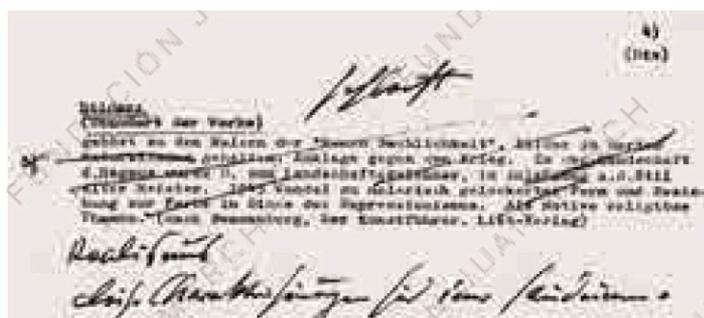
El reencuentro con Dresde, mi viejo lugar de trabajo, me ha trastornado. Este mundo en ruinas que recuerda a Pompeya me habría deprimido por completo si no hubiera presenciado en los primeros días la actividad infatigable y el ánimo de reconstrucción patentes aquí. He hallado aquí un optimismo que me conmueve y me demuestra que la vieja y activa atmósfera artística de Dresde todavía surte efecto incluso entre los campos de ruinas. Aquí se está emprendiendo algo, se ve movimiento. Sobre la futura evolución del arte no cabe decir hoy, cuando todo está aún en ciernes, nada definitivo.

[Otto Dix, en: *Tägliche Rundschau*, 16-11-1947].

La esencia de la obra de arte

Ya le escribí hace poco que no estoy dispuesto a “someter a discusión” mis cuadros. En Alemania hemos oído durante años la voz del pueblo sobre cuestiones artísticas y qué poco hemos sacado de ahí sobre la verdadera esencia del arte. Las discusiones terminan en que cualquier provinciano y cualquier “ciego” desea manifestar sus pequeños deseos. Todos creen saber cómo debería ser el arte. Pero sólo los menos tienen el sentido necesario para percibir la pintura, me refiero al sentido de la vista. Y concretamente un sentido de la vista que capte colores y formas como realidades vivas en el cuadro. Porque en el cuadro lo importante no son los objetos, sino la manifestación personal del artista sobre los objetos. Es decir, no el qué, sino el cómo. La discusión no ruidosa, sino callada. Lo primero que el artista exige al observador es discreción, pues lo explicable en la obra de arte es escaso, su esencia no es explicable, sino únicamente contemplable.

[Otto Dix, carta al Departamento de Cultura de Gera, 19-8-1947, Kunstsammlung Gera].



Corrección manuscrita en la hoja de servicios de Otto Dix, 22.2.1959.²

² Traducción del texto escrito a máquina:

«Cuadros:

(Situación de las obras)

pertenece a los pintores de la “Nueva Objetividad”, cuadros de duro naturalismo. Denuncia contra la guerra. En el paisaje de Hegau D[ix] se convirtió en paisajista, basándose en el estilo de los maestros antiguos. En 1945 su forma pictórica se torna más relajada y muestra un cromatismo relacionado con el Expresionismo. Como motivos, temas religiosos. (Según Swanenburg, director artístico, Editorial List)»

Anotación manuscrita de Dix:

«¡Mal!

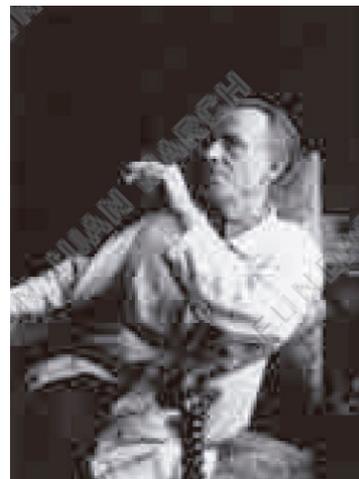
¡Realismo!

estas caracterizaciones son siempre estúpidas.»

Expresiva obra tardía

Concluida la Segunda Guerra Mundial, Otto Dix vuelve a hacer un alto en el camino en contra de su propia obra y de los imperativos de la época. Tira “por la borda los trastos renacentistas” y se dedica a aumentar los aspectos expresivos y a la pintura *alla prima* pastosa, en la que los colores al óleo se aplican directamente sobre el lienzo sin un color de fondo. Impulsado por un renacido afán de realidad, el soldado repatriado de 55 años conquista la pintura “pura”. El cómo vuelve a ser más importante que el qué. Esta “nueva forma de ver” se traduce en una productividad frenética. Entre 1946 y 1949 surgen unos 150 cuadros y un importante conjunto de dibujos al pastel. Dix desarrolla un verismo expresionista, cuya sutileza expresiva y estilística no tiene parangón en el arte alemán contemporáneo. En la iconografía cristiana encuentra símbolos actuales de culpa y expiación, imágenes de las ruinas de la esperanza.

Desde 1950 su obra revela cambios temáticos, de tono y de estilo: de lo sajón a lo germánico, de lo urbano a lo bucólico, de lo polémico–realista a lo apacible–expresivo (y en ocasiones también síntomas de cansancio). Como siempre, el ser humano ocupa el centro de su obra: ahora ya no es el protagonista de escenarios sociales críticos con la época, sino una figura a medio camino entre la alegoría y el idilio. Su interés principal sigue centrado en el retrato, pero también en los motivos religiosos y en el género rural, niños y animales, naturalezas muertas y paisajes. En la última década de su vida su



Otto Dix en su estudio, 1946, fotografía de August Hepp.

Cambios en la técnica pictórica

Mi querido Ernst (...) El cambio de "técnica" (la palabra es completamente errónea, en realidad se trata de una nueva forma de ver que se ha iniciado en mí) engendra numerosas y extrañas flores. En cualquier caso es preciso consignar:

I. La pintura ha ganado espontaneidad, la laboriosa precaución que siempre había que tener con continuas veladuras ha desaparecido.

II. Todo se vuelve más tosco, gracias a Dios, en los últimos veinte años he pintado demasiado con pincel fino y ahora retorno a la época de mi primer cuadro de la guerra, es decir, tiene lugar una especie de liberación.

III. Lo formal espacial cede ante el cromatismo, y los colores comienzan a formar "acordes".

IV. Tiro por la borda a voluntad todas las composiciones ideales, la sección áurea y todos esos trastos renacentistas y pinto "con absoluta libertad".

Y mientras escribo esto me doy cuenta de que uno no puede en modo alguno explicar todo esto, los cuadros, pese a la libertad, tienen más "forma" ... El consumo de colores es casi aterrador.

[Otto Dix, carta a Ernst Bursche, 16-9-1944, en: Schmidt, pág. 216].



Otto Dix delante del cuadro *Gran alzamiento de la Cruz*, 1962.

obra vuelve a oscilar entre la temática cristiana y el autorretrato.

En 1946, cuando el nuevo Dix se presenta al público por primera vez en Dresde, suscita decepción y rechazo. Nadie esperaba el lenguaje formal expresivo con la técnica *alla prima* y la temática religiosa con personajes contemporáneos, ni nadie quiere verlo. La polarización política en Alemania endurece asimismo los argumentos de la controversia desatada por Dix. El estilo y la temática del Dix de posguerra siguen siendo motivo de disputa de futuras controver-

Conversación en la sala de espera, 1958

No es necesario que discutamos sobre mis cuadros, estos ya los vemos. Yo parto de lo contemplado. No deseo inventar temas nuevos, ni composiciones artificiosas como, por ejemplo, Salvador Dalí. Lo que más me gusta es ver de nuevo con mis propios ojos los temas primigenios de la Humanidad ... El arte se sustrae a toda definición. Durante mucho tiempo uno es un tiesto vacío, después crece algo que uno no desea. Se cuele algo que uno en realidad no entiende. El dios Azar crea en nuestro interior.

Me opongo muy decididamente a los dogmas artísticos. Porque el arte no es una ciencia, ni está sometido a ninguna ley palpable. El pintor tiene que partir de la aparición de lo vivo. Está ahí para dar forma al mundo y mostrar que no sólo de pan vive el hombre. Estoy en contra de los abstractos, que pintan a escobazos, bombardean el lienzo con una ballesta y dejan chorrear hacia abajo salidas de colores. Los resultados son cuadros que se podrían hacer en serie, a miles. La creación es mínima, adecuada a lo sumo para el papel pintado y las faldas de señora. Se me ha llamado conservador. Acaso lo sea, desde luego soy primitivo y popular. Necesito la vinculación con el mundo sensorial, el valor para la fealdad, la vida sin diluir...

No, los artistas no deben mejorar ni hacer proselitismo. Son demasiado escasos. Sólo tienen que dar testimonio. La gracia está fuera del poder de disposición humano, pero lo que importa es la gracia. El esfuerzo por el arte exige mucha paciencia. Durante mucho tiempo yo fui una "nada" [Dix casi lo grita], pero de repente puedes convertirte en un "algo". Nunca había hablado tanto. Hoy he sido una suerte.

[Otto Dix, en: *Südkurier*, Singen, 21-5-1958].



Otto Dix en Dresde, 1950, fotografía de Pan Walther.



Carta de Ernst Jünger a Otto Dix, 6.2.1959.³



Certificado emitido por la Academia de Bellas Artes de Berlín para permitir el libre acceso del Prof. Dix y de sus trabajos litográficos por la aduana.

sias: neoespressionismo y alegorismo cristiano. Hoy sigue pendiente una amplia dignificación histórico-artística de su obra tardía.

Carrera de posguerra

Después de la Segunda Guerra Mundial, Dix comienza desde el principio y no sólo en el ámbito artístico. Tras la interrupción de doce años provocada por el nacionalsocialismo, tiene que volver a planificar de nuevo su carrera. Después de Dresde fracasan otras dos cátedras previstas en Berlín Oriental y Düsseldorf. En la RDA se malogran las primeras ambiciones de nombrar a Dix miembro numerario de la Academia de las Artes de Berlín Oriental. La III Exposición de Arte Alemán celebrada en Dresde proclama en 1953 la consagración del realismo socialista –sin los



Otto Dix en su estudio de Hemmenhofen, 1964, fotografía de Stefan Moses.

³ Estimado señor Dix,

Me he enterado por la prensa de que el 27 de enero estuve sentado a su lado en la Villa Reitzenstein. Cuando nos presentaron no entendí su nombre, como tampoco casi ninguno de los de los caballeros presentes. Lamento mucho haber estado sentado a su lado sin saberlo, máxime teniendo en cuenta que valoro su obra desde hace largo tiempo, y a menudo hablé de ella con mi amigo Rudolf Schlichter, por desgracia fallecido. Unos años atrás, creo que fue en Saugau, uno de sus cuadros me causó una conmoción especial: un cesto lleno de setas, que estaban reducidas a sus formas estereoscópicas y, en consecuencia, en cierto modo cristalizadas. Como suelo acudir con frecuencia al lago de Constanza, confío en poder recuperar el tiempo perdido.

Con los mejores saludos, suyo afectísimo, Ernst Jünger

cuadros de obreros *Former I + II*, que habían surgido un año antes como homenaje a su padre. La exposición anual de la Asociación de Artistas Alemanes tampoco lo selecciona. En la Documenta I de Kassel, organizada en 1955 por Arnold Bode y Werner Haftmann como tardía reparación de la pausa nacionalsocialista, Dix todavía está representado junto con Klee, Kirchner y Beckmann; en la segunda, en 1959, que bajo la égida de Will Grohmann inaugura la marcha triunfal de la abstracción de posguerra en Europa occidental, ya no figura.

En 1955 Dix se convierte en miembro de la Academia de las Artes de Berlín–Dahlem; un año más tarde es elegido académico de la Academia Alemana de las Artes de Berlín Oriental. La Academia de Berlín Oriental organiza en 1957 la primera amplia retrospectiva. En 1959 Dix, junto con Ernst Jünger, recibe la Gran Cruz Federal del Mérito de manos de Kurt George Kiesinger, ministro–presidente de Baden–Württemberg y antiguo miembro del partido nacionalsocialista.

Ese mismo año se edita en Hannover la primera monografía de Otto Conzelmann, y en 1960, en Dresde, la publicación, fundamental hasta la fecha, de Fritz Löffler. Paralelamente, Dix recibe el encargo de crear un mural sobre la temática “Guerra y paz” para el salón de plenos del Ayuntamiento de Singen. En julio de 1961, junto con 35 catedráticos de Alemania Occidental, firma un manifiesto electoral a favor de los opositores a la guerra nuclear en las elecciones al Bundestag.

En la década de los cincuenta y de los sesenta del siglo pasado, Dix viaja a Francia e Italia. En 1962, invitado en la Villa Massimo de Roma, conoce y dibuja a Uwe Jonson, escritor y refugiado de la RDA. En la última década de su vida, su obra comienza a imponerse tanto en el Este como en el Oeste, por lo cual se organizan numerosas exposiciones y homenajes. En 1966, con motivo de su 75 cumpleaños, recibe el premio Alfred Lichtwark en Hamburgo, el premio Martin Andersen Nexö en Dresde y el nombramiento de hijo predilecto de Gera, su ciudad natal; en 1968 la Fundación Goethe le otorga en Salzburgo el premio Rembrandt. En 1966 Dix visita por última vez Gera y Dresde. En otoño del año siguiente un primer ataque de apoplejía le paraliza la mano izquierda.

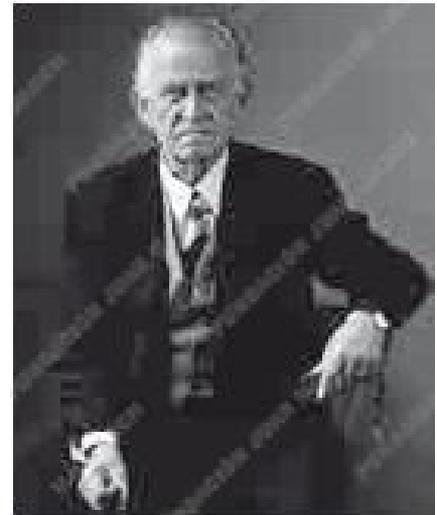
Declaraciones tardías

La expresividad intensa lo es todo para mí. Mi deseo es acercarme mucho a nuestro presente, estar a la orden del día, sin someterme a dogmas artísticos. El color y la forma por sí solos no pueden sustituir la falta de experiencia y de conmoción íntima. Me esfuerzo por reflejar en mis cuadros la razón de ser de nuestro tiempo ... Pintar es un intento de crear orden. El arte para mí es conjuero.

[Otto Dix, en: *Tägliche Rundschau*, 16–11–1947].

Para mí Picasso es un genio que pervivirá. Sus obras irradian una fascinante fuerza y ligereza. La pintura abstracta es una apariencia lúdica, en el fondo persiste el amor a la realidad, a la vida, a todas las cosas de este mundo. La ligereza de sus obras constituye la esencia de su genio. Nosotros en Alemania somos algo más pesados. No conozco personalmente a Picasso, pero si llegase a conocerlo y supiera hablar francés, seguro que nos entenderíamos bien.

[Otto Dix, en: *Thüringische Landeszeitung*, 1–12–1966].



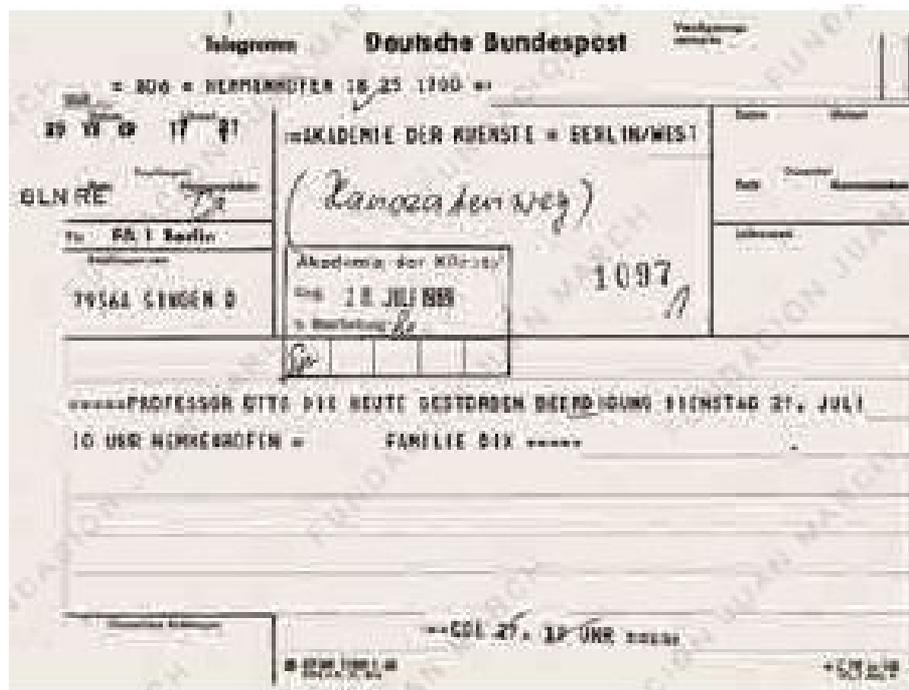
Otto Dix recibiendo el premio Alfred Lichtwark, 1966, fotografía de Fritz Kempe.

Usted hablaba de mi “visión del mundo”; yo no tengo ninguna “visión del mundo” que pueda definirse de algún modo. Sólo sé que no sé nada y que albergo un tremendo caos en mi interior ... Los secretos no deben expresarse o sólo a través de paradojas.

[Otto Dix, carta a Lotte Simon Eckener, hacia 1945, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Archivo de Artes Plásticas, Legado Otto Dix (II, C8)].

Jamás he dado por escrito declaraciones mías, pues, como le mostraré la visión, mis cuadros constituyen declaraciones francas, como raramente encontrará usted en estos tiempos. Además, no tengo la menor intención, ni tampoco estoy capacitado para hablar de cuestiones estéticas y filosóficas, y todo lo demás sería una charlatanería vanidosa, subjetiva. Tampoco tengo el propósito de desvelar al asombrado ciudadano contemporáneo las “profundidades” o abismos de mi alma. ¡Quien tenga ojos para ver, que vea!

[Otto Dix, carta a Hans Klinkel, 29–3–1948, en: Kinkel, pág. 16 ss.].



Telegrama de notificación del fallecimiento de Otto Dix dirigido a la Academia de Bellas Artes de Berlín.

Legado y muerte

En 1968 Dix dibujó sobre piedra su testamento artístico: *Autorretrato como calavera* (fig. 17 pág 18). Aquí como en ninguna otra parte la dialéctica de la obra vital entre el nacimiento y la muerte alcanza su propia esencia.

Dix muere el 25 de julio de 1969 en el hospital de Singen, junto al lago de Constanza, tras un segundo ataque de apoplejía. Tres días después es enterrado en el pequeño cementerio de Hemmenhofen.



CATÁLOGO

1. *Autorretrato fumando*, 1914
(Selbstbildnis als Raucher)
Óleo sobre papel montado sobre cartón
70,5 x 56 cm
Kunstsammlung Gera
Cat. razonado: Löffler 1913/6
2. *Retrato del Pintor Baumgärtel*, 1914
(Bildnis des Malers Baumgärtel)
Óleo sobre lienzo
55,7 x 48 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Löffler 1914/11
3. *Retrato del pintor Kurt Lohse I*, 1914
(Bildnis des Malers Kurt Lohse I)
Óleo sobre papel montado sobre cartón
64 x 46,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Löffler 1914/7
4. *Autorretrato en forma de diana*, 1915
(Selbstbildnis als Schießscheibe)
Óleo sobre papel montado sobre tabla
69,5 x 49,4 cm
Fundación Otto Dix Vaduz, depositado en
Kunstsammlung Gera
Cat. razonado: Löffler 1915/2
5. *Calle de los burdeles*, 1914
(Strasse der Bordelle)
Óleo sobre papel
55 x 59 cm
Galerie Berinson, Berlín / UBU Gallery,
Nueva York
Cat. razonado: Löffler 1914/16
6. *Mi amiga Elis*, 1919
(Meine Freundin Elis)
Óleo sobre lienzo
57,5 x 50 cm
Kunstsammlung Gera
Cat. razonado: Löffler 1919/14
7. *Retrato de mujer con chaqueta marrón*, 1919
(Bildnis einer Frau in brauner Jacke)
Óleo sobre cartón
50,5 x 38,5 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Neue Meister
Cat. razonado: Löffler 1919/15
8. *Niño obrero*, 1920
(Arbeiterjunge)
Óleo sobre lienzo
86 x 40,8 cm
Kunstmuseum Stuttgart
Cat. razonado: Löffler 1920/19
9. *La familia del pintor Adalbert Trillhaase*, 1923
(Die Familie des Malers Adalbert Trillhaase)
Óleo sobre lienzo
119 x 95 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Neue
Nationalgalerie
Cat. razonado: Löffler 1923/8
10. *Pareja anciana*, 1923
(Altes Liebespaar)
Óleo sobre lienzo
152 x 100 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Neue
Nationalgalerie
Cat. razonado: Löffler 1923/6
11. *Naturaleza muerta con velo de viuda*, 1925
(Stilleben mit Witwenschleier)
Témpera y óleo sobre tabla
120 x 61 cm
Fundación Otto Dix Vaduz, depositado en
Kunstsammlung Gera
Cat. razonado: Löffler 1925/13
12. *Retrato del filósofo Max Scheler*, 1926
(Bildnis des Philosophen Max Scheler)
Técnica mixta sobre tabla
100 x 69,5 cm
Universidad de Colonia
Cat. razonado: Löffler 1926/6
13. *Autorretrato con caballete*, 1926
(Selbstbildnis mit Staffelei)
Técnica mixta sobre tabla
80 x 55 cm
Leopold-Hoesch-Museum der Stadt Düren
Cat. razonado: Löffler 1926/4
14. *Retrato del pintor Franz Radziwill*, 1928
(Bildnis des Malers Franz Radziwill)
Óleo sobre cartón montado sobre tabla
80,1 x 60 cm
Museum Kunst Palast, Düsseldorf
Cat. razonado: Löffler 1928/12

15. *Retrato de la Señora Martha Dix I*, 1928
(Bildnis Frau Martha Dix I)
Técnica mixta sobre tabla
60,2 x 60 cm
Fundación Otto Dix, depositado en
Kunstmuseum Stuttgart
Cat. razonado: Löffler 1928/1
16. *Retrato de una joven (Erni)*, 1928
(Bildnis eines jungen Mädchens (Erni))
Técnica mixta sobre contrachapado
34,5 x 21,5 cm
Fundación Otto Dix Vaduz, depositado en
Kunstsammlung Gera
Cat. razonado: Löffler 1928/7
17. *Retrato del director general y Senador de Danzig Ludwig Noé*, 1928
(Bildnis des Generaldirektors und Danziger Senators Prof. Dr. Ludwig Noé)
Témpera y óleo sobre lienzo
96 x 72 cm
Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg
Cat. razonado: Löffler 1928/11
18. *Desnudo sentado con cabello oscuro*, 1930
(Sitzender Akt mit dunklem Haar)
Técnica mixta sobre lienzo
93 x 72 cm
Fundación Otto Dix Vaduz, depositado en
Kunstsammlung Gera
Cat. razonado: Löffler 1930/9
19. *Autorretrato con Jan*, 1930
(Selbstbildnis mit Jan)
Técnica mixta sobre tabla
119 x 90 cm
Colección particular
Cat. razonado: Löffler 1930/2
20. *Pareja con capuchina*, 1930
(Liebespaar mit Kapuzinerkresse)
Técnica mixta sobre tabla
81 x 64 cm
Galerie Bayer Bietigheim-Bissingen
Cat. razonado: Löffler 1930/11
21. *Retrato del Pintor Hans Theo Richter y su esposa Gisela*, 1933
(Bildnis des Malers Hans Theo Richter und Frau Gisela)
Técnica mixta sobre tabla
100 x 70 cm
Kunstsammlung Gera
Cat. razonado: Löffler 1933/3
22. *Paisaje de Randegg con el Vögeli*, 1936
(Randegg mit Vögeli)
Técnica mixta sobre tabla
70 x 78 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Löffler 1936/8
23. *Anochecer en Wangen*, 1939
(Abendstimmung bei Wangen)
Técnica mixta sobre tabla
69 x 79 cm
Colección particular
Cat. razonado: Löffler 1937/3
24. *La Anunciación a los pastores (en el Koppfenplan de los Montes de Silesia)*, 1942
(Verkündigung der Hirten (Auf dem Koppfenplan des Riesengebirges))
Técnica mixta sobre tabla
105 x 84 cm
Colección particular
Cat. razonado: Löffler 1942/3
25. *El Bannwald (Montes de Silesia)*, 1942
(Der Bannwald (Riesengebirge))
Técnica mixta sobre tabla
81 x 99 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Löffler 1942/7
26. *Job*, 1946
(Hiob)
Óleo y témpera sobre lienzo montado sobre tabla
120,2 x 81,2 cm
Fundación Otto Dix Vaduz, depositado en
Kunstsammlung Gera
Cat. razonado: Löffler 1946/2
27. *Autorretrato como prisionero de guerra*, 1947
(Selbstbildnis als Kriegsgefangener)
Óleo y témpera sobre tabla
60 x 54,5 cm
Fundación Otto Dix Vaduz, depositado en
Kunstmuseum Stuttgart
Cat. razonado: Löffler 1947/2
28. *Prisioneros de guerra*, 1948
(Kriegsgefangene)
Óleo sobre lienzo
59 x 79 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Löffler 1948/11

29. *Personas entre ruinas*, 1948
(Menschen in Trümmern)
Óleo sobre tabla
80 x 100 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Löffler 1948/17
30. *Ecce Homo III*, 1949
(Ecce Homo III)
Óleo sobre tabla
81 x 60 cm
Colección particular
Cat. razonado: Löffler 1949/2
31. *Hombre con dos mujeres*, 1949
(Mann mit zwei Frauen)
Óleo sobre tabla
79 x 59 cm
Galerie Bayer, Bietigheim-Bissingen
Cat. razonado: Löffler 1949/12
32. *Gitana con niño*, 1962
(Zigeunerin mit Kind)
Óleo sobre lienzo
92 x 150 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Löffler 1962/7
33. *Pequeño alzamiento de la Cruz*, 1958
(Kleine Kreuzaufrichtung)
Óleo sobre lienzo
68,5 x 96,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Löffler 1958/2
34. *Retrato del Dr. Fritz Perls*, 1966
(Bildnis Dr. Fritz Perls)
Óleo sobre tabla
93,9 x 74,9 cm
Fundación Otto Dix Vaduz, depositado en
Kunstsammlung Gera
Cat. razonado: Löffler 1966/1
35. *Autorretrato con Marcella*, 1969
(Selbstbildnis mit Marcella)
Óleo sobre tabla
86,5 x 68 cm
Fundación Otto Dix Vaduz, depositado en
Kunstsammlung Gera
Cat. razonado: Löffler 1969/1
36. *Tumbas en Reims II*, 1915
(Gräben vor Reims II)
Guache sobre papel
28,7 x 29 cm
Galerie Valentien, Stuttgart
Cat. razonado: Pfäffle G 1915/7
37. *Puesto destruido*, hacia 1917
(Zerstörte Stellung)
Acuarela sobre papel
28,7 x 28,7 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Pfäffle A/G 1916/1
38. *Soldados bañándose*, 1917
(Badende Soldaten)
Guache, acuarela y lápiz sobre papel
40 x 39,3 cm
Galerie Valentien, Stuttgart
Cat. razonado: Pfäffle A/G 1917/1
39. *Suboficial S.*, 1917
(Unteroffizier S.)
Guache sobre papel
39,5 x 41 cm
Galerie Valentien, Stuttgart
Cat. razonado: Pfäffle G 1917/9
40. *Mesa de mármol*, 1917
(Marmortisch)
Guache sobre papel
39 x 35,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle G 1917/14
41. *Prostituta*, 1920
(Strichdame)
Acuarela, tinta y lápiz sobre papel
47,5 x 38,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1920/2
42. *Yo en Bruselas*, 1922
(Ich in Brüssel)
Acuarela y lápiz sobre papel
49 x 36,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz.
Cat. razonado: Pfäffle A 1922/1

43. *Joven con sombrero verde*, 1922
(Mädchen mit grünem Hut)
Acuarela y tinta sobre papel
48,5 x 39 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz.
Cat. razonado: Pfäffle A 1922/33
44. *Prostituta*, 1922
(Dirne)
Acuarela sobre papel
39,5 x 38 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz.
Cat. razonado: Pfäffle A 1922/30
45. *Marsella (marinero y chica)*, 1922
(Marseille (Matrose und Mädchen))
Acuarela y tinta china sobre papel
33,5 x 25 cm
Galerie Valentien, Stuttgart
Cat. razonado: Pfäffle A/G 1922/212
46. *Niños obreros*, 1922
(Arbeiterkinder)
Acuarela y tinta sobre papel
52 x 37 cm
Colección particular
Cat. razonado: Pfäffle A 1922/219
47. *No temen la muerte - dos artistas*, 1922
(Verächter des Todes - zwei Artisten)
Acuarela y lápiz sobre papel
56,5 x 46,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1922/24
48. *Escena circense*, 1923
(Zirkusszene)
Acuarela, lápiz y collage sobre papel
49,5 x 35,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1923/23
49. *Acto ecuestre*, 1923
(Reitakt)
Acuarela y tinta sobre papel
35,5 x 50 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1923/21
50. *La Gürzenichstrasse en Colonia*, 1923
(Die Gürzenichstrasse in Köln)
Acuarela sobre cartón
48,9 x 33 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Pfäffle A 1923/85
51. *Mujer en oro - Mutzli*, 1923
(Frau in Gold - Mutzli)
Acuarela, oro y lápiz sobre papel
56,5 x 38 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1923/42
52. *Anciana*, 1923
(Alte Frau)
Acuarela, guache y lápiz sobre papel
67,5 x 46,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1923/1
53. *Cuadro con espejo*, 1923
(Bild mit Spiegel)
Acuarela, guache y collage sobre papel
48,5 x 32,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1923/46
54. *Sirvienta endomingada*, 1923
(Dienstmädchen am Sonntag)
Acuarela y lápiz sobre papel
54,5 x 38 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1923/58
55. *Madame de burdel*, 1923
(Puffmutter)
Acuarela sobre papel
50 x 35 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1923/2
56. *Mujer rubia*, 1923
(Blonde Frau)
Acuarela, pastel y lápiz sobre papel
62 x 45,5 cm
Galerie Bayer, Bietigheim-Bissingen
Cat. razonado: Pfäffle A 1923/61
57. *Autorretrato con cigarrillo*, 1923-24
(Selbstbildnis mit Zigarette)
Acuarela, lápiz y tinta sobre cartón
59,5 x 45,5 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Pfäffle A 1924/17

58. *Prostituta (desnudo de medio cuerpo)*, 1925
(Dirne (Halbakt))
Acuarela y lápiz sobre cartón
51 x 34,2 cm
Kunstsammlung Gera
Cat. razonado: Pfäffle A 1925/36
59. *Mutz*, 1923
(Mutz)
Acuarela y tiza negra sobre papel
38 x 27,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1923/8
60. *Cabeza de muchacha*, hacia 1923
(Mädchenkopf)
Acuarela y lápiz sobre cartón
51 x 38,2 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Pfäffle A 1923/60
61. *Pareja*, 1926
(Paar)
Acuarela, guache y lápiz sobre papel
68,5 x 50,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1926/2
62. *Marinero y chica*, 1926
(Madrose und Mädchen)
Acuarela sobre papel
61 x 48,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Pfäffle A 1926/1
63. *Autorretrato vestido de soldado*, 1917
(Selbstbildnis als Soldat)
Tiza negra sobre papel amarillo
39 x 37,7 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Lorenz WK 3.0.7
64. *Retrato de mi padre a los 58 años*, 1920
(Bildnis meines Vaters 58 Jahre alt)
Lápiz sobre papel
62,5 x 40,5 cm
Leopold-Hoesch-Museum der Stadt Düren
Cat. razonado: Lorenz EDV 6.2.1
65. *Retrato de mi madre*, 1920
(Porträt meiner Mutter)
Lápiz sobre papel
50 x 37 cm
Leopold-Hoesch-Museum der Stadt Düren
Cat. razonado: Lorenz EDV 6.1.1
66. *A la belleza (boceto para el cuadro)*, 1922
(An die Schönheit (Entwurf für das Gemälde))
Lápiz sobre cartón
50 x 49,8 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Lorenz EDV 8.1.15
67. *Yo de medio perfil derecho*, 1924
(Selbst im Halbprofil nach rechts)
Lápiz sobre papel amarillo
24,6 x 18,4 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Lorenz NSk 1.0.11
68. *Yo en 1926*, 1926
(Ich selbst 1926)
Tinta sobre cartón
49,5 x 37 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Lorenz NSk 1.0.15
69. *Cabaré - Estudio para un cuadro de la metrópoli*, 1925-26
(Tanzbar - Ideenskizze zu einem Großstadtbild)
Lápiz sobre papel transparente
32,4 x 42,8 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Lorenz NSk 6.6.4
70. *Cabaré - Estudio para un cuadro de la metrópoli*, 1925-26
(Tanzbar - Ideenskizze zu einem Großstadtbild)
Lápiz sobre papel transparente
32,4 x 42,8 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Lorenz NSk 6.6.5
71. *Cabaré - Estudio para un cuadro de la metrópoli*, 1925-26
(Tanzbar - Ideenskizze zu einem Großstadtbild)
Lápiz sobre papel transparente
32,4 x 42,8 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Lorenz NSk 6.6.6

72. *Cabaré - Estudio para un cuadro de la metrópoli, 1925-26*
(Tanzbar - Ideenskizze zu einem Großstadtbild)
Lápiz sobre papel transparente
32,4 x 42,7 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Lorenz NSk 6.6.7
73. *Cabaré - Estudio para un cuadro de la metrópoli, 1925-26*
(Tanzbar - Ideenskizze zu einem Großstadtbild)
Lápiz sobre papel transparente
32,4 x 42,8 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Lorenz NSk 6.6.8
74. *Cabaré - Estudio para un cuadro de la metrópoli, 1925-26*
(Tanzbar - Ideenskizze zu einem Großstadtbild)
Lápiz sobre papel transparente
42,5 x 32,3 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Lorenz NSk 6.6.9
75. *Cabaré - Estudio para un cuadro de la metrópoli, 1925-26*
(Tanzbar - Ideenskizze zu einem Großstadtbild)
Lápiz sobre papel transparente
32,4 x 42,8 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Lorenz NSk 6.6.10
76. *Cabaré - Estudio para un cuadro de la metrópoli, 1925-26*
(Tanzbar - Ideenskizze zu einem Großstadtbild)
Lápiz y lápices de colores sobre papel transparente
32,3 x 42,4 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Lorenz NSk 6.6.11
77. *Cabaré - Estudio para un cuadro de la metrópoli, 1925-26*
(Tanzbar - Ideenskizze zu einem Großstadtbild)
Lápiz y lápices de colores sobre papel transparente
32,5 x 42,9 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Lorenz NSk 6.6.12
78. *Cabaré - Estudio para un cuadro de la metrópoli, 1925-26*
(Tanzbar - Ideenskizze zu einem Großstadtbild)
Lápiz sobre papel transparente
42,5 x 32,5 cm
Fundación Otto Dix, Vaduz
Cat. razonado: Lorenz NSk 6.6.18
79. *Metrópolis (boceto para el tríptico), 1927-28*
(Metropolis (Karton zum Triptychon))
Carboncillo, tiza, lápiz, sanguina y color opaco sobre papel
montado sobre lienzo
Lado izquierdo: 184 x 104 cm
Parte central: 180,5 x 203,5 cm
Lado derecho: 179,5 x 100,5 cm
Kunstmuseum Stuttgart
Cat. razonado: Lorenz NSk 7.2.17
80. *Retrato de Will Grohmann, 1927*
(Porträt Will Grohmann)
Lápiz y tiza blanca sobre papel gris transparente
64,3 x 48,2 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Lorenz VS de NSk 2.2.10
81. *Mujer rubia, 1929*
(Blonde Frau)
Lápiz y acuarela sobre cartón
48 x 37,3 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Pfäffle A 1929/2
82. *Desnudo femenino sentado de espaldas, 1932*
(Sitzender weiblicher Rückenakt)
Carboncillo y tiza sobre cartón
160 x 95 cm
Colección particular
Cat. razonado: Lorenz NSk 12.1.17
83. *Gran autorretrato como dibujante, 1933*
(Großes Selbstbildnis als Zeichner)
Punta de plata y lápiz sobre cartón
58,3 x 47,2 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Lorenz IE 1.1.1
84. *Busto de una joven con la cabeza ligeramente inclinada en perfil de 3/4 a la izquierda, 1934*
(Büste einer jungen Frau mit leicht geneigtem Kopf im 3/4 Profil nach links)
Punta de plata sobre cartón preparado con tiza
47 x 42,5 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstichkabinett
Cat. razonado: Lorenz IE 3.1.6



BIBLIOGRAFÍA

TESTIMONIOS AUTOBIOGRÁFICOS Y FUENTES ARCHIVÍSTICAS

A diferencia de muchos de sus contemporáneos, y de acuerdo con su máxima ya citada de “Pintor, pinta y calla”, Dix no escribió manifiestos ni dejó recopilaciones de escritos.

Con una única excepción (Otto Dix, *Objekt gestaltet Form*, en: “Berliner Nachtausgabe”, 3-XII-1927), sus escasas declaraciones proceden de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y en su mayoría fueron publicadas como entrevistas en periódicos (especialmente sugerente: Maria Wetzel, *Ein harter Mann, dieser Maler*, en “Diplomatischer Kurier” año 14, nº 18, Colonia, 1965, págs. 731-745). Además, en 1958 Dix escribió, para la Washington School of Arts, dos extensos manuales técnicos sobre pintura y composición. Al empeño de los amigos debemos un gran monólogo sobre arte, religión y guerra, editado en formato fonográfico (editorial Erker, St. Gallen, 1963). Este y numerosos testimonios más están publicados en: Diether Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlín, 1981, págs. 199-281. El legado del artista se encuentra en el Archivo de Artes Plásticas del *Germanisches Nationalmuseum* de Nuremberg. Otros documentos importantes se encuentran en la sección de manuscritos de la *Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek* de Dresde (legado Fritz Löffler); Fundación *Archiv der Akademie der Künste* de Berlín; Archivo de la *Hochschule für Bildende Künste* de Dresde; Fundación Otto Dix de Vaduz y *Kunstsammlung* de Gera.

MONOGRAFÍAS

BARTON, Brigid S.: *Otto Dix and Die neue Sachlichkeit, 1918-1925*. Michigan, 1981.

BECK, Rainer: *Otto Dix 1891-1969, Zeit, Leben, Werk*. Constanza, 1993.

CONZELMANN, Otto: *Der andere Dix, Sein Bild vom Menschen und vom Krieg*. Stuttgart, 1983.

CONZELMANN, Otto: *Otto Dix, Handzeichnungen*. Hannover, 1968.

CONZELMANN, Otto: *Otto Dix*. Hannover, 1959.

FISCHER, Lothar: *Ein Malerleben in Deutschland*. Berlín, 1981.

KARCHER, Eva: *Otto Dix 1891-1969 “Entweder ich werde berühmt oder berüchtigt”*. Editado por Ingo F. Walther, Colonia, 2002 (edición original 1988).

KINKEL, Hans: *Die Toten und die Nackten, Beiträge zu Dix*. Berlín, 1991.

LÖFFLER, Fritz: *Otto Dix, Leben und Werk*. Dresde, 1989, (6ª edición ampliada y corregida, edición original de 1960) = LÖFFLER, Fritz: *Otto Dix, Leben und Werk*, Frankfurt/M., 1982.

MACGREEVY, Linda F.: *The Life and Works of Otto Dix. German Critical Realist*. Ann Arbor, Michigan, 1981.

SCHUBERT, Dietrich: *Otto Dix*. Reinbek bei Hamburg, 2005 (Monografía de pinturas, 6ª edición corregida).

STROBL, Andreas: *Otto Dix, Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre*. Berlín, 1996.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES RECIENTES

Munich 1985

Otto Dix 1891-1969, editado por Rainer Beck. Museum Villa Stuck, Munich, 1985.

Viena 1987

Otto Dix, editado por Serge Sabarsky. Museum moderner Kunst de Viena, Munich, 1987.

Stuttgart/Berlín 1991

Otto Dix 1891-1991, con motivo del centenario del nacimiento de Otto Dix, editado por Wulf Herzogenrath y Johann-Karl Schmidt.

Galerie der Stadt Stuttgart y Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlín, Stuttgart, 1991.

Londres 1992

Otto Dix 1891-1969

Exposición organizada por la Galerie der Stadt Stuttgart y la Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz de Berlín, editado por Fundación Otto Dix Vaduz y Tate Gallery de Londres, Londres, 1992.

Colmar 1996

Otto Dix et les maitres anciens.

Musée d'Unterlinden, Colmar, 1996.

Milán 1997
Otto Dix
Fondazione Antonio Mazzotta, Milán, 1997.

Saint-Paul 1998
Otto Dix, Metropolis, editado por Jean-Louis Prat
Fondation Maeght, Saint-Paul, 1998.

Berlín 1999
Otto Dix, Das Graphische Werk, editado por Freya Müllhaupt
Berlinische Galerie, Berlín, 1999.

Gera 2000
Dix avant Dix, Das Jugend- und Frühwerk 1903-1914, editado por Ulrike Lorenz
Kunstsammlung Gera, Jena, 2000.

Ravensburg 2002
Otto Dix, Aquarelle der 20er Jahre.
Städtische Galerie Ravensburg, Ostfildern-Ruit, 2002.

París 2003
Otto Dix, Dessins d'une guerre à l'autre.
Centre Georges Pompidou, París, 2003.

Singen 2003
Otto Dix, Werke von 1933 bis 1969, editado por Christoph Bauer
Städtisches Kunst-Museum Singen, Singen, 2003.

Stuttgart 2005
Otto Dix, Hommage à Martha, editado por Karin Schick
Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern, 2005.

Ratisbona 2005
Otto Dix, Welt & Sinnlichkeit, editado por Ulrike Lorenz
Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Ratisbona, 2005.

CATÁLOGOS DE COLECCIONES IMPORTANTES DE OTTO DIX

Albstadt
HAGENLOCHER, Alfred: *Otto Dix, Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Kartons und Druckgraphik der Jahre 1912-1969 aus der Stiftung Walther Groz* en la Städtischen Galerie Albstadt, Albstadt, 1985.
Otto Dix, Arbeiten auf Papier. Catálogo digital, editado por la Städtische Galerie Albstadt, Bonn, 2001.

Dresde
LEHMANN, Hans-Ulrich: *Otto Dix, Die Zeichnungen im Dresdner Kupferstich-Kabinett*, Dresde, 1991.

Friedrichshafen
TITTEL, Lutz: *Otto Dix, Die Friedrichshafener Sammlung*, Zeppelin Museum Friedrichshafen, Friedrichshafen, 1992.

Gera
RÜDIGER, Ulrike: *Otto Dix, Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik in der Kunstsammlung Gera*, Munich, 1997.

Stuttgart
SCHMIDT, Johann-Karl: *Otto Dix, Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien*. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart, Bad Cannstatt, 1989.

CATÁLOGOS RAZONADOS

LÖFFLER, Fritz: *Gemälde. Otto Dix 1891-1969*. [Catálogo razonado de pinturas], Recklinghausen, 1981.

PFÄFFLE, Suse: *Aquarelle. Otto Dix*. [Catálogo razonado de acuarelas y guaches], Stuttgart, 1991.

LORENZ, Ulrike: *Zeichnungen*. [Catálogo razonado de dibujos y pasteles]. Editado por la Fundación Otto Dix Vaduz, Weimar, 2002.

KARSCH, Florian: *Otto Dix, Das graphische Werk*, con prólogo de Hans Kinkel. [Catálogo razonado de la obra gráfica]. Hannover, 1970.

EDICIONES DE OTTO DIX EN CASTELLANO

Catálogo de exposición *George Grosz, Otto Dix*. Galería Levy, Madrid, 1988.

Catálogo de exposición *Der Krieg = Gerra = La guerra*. Ayuntamiento de Gernika-Lumo, 1997.

KARCHER, Eva: *Otto Dix, 1891-1969: me haré famoso o tristemente célebre*. Taschen, Colonia, 2002.

RADIC, Sally y VEGA, Jesusa: *3 Visiones de la guerra: Jacques Callot, Francisco de Goya, Otto Dix*. Catálogo exposición Fundación Bancaja, Valencia, 2001.

ODE TO BEAUTY

NOTES ON SUBJECTS AND WORKS BY OTTO DIX

Ulrike Lorenz

I But all painting is eclectic in a certain sense, or even better, organisational.

Throughout his life, Otto Dix shaped and interpreted reality within the tension-filled span of his obsession for the “great real” (as opposed to Wassily Kandinsky’s “great spiritual”) in addition to his secret passion for intensification and exaggeration. These elements served to form universally valid statements about the existential questions of life. Reality was the artist’s essential point of reference. The artistic impulses he took from life and everyday situations were the test cases for his work: timeliness shaped form. However, while searching for a genuine German expressiveness in the Modern age, Dix also constantly re-examined techniques and themes, styles and subject matters of the Renaissance and Romantic masters. The present and the art historical past would become the two poles of his art between which the ambiguity of the pictorial world and their exhilarating effects developed.

In 1920, the “Front Grunt” invented a brutal realism (Verism) with furious Dada-inspired deconstructions that would make him famous and infamous. The principle was: The coldness of the world was to be superseded by the coldness of art. This naturally did not succeed. The world is always colder. But Dix worked off his general “wrath at being deceived” (George Grosz) in aggressively intense pictorial formulas. His art is a mirror probe. With it, Dix reached the point that lurks beyond good and evil, true or false. And the “brutal Positivism that observes without upsetting itself” with which Friedrich Nietzsche once defined art, is anything but objective (as the term “Neue Sachlichkeit” - the new objectivity - used by art history to describe the culture of the Weimar Republic suggests). Dix exaggerated Realism to its extreme. He disappeared behind the act of describing the intimate details of the supposedly routine, usual, and recognisable. Too many details and too many descriptions, however, made the objects inexplicable. Too much precision meant the elimination of realism. Supernaturalism was an instrument of distancing. The tangible irritations and two-way appraisals of Dix’ oeuvre are rooted in this indifference, which made every one of his paintings a free-for-all for opposing interpretations.

Art as an adventure - this led Dix to the lowest abysses of mankind - and often beyond the borders of good taste. The time during which the abstract avant-garde

flowered was an existential period for Dix in which he dealt with the image of man in addition to the eternal questions of existence relating to Eros und Thanatos, violence and passion. He stayed with the objects and dealt with them in great detail and with a sense of their interrelationships. “I was always conservative, - but how!” This is also true of him: painting as “an attempt to create order. Art is banishment for me.”

Dix’s art cannot be categorised with just a single term or phrase; his work unconditionally resists art historical classifications. His logical development followed only one thing: the hurling motions of a rough-edged artistic destiny in the Twentieth Century. To see him only in the context of the Neue Sachlichkeit, the exemplary style of the Weimar Republic, would mean to ignore his animated versatility, his pictorial scepticism, and his amazing modernity. The stylistic syncretism of Dix’ works ranged from the existential dynamics of Expressionism and Cubistic/Futurism before and during World War I to contemptuous Dadaistic laughter at the Post-War Republic to polemical Verism with its potent social critiques during the early 1920s. Afterwards, he stayed on the path of an extremely versatile Realism with objective, magical, and romantic accents that led to an eclectic Old Masterly Naturalism with critical undertones around 1933. After World War II, Dix threw his “Renaissance junk overboard” and set off for new territories, to Neo-Expressionism and religious allegories.

In his transformations and contradictions, Otto Dix’s works reflect the breaks and reprehensibility of the Twentieth Century. He could always be sure of the attacks and defences of the snubbed spirit of the times. Nevertheless, Dix always remained true to himself with his own rough decisiveness - and he is still a controversial figure in the history of German art. “I won’t paint for them or for them. I’m sorry. I’m just that kind of sovereign prole, don’t you know, that can say ‘I’ll do what you want’. I don’t know what good it will do - but I’ll do it. Because I know that’s the way it is and there is no other way.”

I On the road of inspiration: Self-portraits Secrets should not be spoken aloud...

“I will either become infamous - or famous”: Otto Dix fulfilled his early prophesy in both senses of the term in the fullness of an oeuvre that included nearly 500 self-portraits. Along with Käthe Kollwitz, Lovis Corinth, and Max Beckmann, Dix was one of the modern artists who sceptically observed himself throughout his life. Shortly before the outbreak of World War I, he demonstrated his creative will in the guise of the apocalyptic smoker (Self-portrait as Smoker, 1914) with a predatory look. The birth of the artist out the spirit of the god Dionysus. In the last self-portrait with his granddaughter Marcella (Self-portrait with Granddaughter Marcella, 1969), which he painted in

the year of his death, Dix revealed the sum of his life experience and rough-edged existence - and in the end he even managed to appropriate a little laugh from the basic contradiction between blossoming and withering. In between: Self-reflections during every stage of his life for very different reasons in all styles and classifications - from expressionistic realisations to razor-sharp analyses to Old Masterly allegories on the one hand and from preliminary sketches to detailed drafts to the final ingenious masterpieces on the other.

The self-portrait is a wide-ranging field of programmatic confessions and philosophical speculations. The only thing of importance for a man without an agenda like Dix: "I never wrote any confessions because my pictures are sincere confessions... He who has eyes to see should look!" And he who does not trust his eyes after a second look should glance through the still predominantly unknown drawings. The viewer is confronted with an artist who not only presented the exterior symbols of his life and deeds but who also looked into the secret abysses of his soul, revealing successes as well as failures - accompanied by an unruly and fleeting muse.

In 1912, saturnalian melancholy rose iridescently in the cigarette smoke (Self-portrait as Smoker) between the lunar crescent and glittering stars, the "black gall" of self-recognition. Creative power pulsed as a vital vibrato through the studio scene: painting like breathing in and breathing out. The pictorially charged smoke - inhaled and exhaled - can be interpreted as a sign of spiritual emanation and as a symbol of divine inspiration. This admission of action tells for the first time about the difficult dialectics of a creative existence finding his way to the work between invention and illuminations, design and mercy.

Dix pursued inspiration all his life; He never really successfully realised its "expulsion" in the (self-)portrait - the conjuring up of his changing muses.

With the self-portrait "Sehnsucht" (Desire), the returning soldier arrived in Dresden in 1919 in the cosmic crosshair of day and night, Eros and Thanatos. His mythic hubris quickly cooled itself off with Dadaistic self-irony (My Girlfriend Elis (with self-portrait), 1919). Inspiration embodied itself especially in the erotomania of the female body, which occasionally led to sex crimes (The Sex-Killer (self-portrait), 1920) and hallucinations (Picture with Mirror (self-portrait), 1923, watercolour).

"An die Schönheit" (Ode to Beauty) announced a great disparity in 1922. The artist - flashily dressed to the nines - in the midst of a pleasure palace between a wig stand and corset models can no longer come into contact with the source of his art. No commands from a higher being can be heard through the telephone receiver that he has confused with his paintbrush. The

artist remained unadvised behind made-up masks - insecurity on the way to his artistic breakthrough in Düsseldorf. But the scenic self-portrait in which he revealed his twofold-role of bystander and witness also offered a preliminary taste of what would later come in the central panel of the Metropolis Triptych from 1928. One thing becomes very clear at this point: the artist desperately required a spiritual interpretation of his deeds at decisive turning points of his career.

In 1924, the year in which Dix emerged at the forefront of German contemporary art with his first exhibition in the Nationalgalerie in Berlin, the artist wrestled with his destiny in sketchbooks and in front of the canvas. It finally appeared to him for the first time in oils after many wearisome attempts: the muse: (Self-portrait with Muse, 1924). She grows at eye-level through the painter's hands that are armed with paintbrush and maulstick. The fertile and fearful woman raises her hand in a greeting (or to strike out), a gesture of blessing or annunciation that also contains connotations to antique and Christian representations of the muse. However, the flagrant presence of the half-length nude in an Old Masterly painting technique, demonstrated a hyperrealism that is pure fiction - an imaginary tête-à-tête with an apparition.

Dix' appointment to a professorship at the Dresden Academy in 1926 meant the start of a new station in his career and the artist once again required the inspirational powers of a muse. And she promptly appeared encouragingly behind him - in a pose used around 1480 by the Master of Housebook in a depiction of the Evangelist Luke (Self-portrait with Easel, 1926, charcoal). The painter himself stands motionless in front of the easel that blocks his only means of exit (Self-portrait with Easel, 1926). However, Dix ejected the woman of his heart while on the path from the preliminary cartoon to the final painting. He defended himself with an astute glance from his all too inquisitive public; his pictorial idea remained hidden.

As the goddess of destiny on the globe, Dix called once more for his muse when he was forced to start all over again after he was fired from his Dresden professorship in 1933 and defamed as a "degenerate" artist by the National Socialists (Painter and Muse, 1933, charcoal). The figment of his imagination now appears behind his bent back like a futile temptation: elegant and ephemeral, an expanse of ornament, a well-balanced surging of lines in charcoal on greenish paper. The goddess of fate, the painter's muse is at home in a conflict: Fortuna and Nemesis at the same time - luck bringer and revenging angel. The artist, who cannot decide if he should entreaty her or defend himself from her, needs her in his constant suspicion of fault (an inspiration) and in his constant fight with his own hubris (wanting to produce pictures without "divine" inspiration).

But this paradoxical muse from 1933 also stayed behind and remained a design, just like the one from 1926. It was banned to the reverse of a preliminary drawing for the painting "The Seven Deadly Sins". In the realised final work, Dix preferred a relevant timely interpretation to a questionable self-interpretation.

But one thing becomes clear at this point: a studio self-portrait with muse - an allegory of his own existence - is the fundamental theme he commissioned from himself during this deceive phase of his career. But this goddess of destiny persistently abandoned the painter. The draughtsman left only silent traces of his internal embroilment and about-turns. Drawing allowed Dix to maintain a spiritual room where he could be himself.

And yet, Dix always understood himself primarily as painter. He painted himself drawing only once –and not necessarily in a moment of inspiration– in 1943 (*Der Heilige Lukas malt die Madonna* (self-portrait), 1943). He depicted himself sitting on the bull as the legendary patron saint of artists sketching a tamed muse in Christian garb. Dix utilised the help of an art historical topos at this climax of his self-allegories - in vain. Even now, the painter did not succeed. The picture remained uncompleted.

The epiphany of inspiration cannot be grasped as an illustration. Either it is in the picture or it is not. In the end, he was left only with the hope of divine intervention: "Wanting doesn't help at all", Dix jotted down on a notepad shortly before his death, "only mercy does."

II The World Wars Indignation cannot be painted.

War and art - aside from his portraits, these elements formed the great arch spanning Otto Dix' biography and his artistic oeuvre. World War I was a booster detonator for him. The "crazy four-year exercise" influenced his work over the next three decades and his view of the world for the rest of his life. Dix was 22 years old when he was conscripted into the military in Dresden during the mobilisation that took place during the summer of 1914. He was a year older when he volunteered for front-line duty. At the age of 27, he returned to his parent's home in Gera at Christmas in 1918 - no longer young, but rich in existential experiences and with an enormous convolute of drawings. No other German artists lived through, shaped - and affirmed - trench-warfare on the Front the way Otto Dix did: "One has to be able to say yes, yes to human expressions that are there and always will be there." The 53-year-old artist was directly confronted with World War II at the last minute in the "Volkssturm". He reacted soberly. Consternation during ten months as a prisoner-of-war as well as revulsion in the face of the total destruction of his beloved Dresden influenced the furious start of his expressive late work.

"Battle paintings by the Old Masters look as though the painters were never there" - Dix was there, always close to the action and with no possibility of retreat. The two World Wars of the Twentieth Century as well as premonitions and the emotional long-term consequences became the continuous motor of his artistic activities, the stimulus for stylistic reorientations, for the intensification of the motif, and also as a metaphor.

By the time Dix left for the Western Front in September 1915, he had already anticipatorily entreated war many times - as a myth in paintings as well as an apocalyptic vision in contemporary expressionistic and futuristic styles. Self-portraits from 1915 depict a trying state of mind ranging from euphoria to cynicism: "Selbst als Mars" (Self as Mars) and "Selbst als Schießscheibe" (Self as Target) - a martial dominance in a deadly exploding vortex on the one hand and a seemingly naive shooting contest primitivism with perfide self-irony on the other.

But reality quickly overtook Dix. Four years as a "Front Grunt" in the trenches at Reims and Arras, on the Somme and the Marne, in southern Flanders and Byelorussia, most of the time responsible for a machinegun troop as a simple non-commissioned officer - that meant drawing and surviving. Helene Jakob, a "comrade-in-arms" in the spirit of the international language Esperanto, sent him square knapsack-sized yellowish sheets of wrapping paper (approximately 29 x 29 cm or 40 x 40 cm at the most) as well as the tools that the artist on the Front could not do without: soft carpenter pencils, fat crayons, black ink and bright opaque watercolours.

In return, Dix placed nearly 500 drawings and almost 100 gouache motifs in her care. The spectrum of the subjects ranged from individual portraits to crowd scenes, from the panorama of nature to close-ups of rubble, craters, and ruins. At the centre: the fascinating deconstructional aesthetics of the trench-warfare landscape. The surface of the earth went wild, grotesque shapes and forms in addition to strange colourations forced a style on the draughtsman (*Gräben bei Reims II, Trenches at Reims II; 1915, gouache*).

The routines of a soldier's life cast their ghostly shadows in the darkness of the dugouts: Sleeping - smoking - delousing - writing (*Marmortisch, Marble Table; 1917; Unteroffizier, Non-Commissioned Officer; 1917*). The machine gunner distanced himself with metaphorical intensiveness from the horrors he experienced as well as the subject matter of "fighting and dying" after 1917. Mythical warriors, men without characteristics take over the action (*Badende Soldaten, Bathing Soldiers; 1917*). Fragments of surfaces, explosions of forms, wedges, circles, and cog scaffoldings serve the imagination of a warring dynamism that increasingly retreated from realistic portrayals.

Dix freed himself step-by-step from the object and experimented with the possibilities offered by Modernism. If structured close-ups of an object still stood in the foreground in 1915/16, Dix pioneered pure Expressionism with additional Cubistic/Futuristic tendencies in 1917. During the last year of the war, the draughtsman ventured out into the “cool bath” of abstraction with apocalyptic visions of death carried out in black ink. The reality of trench-warfare became surrealistically stylised as the end of the world - and froze into crystalline structures. In the end, aesthetics overwhelmed the chaos: “Banishment“ by style. Dix never came closer to the avant-garde than he did here. “Rubble was now continuously in my dreams.” - The time between the two World Wars was filled with phases of pictorial coping in which the artist further developed his own style. In 1920, Dada-Dix hurled his war cripple cynicism onto the stage of post-war society with anger and contemptuous laughter (*Die Kriegskrüppel, The War Cripples*; 1920). He grasped at even stronger statements: the brutal restoration of an immediately experienced reality that often faded from memory. Style meant less than the message in his aggressive verism of that time. In 1923, Dix appeared in public with the painting “*Der Schützengraben*“ (The Trench) - and promptly provoked one of the great art scandals of his time. His first realistic assessment of the World War started its odyssey through exhibitions and museum storerooms, through the brains of militarists and aesthetes until all traces of it were lost in the auto-da-fé of the National Socialists in 1939. “That Dix makes me want to puke”, wrote Julius Meier-Graefe in July 1924.

One month later, his portfolio “*Der Krieg*” (The War) with 50 engravings, which was enthusiastically published and publicised by the art dealer Karl Nierendorf, caused nationalistic indignation and received international recognition. Six years after his return from the firestorms, Dix freshened his memory with photographs as well as with impressions won in pathology labs and in the catacombs at Palermo. (*Menschliche Eingeweide, Human Entrails*; 1920, watercolour). The artist strained his radical realism to present a total cyclical view of the War. He used the flexible techniques of engravings for his argumentation, from simple line etchings and rough drypoints to the multi-layered aquatints.

Dix’ definitive formulation of his primary theme was made between 1929 and 1932 using Old Masterly techniques and the consecrated form of the triptych. In its synchronic meshing of simulated fragments of reality and quotations of art historical motifs, it was also a complex description of a situation in which memory also played a fundamental role. Dix no longer dealt with his own dreams of rubble in the last war painting (“*Flandern*”, *Flanders*; 1934/36) but with the novel “*Le*

Feu” by Henri Barbusse instead. He filed the subject away after that. The battle was over. But a new one would soon begin.

A new chapter of artistic coping and searching for meaning began after World War II. Dix visualised Christian iconography in a biting contemporary image of rubble using his newly reacquired Late Expressionistic artistic language (*Hiob, Job*; 1946) - and projected the suffering figure of the “*Ecce homo*” on his own self-portrait as a prisoner-of-war: The suffering artist remains the creator of his own memories and dreams.

Dix’ war realism reverberated for 50 years between Expressionism, Verism, and the art historical past. To many, he suggested intense intimacy and truth, and Dix still wears the signet of the antiwar artist. But - seen more exactly - he never took sides, never exposed, never accused. “I just made still life paintings. Indignation cannot be painted.” The ambivalent radiation and the continuing effect of his war pictures lay in this indifference that retains its final secret between reality and vision, fascination and horror.

III The Human Stage: Portrait Everything that I ever saw was beautiful.

“Prometheus“ Dix always formed man in his own image: from his first attempts to draw his parents around 1903 to the hundreds of times he approached his contemporaries from all walks of life using all of his various styles to its last revelation in the self-portrait with his granddaughter made shortly before his death in 1969. “Everything that you paint is a self portrayal.“ He was never interested in a mechanical illustration of reality, a material finding or a photographic snapshot of a moment. The spiritual expression, the individual forms and specific colours of a character, the “phenomenon the whole”, were always his goal - a portrayal of essentials that require the artist’s power and intuition. “Only the painter can see and visualise the whole.” As a countermove, almost everything is a portrait in Dix’ oeuvre: it is the physiognomy of his times regardless if it is a war composition, social tableaux, nude or even a landscape. Max Liebermann encouraged the young painter he greatly respected during the 1920s with the words: “Just make a lot of portrait!... With us Germans, everything we paint is a portrait anyway!“ His biographer Otto Conzelmann called him the portraitist of man.

Dix’ portraits of his companions and comrades-in-arms, of friends and strangers, old workers and pregnant women, artist colleagues and patrons ranging from the Bohemian to the middle-class, demonstrate a sure feeling for psychology and a sharp

sense of individual characterisation. But at the same time, they are always also role-portraits in which social categories, a defined temperament, a feeling for the times - and last but not least Dix' indestructible "love of the grotesque" were combined to form an inimitable amalgam. The painter held up a distorted mirror to his contemporaries in his portraits that simultaneously hid and revealed habitual deformations of behaviour and conditions. The fresh manner in which the artist knuckled down to his task combined his diagnostic attitude with emotional sympathy.

Dix stored his first impressions of his subjects, which the most important, in drawings. His instinctive grasp of an object's essentials meant both "love at first sight" as well as secretly observing the truth that lies behind the object. The artist attempted to catch and preserve it with all the means available to him by insistently encircling the model and motif, by looking at it, looking away, and then looking at it again, by quickly noting physical energies, physiognomic characteristics and a personal aura. When the first impression was condensed and intensified, altered and distorted, he preserved its freshness - and ambiguity - on paper. Both the artist and the "object of his affections" are extremely authentic. Only the artist is really close to a person.

As a painter, Dix distanced himself from reality in time-consuming processes by joining his powers of recollection of first impressions with experience. His reputation for creating shocking similarities is not an analogous quality of his work but an imaginative one, not the result of a visual "show" but of a spiritual one. The painter often filtered the main point from the many visual facets and made it the foundation of his message. Attribute and atmosphere, every detail was placed in the service of this goal. "Painting without a model is basic ... Actually, when you want to make a portrait of someone, it's best if you don't know him. Not to know him! I don't want to know him at all, just to see what is there, the exterior. The interior will take care of itself. It is mirrored in the visible."

The son of the Dresden lawyer Fritz Glaser can still recall after nearly 40 years how frightened he was of the gloomy artist's alarming behaviour while sitting as a teenager for the family portrait of 1925 and how the artist "not even took the time to carefully draw what he observed... I didn't understand then that he must have had a phenomenal visual memory. He could not only portray a person's exterior but also the emotional impression he received from that person. That did not necessarily make the most attractive side of his models to light."

Along with the nude, the portrait was the main domain of Dix' versatile realism. During his academy days in Dresden before 1914, Dix mainly portrayed his closest

friends in the spirit of Nietzsche and in the style of the Expressionists (Bildnis des Malers Baumgärtel, Portrait of the Painter Baumgärtl; 1914; Bildnis des Malers Kurt Lohse I, Portrait of the Painter Kurt Lohse I; 1914). During the post-war years, he focussed on the existences found at the edge of urban life: the whores, the proles, the petty bourgeois, and the bohemians. Dix depicted them in expressive close-ups and with an increasingly sarcastic glance (Arbeiterjunge, Working-class Boy; 1920; Die Familie des Malers Adalbert Trillhaase, The Family of the Painter Adalbert Trillhaase; 1923).

The two monumental pencil portraits of his parent from 1920 - father and mother reading as they did during his childhood - contain high-potent verism. At the same time, however, his ambivalence between polemics and representation led the artist to reduce the cutting sharpness in his portraits in favour of dignified objective characterisations. In expression and technique, the double portraits in oil from 1921 and 1924 mark Dix' biographical and stylistic development. Veristic intimacy still throbbed through the first picture created "on location". The second, painted in Düsseldorf, unmistakably points to the distance that Dix could achieve with objectively armoured irony. He depicted his parents as if in hindsight: the couple is shown frontally with sharply focused frozen details, smaller and trapped between the dominant armrests of the sofa and the lower edge of the painting. They embody the attributes of working life with their distraught looks: two character heads and - at the very front - four proletarian hands.

After 1921, and especially after 1923, particular personalities from the world of the arts and culture moved to the centre of the very busy portraitist's attention - without a doubt the symbiosis of a two-way image cultivation propagated by the art dealers Johanna Ey and Karl Nierendorf as well as collectors like Hans Koch and Hugo Erfurth. Dix, however, was somewhat more transfigured in his portraits of his own children. In "Nelly in Blumen" (Nelly in Flowers, 1924), Dix retreated to the Romantics and the spirit of Philipp Otto Runge.

Dix decisively expanded his view once again between 1925 and 1927 in Berlin. Dix's breakthrough came as a portraitist of the intellectual and bohemian scene of the Weimar Republic. His newly perfected Old Masterly painting technique provided him the craftsman-like ability to search out and intensify pointed individualism. The action was set in faces and hands, expressions and gestures, poses and dispositions, the personal colouring of the portrayed as well as the artist's own large ears which are often passed on to his various subjects. Anita Berber's head is a mask that covers her nakedness more than her red tubular-shaped dress does; the rolled-down stocking of the journalist Sylvia von Harden reveals much about a dime novel

existence; the clairvoyant look of the philosopher Max Scheler borders on madness, the T-square in the hands of the painter Franz Radziwill turned Dix' colleague into a kind of minor master.

Aside from private works, portraits served almost exclusively as a way of earning his living after 1933 and during the late 1950s - and they also look like a combination of Old Masterly eclecticism and semi-official expressiveness. A new tension in his work only became visible again during the last decade of his life. The clarity of old can be seen again in his portraits of Margarethe von Negenborn and Fritz Perls. Dix made his next to last assertion about mankind in a work that contains elements of exactness and prophesy, caricature and expression. His very last assertion on the subject was reserved for himself - in the shade of the tree of life.

IV Eros & Thanatos: Acts and scenes

Yes, that is also a love of the grotesque...

For the Yes-Man Otto Dix, the "double entry book-keeping of life" (Ernst Jünger) - the existential flow between becoming and passing, the dialectic of Eros and Death - is the basic condition of being and the basis of his art. "It is necessary to show things the way they are". He was always a victim and an observer at the same time: a double agent whose senses are both at the Front and at the commander's vantage point. Naively and soberly dedicated to phenomena, he enjoyed his own experiences and reflected spontaneously on them with his pencil, etching needle, and paintbrush without making a detour past the intellect.

Dix was present during the dying of the Great War and during the birth of his own children. Death always played a decisive role in his stagings of the play of life and not only in the context of the World War panoramas that are laden with meaning. Everything in his urban scenarios and "memento mori" allegories ignited his instinctive sure-fire view: detailed bodies, obstinate attitudes and physiognomies, autonomous characters, the passion for life and lust, temptation and decay. This is more urgently and enduringly truer here than in his other subject matters: Art cannot be a life insurance policy; it is a testimonial and a risk. "No, artists should not try to improve or to proselytise. They are not important enough. But they have to bear witness."

The unsolvable contradiction of "Eros & Death", lifelong effrontery and motivation became a cardinal theme of his work from the academic Vanitas still life painting "Blühen und Vergehen" from 1912 to the obsessively entreating sexual pathos from the time between 1919 and 1932 to the confessional qualities of the late "Selbstbildnis als Totenkopf" (Self-portrait as Death head; 1968 lithograph).

Dix pure myths shaped in red ink on the eve of World War I: Maenads und warriors between expectation and execution. The first "whore" appears in his oeuvre as an urban Madonna in an aureole. The returning soldier resumed this line of thought in 1919 and imagined woman with expressionistic emphasis as the cosmic child-bearer (Schwangeres Weib, Pregnant Woman; 1919).

But that is the end of the myth for the time being. The present forced its way into the picture and with it a pandemonium of new protagonists: models scarred by life from the world of whores, workers, and the petty bourgeoisie. Dix prodded ahead first and most radically towards reality in his nudes of 1920/21. Berta, Minna, and Mieze, Gretel, Elli, and the old Anna - they all carry their eccentric bodies with a self-confident composure. The draughtsman is close to them with his resolute powers of observation, but he is never degrading. Fascinated by the diversity and articulations of the female appearance, he portrayed their bodies like landscapes and stages with rough lines, extreme structural foreshortenings, and expressive intensifications. Dix initially put together an archive of gestures and behaviours, collected types and temperaments, and delivered "components" for the tendentious exaggerations of his complex and paradoxical painted and printed compositions. Eros in the bordello on one side and Death in the chamber on the other. Whores and war cripples appear as witnesses to the ambivalence of life and death, sailors and girls, old and dissimilar couples, emaciated old women, and worn-out hookers. In bizarre bordello and macabre sex-crime scenarios, the artist presented that which the philosopher once celebrated: "brutal positivism that observed without upsetting itself" (Friedrich Nietzsche). That promptly called the prosecutors into action in 1922 and later repeatedly led to ideological irritations, cancelled exhibitions and to the ultimate verdict after 1933.

Dix' Eros experienced a Falling of the Damned during its veristic high point in "Altes Liebespaar" (Old Couple; 1923). This deathly murky scene in an attic has been interpreted as a Pieta (Roland März): The ladder from the Decent from the Cross is present; the woman's body clearly shows realistic symptoms of death, the bed sheet becomes a shroud, the old man stabs into the air. With a brachial sense of dialectics, Dix pushed the Christian motif into the realm of the all-too-human, leaving irritating traces of his present state of mind behind. The white linen sheet parts into the shape of a vagina - in vain - as the painter also portrayed it two years later in "Stilleben mit Witwenschleier" (Still life with Widow's Veil).

In 1926, the "Drei Weiber" (Three Women) once again demonstrated his ironic hard-edged iconographic shift at the border between veristic polemics and the classicism of the "Neue Sachlichkeit". Dix humbly invoked the Three Graces but eventually cancelled

their appearance that he originally planned on in his expressive sketches. The painting is the quintessence of continued drawn nude studies: The three types and poses are fit for a textbook: three characters and three temperaments, and almost the three stages of life too.

From 1919 to 1932, nude drawings formed a fundamental and sensitive field of artistic self-assurance and development. The finest movements of Dix' realism can be observed here. His nudes from the "Neue Sachlichkeit" period between 1924 and 1927 are characterised by stylistic and thematic moderation. The draughtsman put his provocative sharp minute taking of the early 1920s aside and found his way to a concentrated linear style. Eccentric women are replaced by objectively sensuous females and later also by classically beautiful nude images. The development of his work into a kind of Old Masterism can be most clearly seen in his nudes. Towards the end of the decade, he replaced the pencil with red chalk, charcoal, and silverpoint to force along the pictorial revaluation of the image into an autonomous picture with all the means available to him. The Old Masterly nudes are not solely impressed by stylistic desires but also by an addiction to portraiture ("Sitzender weiblicher Rückenakt", Sitting Female Nude; 1932, charcoal). It is this tension between high art and his relationship to reality, historicism, and Verism that that make up its singular quality.

With his flight to Lake Constance, Dix not only lost his urban environment but also the stimulating "market of models available at the Academy. The female nude emigrated into the realm of the myth. But even clothed in Christian garb, it only plays a minor role after 1933. As a countermove, Dix again pioneered the academic love of the allegory. The great arch of his oeuvre closed with the traditional subject of "Death and the Maiden" which explicitly embodied his prime theme: In 1913 and 1918 in symbolic and expressionist versions, in 1923 and 1926 animated as disparate couples and reinterpreted in 1930 as a symbol of "melancholy". Transitoriness prevented Dix from acting quickly in the case of his young daughter Nelly in 1941 (preliminary cartoon to "Tod und Mädchen"; Death and the Maiden; 1941, charcoal). Her death in 1955 taught him a lesson. He finally only admitted defeat shortly before his own death, even though he attempted three further radical nude portrayals during the last year of his life.

V Night in Metropolis: Thoughts about the Metropolis Triptych
The fundamentals of an artwork are unexplainable, only visible

Otto Dix had himself photographed on 21 April 1927 in his Berlin studio on the Kurfürstendamm - a document of farewell and a new beginning. He assumed his

teaching duties at the Art Academy in Dresden at the start of the summer semester 1927 and returned to the place of his beginnings. Dada-Dix has become an academy professor who wanted to rise to become an Old Master in German contemporary art.

The Berlin portrait photograph is a programmatic self-representation. Dix is shown wearing a paint-covered artist's smock in front of a probably 1.80 x 2 metre large panel that is covered with paper. Brushes and bowls of paint stand on a stool next to him. About half of the "Selbstbildnis mit Muse" (Self-portrait with Muse, 1924) is visible on the wooden floor. The painter is shown in the same pose: impressive profile, prophetic look - a moment of tension during a break in the action. Repetition as an act of self-assurance. Painting is a trade; the studio is a workshop. The painter, however, is a magician. His hands produce the inner image.

But the photographed painter is not shown painting. He draws. He holds a stick of charcoal in his right hand and an old piece of cloth for corrections in his left hand in this wide-ranging scenario that has no analogy in his oeuvre. To be sure, the so-called cartoon which he is working on here - a 1:1 preliminary drawing that is traced on the primed wooden panel - was the prerequisite for the many-layered oil and tempera technique of the Old Masters that Dix perfected around 1924. But what did the artist sketch in early 1927?

A face peels itself frontally from the white surface in front of the painter's eyes, the head of a capital nude. The voluptuous woman with flowing hair leads a group of modern bobbed-hair girls - the victorious entrance of the female sexus: A temptation and challenge for the artist who was still afraid of his temperament as an old man. A peculiar pencil drawing from 1927 has been preserved in Dix' oeuvre (standing female figure; 1927). In the anachronistic pathos of her appearance, the nude is an antipode of the cool youthful models of the Neue Sachlichkeit period. One could almost say that a fertility goddess strayed off to Dix within the framework of the international Neoclassicism. In this disposition, the hardly 40 cm small nude figure is comparable to the large nude of the Berlin photograph. The artist characterised the drawing in his files as an "unused study for the Metropolis painting". His central work entitled "Großstadt" (Metropolis) was painted 1927/28 in Dresden. Five years before Max Beckmann, Dix used the sacred triptych-form to stage an unholy night in the metropolis and summarised his own astute observations on the society of the Weimar Republic. Even greater sensuousness can be seen in a detailed and even more subtly coloured cartoon. The Metropolis Triptychon is considered a genre picture of the Weimar Republic, an icon of the "Golden Twenties" and its abysses. Dix actually brought the idea for the picture with him from Berlin. High society (complete

with portraits of Dresden dignitaries) dances on the shiny dance floor to the music of a jazz band. Outside, prostitutes file past war cripples. At the left, a line of worn-out provincial whores, at the right a bevy of high-class prostitutes dressed to kill. There is really no room here for an epiphany of the Eros.

The basics of the composition on the right wing of the triptych can be seen in the Berlin photograph. But the fertility goddess became a big city whore in 1928: The woman at the front of the Metropolis Triptych openly wears the gaping "emblem" of a vulva on her red fur coat as an attribute of her profession. It opens as an attribute of her profession on the whore's red robe and becomes a wound on the body of society. What has happened?

A series of early sketches for a metropolis picture in a nightclub that was unrealised in this form datable to his Berlin period around 1925/26, reveals a surprising development in his work. Dix's original iconographic ambition can be seen only in these sketches. The sketched nightclub appeared like an incarnation of fertility. This must have been seen as a disruption to the dancers, newspaper readers and jazz musicians of the time. A foreign world entered the theatre of the present like a brainwave. The oversized women at the centre of the scene can only be interpreted as an allegory. But who or what should it personify in the midst of a pleasure palace from the 1920s?

While looking for pieces of circumstantial evidence, Dix' glance occasionally stopped at an object that really did not belong in these surroundings. The woman balances herself with outspread arm on a ball. An iconographical topos. The globe is the attribute of Fortuna - the Roman goddess of luck and coincidence, the symbol of fate. In the past, Fortune was shown with or without wings on a rolling or a hovering sphere. She appears in several guises In Albrecht Dürer's works, as "Das kleine Glück" as well as in the more splendid "Das große Glück", where she is called Nemesis (copperplate engravings, 1496 and c. 1501/02). The latter is Fortuna's Greek antipode, the daughter of the night. She provides mankind with its appropriate share of retaliation for injustice and arrogance. It is virtually symptomatic for Dix that he portrayed the appearance of Nemesis - vibrating between goddess and whore - in the first version of his urban scenario dedicated to his contemporaries as an ambivalent "memento mori" amidst the partying in a Berlin nightclub.

But this is no longer up to date in Dresden. Much was expected from the young academy professor. He was supposed to provide decisive impulses for a "renaissance" of the contemporary art scene in the city so rich in artist tradition. "You thought of Cranach when you thought of him," wrote Will Grohmann about his

appointment. Dix conceived the new "Metropolis" with his higher standards in mind as a manifestation of his artistic potency for the Annual exhibition of the Saxon Kunstverein. The large painting was presented here for the first time under the programmatic motto "Saxon art of our times" during the summer of 1928. Dix therefore cancelled the allegorical programme at the last minute and intensified his desire for synthesis instead. The eidetic artist not only compiled the complex pictorial design from his own treasure trove of critical themes but also from the storehouse of early German artistic principles (the motifs referencing works by the sixteenth century Saxon court painter Lucas Cranach are especially noticeable).

As a painter, Dix consciously accepted the inheritance of a specific German art that simultaneously wished to be realistic and mythic - a fusion of the worldly and the spiritual. With the Metropolis Triptych, Otto Dix established himself as Saxon's "painter prince" of the twentieth century.

VI Landscape & Vision

... paint every from memory

Landscapes frame the oeuvre of the portraitist Otto Dix. Banished at the zenith of his life for two decades, they demanded a central place in his early works before 1914 and after his "emigration" to Lake Constance during the period of National Socialism. But nature meant two things to him from the very beginning: a field of experimentation in his life-long humbleness before the object and as a home base for his attempt to attain to an idea. The great divide is revealed here that made Dix a great artist. On the one hand, he wanted to approach things as "closely as possible" but on the other hand he sought independence from the motif into order to "freely invent" it.

In his only public statement before 1945, a short programmatic text in the "Berliner Nachtausgabe" of 3 December 1927, Dix confesses: "For me, in any case, the object remains the primary thing and form follows the object. The question if I am able to get as close to the thing I see as possible is therefore of the greatest importance for me, because the 'what' is more important for me than the 'how'! The 'how' first develops from the 'what'". On the other hand, however, Dix wrote from Lake Constance on 23 June 1939 to his artist friend Ernst Bursche in Dresden: "I paint mainly landscapes, many studies of trees and house, which allow me to stay independent of the 'motif' and to freely invent the landscape ... because, in the end, artistic expression is the main thing, and not the 'truthfulness to nature' (that the middle-class and the schoolmasters invented)." This ambivalence between the analogy of

the object and the search for form led to that striking irritation that not only triggered Dix' cryptic super realism of the 1920s but also intensified his Old Masterly allegories of the following two decades. Dix' wide range of landscape paintings includes the two poles of reality and vision.

Even the elementary school pupil and decoration apprentice distilled basic structures and artistic form from nature between 1906 and 1908. The impressive natural realism of his youthful works developed from the symbioses of respectful observation and structural compactness. But soon after 1911, the student at the arts and crafts school devoted himself from the distance of Dresden and armed his newly gained artistic will to expressionistic reinterpretations of his native landscape. Influenced by van Gogh's pictorial energy and Ludwig Meidner's apocalyptic visions just before the outbreak of World War I, Dix raised winter landscapes and nocturnal city scenes to become symbolic expressions of existential unrest.

Considering the bizarre aesthetics of war's "elemental force", he developed the subject of the landscape into one with existential depth and the potential for unprecedented metamorphoses between 1915 and 1918. Trench warfare, which was a "natural phenomenon" for Dix, harms nature, reshapes the landscape and invigorates it with untold energies. It reveals human entrails and leaves the dead behind as obstacles and humus, the inheritance of time. The draughtsman created with an increasing stylistic will until he turned the landscape itself into a pure symbol. As orientation in enemy territory, the painter hung realistically painted oil pictures on wooden panels on the shooting range. The existential function of art as a means of survival was the nearest thing - but its essential core was further away than ever before. As a countermeasure, Dix illuminated in expressive opaque watercolours the autonomous aesthetics of World War I between deathly silence and heavy barrages as a metaphor for the transcendence between madness and beauty.

After 15 years of urban euphoria, Dix felt himself "exiled ... to the landscape" during the banishment to the Hegau and Lake Constance that was enforced upon him by the National Socialist dictatorship - a central break in his life and work. After 1934, nature became a fundament of his work on a new level. It was the conquest of the landscape with old masterly painting techniques while reflecting on the Romantic concept of an aesthetic (free)space. It was an end unto itself and a surface for projections as well as the setting for contemplation and the stage for pictorial impressions. He not only turned the Hegau and Lake Constance but also the Alps and the Sudeten Mountains, Bohemia and the Engadine into valid

models for the investigation of form, for the indelible impression of form, and the search for form. He drew and painted them in every conceivable manner - and then lost all interest in them at the end of his life.

During the times of external chilliness in the 1930s and early 1940s, Dix turned "psychological landscapes" made in the tradition of the German Romantic into the protected location of his own internal experiences and hidden criticism of his times (without, however, wanting to exaggerate or abuse them as evidence of political resistance). Signs of the times are revealed in landscapes with snow and ice or the ambiance of evening and violent thunderstorms. A glowing red cosmic landscape worthy of Albrecht Altdorfer with storm clouds from 1939, the year that World War II broke out, served as a harbinger in which the end of the world was prophesised similar to his depiction of Dresden in flames in the background of his biblical painting "Lot and his Daughters".

"Nature as a metaphor" - this is a task reserved for painting. In his drawings, however, the same is true of the landscape as for the nude and the portrait: With expression, he means style at the most here, never tendency. Up to 1939, Dix formulated traditional autonomous pictures in silverpoint, chalk and ink drawings that spanned the range between nature and the ideal.

With the regained expressiveness of his mature works after 1945, the native landscape became a field in which he could experiment with forms. The older Dix reveals "a new way of seeing" here in which colour and contour were considered pure values of expression. Diaphanous surfaces, breaks in the material, and reflections exasperate the view of reality through the window and point him on the way to vision. Bored of them, Dix first put landscapes off to the side during the last decade of his life: "So much beauty is no longer interesting".

VII Myth & Allegory

There is no progress in art.

"In any case, the innovation of painting rests in the spread of the material, in the intensification of the expressive forms that were basically already present in the works of the Old Masters." And: "I like best to see the basic themes of mankind anew with my own eyes." - Two statements and the old question: What is new in modern art? Dalí answered "Velasquez". In 1927 and 1958, Dix pointed to the Old Masters and the basic themes of humanity. Pictures from the Bible animated Dix' imagination since his earliest childhood. Well into the last decade of his life, the Bible presented him with the initiative for his most resilient works

(Schmerzensmann, Man of Sorrows; 1964). He only did without the Bible completely during one decisive phase of his career. Enough material lay on the streets of the Weimar Republic between 1919 and 1933. Before and afterwards, however, he sought to approach archetypes and models from the Bible with a variety of stylistic and iconographic methods.

Dix formulated his first Passion of Christ shortly before the outbreak of World War I in 1913/14 with a mixture of narrative lust and expressionistic drama; his next one was made at the end of World War II. During the three decades in between, occasional allegories - the symbolic visualisation of abstract ideas - of the Christian myth disturbed the course of his work. Premonitions of death increased after a "Stilleben mit Witwenschleier" (Still Life with Widow's Veil, 1926). But it was the apocalyptic atmosphere at the start of the National Socialist dictatorship that produced two real allegories of death: Dix expressed his own fears in "Sieben Todsünden" (The Seven Deadly Sins) and a "Triumph of Death" in 1933 and 1934. Being fired from his teaching position in Dresden and publicly banished as a "degenerate" forced him to flee to the art historical past. He continued his search for a genuine German art in the Early German and Romantic masters on a new level to the bitter end. He was not concerned with Old Masterly techniques at this point but with a forced historicism in style and subject matter. It was time for wide-ranging symbolic images, barely encoded allegories of the present.

The painting "Die sieben Todsünden" (The Seven Deadly Sins) with its homages to Grünewald, Baldung Grien, and Breughel, is the masterpiece of an art historically founded, naturalistic eclecticism and - as a prophetic commentary on the times - his first political allegory at the same time. Dix allowed the modernised personifications of the deadly sins to triumph. Even though he would rework the political metaphor of the Hitler moustache in "Envy" in 1957, the work is unmistakably already a Dance of Death in 1933. "The desert grows, woe to him who harbours a desert", he quoted Nietzsche while the waters rose.

With his nationwide defamation four years later, it became finally clear that there was no road back to the official art world of the National Socialist state. At the crossroad of the year 1937, Dix openly admitted the consequence of his isolation on Lake Constance - and returned for the first time since his youth to the great timeless subject matters of the Bible and the Old Masters. Adapting and reinterpreting Christian iconographical archetypes as well as occasionally also antique myths cleared the path of the urban chronicler to examine and deal with mankind's existential questions. He contended with his new heroes -

Orpheus and Hercules, Christopher and Anthony, the four Evangelists and the Virgin Mary - in countless series of drawings and often also in many different painted versions. One thing becomes very obvious at this point: we see the artist's concern that he might run out of existential motifs central to mankind. So he made long-term plans for pictorial cycles from the field where he felt most at home since early childhood: Christian mythology.

Already in 1937, "The Temptation of St Anthony" became a self-portrait and symbol of the artist-hermit's fight with the challenges of the present. Dix began working on a cycle devoted to the four Evangelists in 1938. The basic idea of a cycle on the life of Christ with the Birth, the Carrying of the Cross, the Crucifixion and the Resurrection crystallised itself in 1943 which would find its continuation on a very different level of meaning in his expressive late work.

Dix, who said of himself: "I am not a Christian, because I can't and won't live up to the great and basic demand to "follow me", "happily" utilised "old and seemingly outworn subject matters because they were immediately understandable." The saving of the world is understandably the hidden theme of six large-format allegories of St Christopher painted between 1938 and 1944. Dix dealt with no other Christian subject so intensively as the carrier of Christ, that strong figure from so many medieval legends, who for him (in accordance with a youthful experience) developed from the heroic antique mythology of Hercules and who had a predecessor in own work in 1930: "Selbstbildnis mit Jan" (Self-portrait with Jan). Under the protective cloak of Christian symbols, Dix gave the old topos a new political timeliness. With the child, Christopher carries the manifestation of the Logos and therefore the concept of western civilisation through the dangers of his times. For the artist himself, this meant serving the "strongest - the spirit".

His self-liberation from Old Masterly perfectionism and the radical breakthrough to a late expressiveness was combined with a fundamental change in his relation to the myth and the allegory. After World War II, Dix saw them in a new way, as a personally experienced visualisation of Christian motifs with the great biblical figures of suffering. Job and Christ became timely symbols of crime and punishment, sorrow and comfort. The circle closed in 1964 with the "Schmerzensmann" (Man of Sorrows), which in its painterly constitution is equal in every way to the works by the young Georg Baselitz. Christian allegories were finally turned into a universal human symbol of spiritual crisis and hope in a sinister world - elemental dialogues between the Saviour and his painter Dix hoping for salvation. "I was always conservative, - but how!"

Commentaries

Self-portrait as Smoker, 1914

In this excellent early self-portrait, Dix hurls his predatory look at the viewer for the first time. Smoke twirls from his mouth and nostrils: a cigarette-break in the artist's Dresden studio. The young painter himself blocks off most of our view of his efforts. His newest pictures, all of them dating from 1913, are recognizable only as shadowy images on the wall behind him. This self-portrait was probably made in early 1914, a time when contemporary Expressionist painting artistically stimulated him. While repairing the missing corner of this painting during the last decade of his life, Dix mistakenly added the date 1912 at the top right.

Dix appeared self-confidently on the art scene with paintings and drawings as an autonomous artist shortly before the outbreak of World War I. Tangible art works grew out of the Nietzsche reader's intoxicating imagination. The "Self-portrait as Smoker" is no longer a stylistic test-flight or a habitual role game as the self-portraits dating from 1912 and 1912 were. They speak about an existential "being one's self" instead and arriving in the present with his very own variation of Expressionism. His right ear glows in tribute to the artistic hero of his entire generation: Vincent van Gogh. Cigarette smoke rises on the right side of the picture like a genie emerging from the lamp. Creative fire pulsates through the studio scene: painting like breathing in and out. The impastos maelstrom that even makes the velvet ornaments of the canapé vibrate ponderously, creates unusual constellations. The pictorially portrayed smoke - inhaled and exhaled - can be interpreted as a sign of the smoker's spiritual emanation like a symbol of divine inspiration. In any case, this birth of the artist out the spirit of the god Dionysus marks a turning point in the artist's work and appears simultaneously with the start of a new historical era. Dix unmistakably reveals his creative will here, which, in Nietzsche's sense, "no longer need any evidence: It talks about itself as a great style."

My Girlfriend Elis, 1919

After his sobering homecoming from World War I, Dix was anxious to get his late start into the art world going and chased through all imaginable styles as a kind of experimental orientation: Expressionism, Futurism, Dadaism - only to finally land at an especially polemical form of realism. This friendship picture "My girlfriend Elis" culminates his brief Cubistic/Futuristic outbreak during the first Art Academy years as a member of the avant-garde artists alliance "Dresdner Sezession - Gruppe 1919".

Dix conspicuously affixed the names involved in this turbulent three-way relationship at the top right corner of the painting. The central figure is Elis Franz, a fashion

student at the Arts and Crafts School in Dresden and the girlfriend of his painter colleague Otto Griebel. Dix had a brief affair with her. Her "en face" predatory look attracts our attention even more than her exposed red breasts. The eyes of their fellow-student, the designer Fritz Lehmann, literally fall out of his head and Elis rewards his suggestiveness with a slap in the face that she delivers from her prominently bent arm. Dix himself woos her as the third person of this trinity from the left with a sensuously protruding lower lip. The flower in Elis' hair in addition to the red and blue diamond-shaped patterns on Lehmann's bow-tie possibly indicate a carnival scene, but they are also typical props from Dix' Expressionist period in 1919.

The multi-faceted vortex emanating from the four primary colours transmit the tension-filled drama but also the fragile dynamism of this three-person play. In any case, the protagonist Elis Franz soon remorsefully returned to the arms of the very respectable Griebel while Dada-Dix set off for new territories, arriving at grey Realism in 1920: "The Expressionists made enough art. We want to see things entirely naked, entirely clear, almost without any art."

Old Couple, 1923

At the zenith of his veristic period in 1923, Eros experienced the Fall of the Damned. After raising a monument to death in his radical war painting "Der Schützengraben" (The Trench), the yes-man Dix now went mercilessly about demystifying the other dialectic pole of his oeuvre. He painted "Altes Liebespaar" (Old Couple) in Düsseldorf as a rigorous disillusionment of the middle-class's concept of love and eroticism - a macabre chamber piece that takes place in an attic with two moribund actors. A leathery old lover whose underwear is slipping down sits on a torn red mattress. On his lap is a girl of unknown age with a corpse-like appearance and the hair of a witch who has obviously aged before her time. The glow of the fireplace can be seen behind the bed. Broom, ladder, and poles serve as props in the corner.

The painting is closely related to the subject of "Death and the Maiden", a theme that Dix dealt with during all phases of his work while studying the masters of the early Sixteenth and the late Nineteenth Centuries. The moralising wave of a "memento mori" finger during the act of reproduction seems like a very broad hint. However, Dix' iconographic intentions probably went even deeper.

The picture has been interpreted as a transplanted Pieta (Roland März). The ladder from the Decent from the Cross is present; the woman's body clearly shows realistic symptoms of death that can be diagnosed; the bed sheet becomes a shroud that glides down from the cross; the old man, himself a Reaper, stabs into the air

and takes "Frau Hölle" with a polecat stare. With a brachial sense of dialectics, Dix pushed the Christian motif into the realm of the all-too-human, leaving irritating traces of his present state of mind behind. The white linen parts into the shape of a vagina in vain - as the painter also portrayed it two years later in the "Still life with Widow's Veil".

The same is true for this obscure death couple that was also valid in the case of the "Trench": Existence comes before symbolism; restless Realism comes before an allegory of Vanitas. Dix is serious about art: "No, artists should not try to improve or to proselytise. They are not important enough. But they have to bear witness."

Still Life with Widow's Veil, 1925

Still life paintings are rather rare in Dix' oeuvre before 1945. The artist usually pondered about the transitivity of the world and about beauty in it. This painting, which he made shortly before moving to Berlin, is also a suggestive "Vanitas" allegory.

The observer's view is directed towards a rather shabby corner of the studio. The painter's maulstick, a device central for his old masterly painting technique, is transformed - like a spine - into a skeleton and a hat stand. A snap hat with a white lining and a widow's veil at the top swirl lightly around the body fragment of a worn-out academy skeleton. Dix created this ghostly being as a double symbol of death. A blue plaster mask of the artist made his brother, a stucco maker, hangs on the wall. By applying eyes and eyebrows as well as highlighting the lips with lipstick, Dix gives it the demonic appearance of a zombie. But there is even more symbolism. A glass jar just manages to hold two deep purple irises; the iconographic symbol of Christ's Passion and the Madonna's suffering. The elegantly piled draperies of the tablecloth are shaped to represent a vulva, but the womb is empty; the promise of new life is an empty promise. This obvious "memento mori" has no room for Eros, the antipode of Thanatos, in the painter's world theatre.

The motif of the widow's veil - with and without a widow - developed into a real passion for the painter and he carried it out in various techniques and thematic nuances in 1922 and 1925. It also reveals a shrill contemporary aspect. Since the outbreak of World War I, prostitutes in Germany used the eroticism of the widow as a macabre temptation. This double meaning sharpened Dix' view of life's ambivalence: „Yes, that is also a love of the grotesque: like everything in the world is dialectic! But how these opposites stand next to each other!"

Self-portrait with Easel, 1926

"I will become either infamous - or famous." Dix made his own early ambiguous prophesy come true in both

senses of the phrase and left us approximately 500 self-portraits amidst the cornucopia of his oeuvre. Along with Käthe Kollwitz, Lovis Corinth, and Max Beckmann, Dix was one of the modern artists who sceptically observed himself throughout his life. In several of his most important paintings, Dix presents himself self-confidently with the attributes of his profession: Painter's smock or easel, brush and palette - and always with a pointed sceptical look at his valued contemporaries who stand in front of the painting.

At the zenith of his career, when he emerged in the metropolis Berlin as one of most controversial protagonists of contemporary German art, Dix depicted himself in "Self-portrait with Easel" from 1926 as an agent and eyewitness of the Weimar era. He assumed the task of exposing and taking down the minutes of his times. His evil look and barbed paintbrush are the dissecting knives used by the artist-surgeon who had his finger on the pulse of the times.

The painting is one of the portraitist's masterpieces from technical as well as from psychological points of view. Pure tempera painting, the finest layers of paints, wan colours, the primacy of design - Dix demonstrated his artistic abilities with great understatement. Only he knew that he again failed here in his oft-repeated attempt to visually come to terms with the artist's problem of inspiration. The 1:1 preliminary drawing for the painting, a so-called cartoon and in this case a studio secret, shows him with his muse standing behind him. Like a good housewife, she places an encouraging hand on his shoulder. But the painter renounced this figure - he remained alone behind the easel in the completed work. He maintains his stance with iron discipline in this official action portrait at the start of short Berlin period, a time in which the painter's smock had to be replaced by a suit and bow tie. Almost unnoticeably, he quotes his idol Albrecht Dürer. The position of his fingers under his chest was used in a programmatic self-portrait in Munich dating from 1500. This gesture, which Christ as the Man of Sorrow uses to point out the wound in his side, became a stigmatic symbol for the wounds inflicted on the artist by his contemporaries.

Self-portrait with Jan, 1930

Appointed in 1926 to a professorship at the Art Academy in Dresden, the period between 1927 and 1933 was one of the happiest in his life. A middle-class lifestyle, social recognition as an artist as well as a growing family with loving children formed the framework not only made an intellectual deepening of his work at the end of the Roaring Twenties possible. The themes of his subject matter were more relaxed and he also found solutions that were more conventional and struck tones that are more conciliatory.

In 1928, his youngest son Jan was born in Dresden. Two years later, he set the boy on his own shoulders and portrayed him in response to a recollection that made a great impression on him. In 1927, the colossal poet Theodor Däubler visited the Dix home in Dresden and also placed the Baby Ursus on his shoulders. The artist holds his pointed brush as before, but almost everything else has changed in this self-portrait: His severely combed back pomaded hair is replaced by bangs, his studio is now out-of-doors, his chest and head are frankly revealed and even his sceptical look seems strangely concentrated. In 1934, the artist painted himself with his two sons in front of a tree in a composition that is built up symmetrically like a tower. He condensed these personal images after 1937 into six large-format versions of St Christopher in which Dix formulated symbols relating to the saving of the world during the National Socialist dictatorship.

In "Self-portrait with Jan" from 1930, Dix doubtlessly already interpreted himself in the guise of the carrier of life. The waving gesture of the two-year boy recalls the blessing gesture of the youthful saviour of the world whom Christopher saved from the dangers of the time. "He serves the strongest - the spirit", commented Dix in 1938 on a sketch of the "one who carries Christ". In his exhibition in Zurich organized that same year, he confronted his self-portrait with the picture "Christophorus I". Contemporary art critics immediately recognized "Christophorus-Dix" in the symbolic role of the auxiliary saints. Is it really possible that Dix shrewdly proclaimed the rescuing of art as an allegory of painting in 1930, three years before he was banished as a "degenerate" artist?

Portrait of the painter Hans Theo Richter and his wife Gisela, 1933

The idealised double-portrait of the Dresden artist "Hans Theo Richter and his wife Gisela" dates from the year 1933. The National Socialist victory of that year meant a biographical plunge with threatening consequences for Dix. Politically compromised because of his war and whore paintings, he was ejected from his professorship at the Dresden Art Academy and publicly defamed as a "degenerate" artist. Dix lost the foundations of his artistic existence. In the last portrait painting made during the Weimar Republic, the portraitist achieved that insistent sharpness of characterisation that clearly indicated social categories in private portraits and categorisations of the times in individual portraits one last time. Hans Theo Richter (1902-1969) was Dix' master student in Dresden from 1928 to 1932. As a draughtsman, he became one of the most internationally respected artists in the German Democratic Republic after World War II. His first wife Gisela perished in the bombing of Dresden in 1945; flames engulfed the studio.

Dix tied the two portrayed persons into a parallelogram of affection: He is dressed in a white painter's smock, the innocent lamb. She combines the roles of an inspirational angel and a female snake with the humility of the Madonna and the temptations of Venus. The intimacy of the couple culminates in the motif of the interlocked hands (as can already be seen in Friedrich Overbeck's Romantic allegory of friendship "Germania und Italia" von Friedrich Overbeck from 1811/28). With this double-portrait on a "gold-leaf ground", the artist construed an image dichotomous to his murderous times. But Dix simultaneously undermined the idealistic state of being he represented here. Being frozen to an icon means the loss of the inner emotional level. With this latent demystification made in the fateful year of 1933, Dix bore witness to the downfall of the era that made him infamous and famous.

Annunciation to the Shepherds, 1942

Being fired from his official state teaching position as well as his final banning as a "degenerate" artist in 1937 occasioned large symbolic pictures that contained hidden criticisms of his times. His preference for art historical naturalism crystallised itself in 1933 and four years later it also took an iconographic turn towards Christian themes. Long after Dix mastered the techniques of the Old Masters, he searched out the thematic treasure trove of the Bible. In 1941, Dix was commissioned by Albrecht Haselbach, the owner of a large brewery in Namslau in Silesia, to paint six pictures with Christian motifs. And he was to relocate the scenes to the area of the collector's home in the Sudeten Mountains. The artist started working on the "Annunciation to the Shepherds" before the year was out and he completed it in 1942.

Its hard to believe one's eye when looking at this painting for the first time: Sugar-coated Christmas kitsch in the colour scheme of the Late Gothic German painter Mathias Grünewald and a conventional composition in conformity with the great Dutch master of the Seventeenth Century, Rembrandt van Rijn. The angel of the annunciation is at the centre of the painting, followed by the heavenly hosts. The shepherds with their flocks can be seen in the foreground on the Koppenplan in the Sudeten Mountains, joyfully exited about the call: "Be not afraid."

On closer examination, however, we see that Dix set irritating traps with his love of shifting meanings and shrill dissonances. These elements turn the painting into a consternating document at the highpoint of World War II. The falling angels from the burning sky get tangled up while crashing towards the murky earth. The angel's hand raised in greeting has the colour of a corpse's and seems to be raised in self-defence instead; his adjutants turn in panic horror - the cloud

turns into a avalanche - the promised saviour explodes onto the scene above the heads of the human onlookers as a force of nature. Dix seems to be pointing out the helplessness of the good tidings "Peace on Earth".

Job, 1946

In 1946, Dix returned from a French prisoner-of-war camp to a divided Germany. As opposed to many of his Modernist comrades, he completed a radical break with his own stylistic development and artistic methodology. He threw his old "Renaissance junk" overboard and returned to his own beginnings: to expressive and symbolic highlightings in an "alla prima" technique. Even today, Dix' late Neo-Expressionism and Christian allegories are still controversially debated.

In Job, the great silent sufferer of the Old Testament, the painter found an exemplary tormented figure and a painfully timely symbol of crime and punishment in a shattered world. Dix saw the fate of the rich man of Ur who bore all fateful satanic losses and the ridicule of his friends with humility, as a symbol of Germany's situation after the World War and the end of Hitler's dictatorship. The painter depicted Job during the final phase of his humiliation and loneliness. With his shaven head and scab-covered body, Job lies in front of the ruins of his house with a fragment in his hand. The timberwork of the house recalls a swastika, the symbol of the National Socialist state. It hangs dangerously over the scene. But Job raises his sky-blue eyes trustingly upwards to his generous and forgiving God. Standing firm in misery, resistance against injustice and pain - he accepts his fate trustingly. Fresh green germinates in the background.

With his expressive reinterpretation of Christian iconography, Dix secured a metaphorical level for himself after the existential insecurity of a transformed reality. He formulated timely images of great expressiveness and insight using the pictorial language of his veristic Post-War Expressionism. His "Job" is not only a lamentation. It also asks about the responsibility and dignity of the individual.

Self-portrait with Marcella, 1969

The last self-portrait in his painted oeuvre contains a novelty: For the first and only time, Dix did not furiously look at the state of consciousness of his times. And he even appropriated a little laugh. He gently holds his granddaughter Marcella - the daughter of his son Jan - with his large rough hands (one of them with six fingers). As opposed to the dark furrowed figure of the old painter, the small golden-haired baby is a tabula rasa in the book of fate, a symbol of future life. A framing grapevine grows next to this odd couple as the

tree of life. Hope enlivens the horizon in the shape of a sunny yellow hue.

The motif stems from a black-and-white photograph taken by Stefan Moses five years earlier in the garden of the artist's house on Lake Constance. The well-known Munich photographer produced many series of portraits of important artists, writers, and musicians during the 1960s. He visited Dix in his Hemmershofen studio in 1964. The painter suffered his first stroke three years later. After that, pictorial self-reflection once again took on new importance. In a creative vortex, Dix overcame his lameness and formulated his legacy in oil paints, prints, and drawings.

Dix also used the Marcella motif in two lithographs. But especially in the painted version, the older and wiser artist succeeded in producing a last valid expression of his main themes. Facing his own approaching death, Dix seemed to reconcile himself for the only time with the existential dialectic of blossoming and withering, with Eros and Thanatos - maybe.

The Metropolis Triptych, 1927/28

The Metropolis Triptych was painted in 1927/28 in Dresden. "Dada-Dix" and the scandalous Realist became an academy professor and a classic of contemporary art. The large-scale three-part painting made using an Old Masterly layer technique, marks, along with the War Triptych begun in 1929 and completed in 1932, a high point in Otto Dix's work. The painter resumed his sceptical observations of society during the Weimar Republic and cunningly placed them in the horizon of a model art historical tradition. Five years before Max Beckmann, Dix used the sacred triptych-form to stage an unholy night in the metropolis. "Berlin's urban realism, the painting of alienation, was presented with its high altarpiece in 1928. It pays its respects to Berlin ex negativo." (Eberhard Roters) Today, the painting is considered an icon of the "Golden Twenties" - and its abyss. With this work, Dix entered himself into the art historical annals as an ambivalent interpreter of the era between revolution and reaction in the art history of the Twentieth Century. The pulse of the nightclub excesses vibrating to the hot rhythms of jazz and swing bands is at the heart of the triptych. The Jimmy and the Charleston are being danced on the spotlessly gleaming dance floor (Dix, an excellent dancer, knew exactly what he was painting). Everyone was up-to-date. Enthusiasm about everything American spread like wildfire. The upper class and the underworld indulged in luxurious elegance. The painter feared neither bother nor trends. A feast for the eye: chiffon und plissé, lace and fur, feather boas und sequins, jewellery and shoes in fantastic forms and colours. The heavy brocade material at the right is interwoven with gold leaf; nylon stockings and pearl necklaces glow in competition with

each other; red blazes chromatically through all the keys of the scale.

The characters present themselves exemplarily: Jazz band und dancing couple in action, lonely girls in Gerryflapper style, paying bystanders from the world of industrialists and war profiteers. But nothing can be trusted in this hall of mirrors. This show has trapdoors and no happy end. The expressions and the gestures of the quintet at the left not only highlight the surging jazz dynamics but also have an underlying sense of panic. The brilliantly gleaming messing instruments wind their way seductively towards the female members of the audience; saxophone, tuba, and trombone look like suckers. The black drummer in the background is inexplicably pierced by four metal pipes (instrument or decoration?): A primal scream aimed at heaven. With their contorted limbs and wooden facial expressions, the two Charleston dancers appear like marionettes on a string, the frozen face of the pale tuxedoed gentleman looks as if he was on drugs. Alongside, two plissé wings cascade to the floor - the extravagant bobbed-hair bird of paradise looks like a fallen angel and neither the butterfly broach on her see-through cocktail dress nor the victorious wave of her glowing red fan can halt this *Falling of the Damned*. In contrast to all of this, the *nouveau riche* couple sitting earthily at a table on the right oozing glamour, fat and self-confidence seems almost morbidly healthy. The painter brought the sensuously overexcited opulence of this typical "dance on the volcano" under control with a classic compositional scheme: three figural groups, three wall segments, and three spatial levels. On the whole, the middle section is exactly twice as wide as the side panels to the left and right of the middle section, which - as in the case of medieval winged altarpieces - could completely cover the nightclub scene at the centre. The dark flipside of the "Golden Twenties" is promptly made visible here. While the fine society is amusing itself inside, two groups of whores file past the war cripples outside the pleasure palace: At a left a line of worn-out provincial whores, at the right a bevy of high-class prostitutes dressed to kill.

On the one side: The dirt of the gutter under the arch of a bridge, the last stop for useless war veterans. Only the warm red light in the background offers some semblance of home, a bordello. A shrill hip swinging blond extends her claws mockingly at the lasciviousness of the grey cripple to whom Dix gave his own features. On the other side: a bizarre group of costumed women plying the world's oldest profession parade past a sitting war cripple whose military salute remains unreturned; a magical storm brews in front of the blank backdrop of a fantastically swelling Neo-Baroque architecture. Nowhere else can the crass contradictions of this picture be seen as clearly as in the comparison of the striking legs of whores and

dancers on the one hand and the artificial limbs and stumps of the cripples.

In this three-part work, Dix changed style and atmosphere like in a film. The painter would later name James Joyce's novel "Ulysses", which had just appeared in a German translation at that time, as an intellectual impulse behind this work. Montage, cuts, and quotes are his pictorial methods. Concurrency and dynamics, the representation of the timeliness of the untimely, the interweaving of the past and the present are his artistic intentions. The triptych is like a palimpsest of various layers of meaning. A veristic desire to assess is countered by surreal sequences; mythomaniacal intensifications are confronted with private self-irony; a critical diagnosis of society appears in the colours and contours of the great German masters from the Late Gothic and Renaissance eras. With irritating quotations of motifs and parodistic shifts of meaning, Dix assured himself of his times - and the legitimising roots of his own actions at the same time.

"The innovative in painting is for me the spreading of subject matter, in intensifying the forms of expression that are basically already inherent in the works of the Old Masters", he said in 1927 while working on the triptych. "In any case, the object remains the most important thing for me, and form is first shaped by the object... because "how" is more important than "what"! It is only from the "what" that the "how" is developed! ... True art will always to reach the expressive possibilities that go beyond the level of the everyday."

Much that was hidden in Dix's *Metropolis* has been discovered by art historians: Many influences for the scene and action of the main figures can be found in Late Gothic altarpieces from Central and South Germany as well as for the distorted sense of space. The vibrating colour chromatics recall the paintings of Hans Baldung Grien. The hand gesture of the women at the front of the right panel is taken from Albrecht Dürer's famous self-portrait from the year 1500 (Alte Pinakothek Munich). Dürer for his part, who self-confidently portrayed himself with Christ-like features, quoted from the iconography of the Man of Sorrows who points to the wound in his side here. In this way, the level of meaning of the vagina is shifted. It opens as an attribute of her profession on the whore's red robe and becomes a wound on the body of society.

As a freshly appointed Academy professor in Dresden, much was expected from Dix and he stood under great pressure. He was to supply decisive impulses for a "renaissance" of the art scene in the city so full of artistic traditions. "You thought of Cranach when you thought of him," Will Grohmann wrote about his

appointment (Lucas Cranach was the Saxon court painter during the early Sixteenth Century.) He brought the idea of a large-scale metropolis painting with him from Berlin. The painter changed the concept in Dresden. Dix conceived the new "Metropolis" with his higher standards in mind as a manifestation of his artistic potency for the annual exhibition of the Saxon Kunstverein. The Berlin nightclub with its anonymous staff as an allegory of fate in the shape of Fortuna on a globe turned into a clique of very worldly honourable citizens of Dresden. Many of the persons have been interpreted as contemporary portraits (Birgit Schwarz): Aside from Martha, the artist's wife, as a dancer as well as his artist friend Gert Wollheim as the violin player, the architect Wilhelm Kreis, the lawyer Fritz Glaser and especially the Saxon Director of Ministers Dr. Alfred Schulze as the saxophonist appear as representatives of Dresden's high society.

There is no room here for the goddess of fate that Dix originally intended in a sketch dating from 1925/26. He instead intensified his wish for synthesis. The eidetic

not only compiled the complex design from his own critical reserve of themes but also from the storehouse of old masterly principles and forgotten memorial images. As a painter, he consciously followed in the footsteps of a specific form of German art that simultaneously wants to be realistic and mythical, a fusion of the world and the spirit.

When the Metropolis Triptych was exhibited for the first time during the summer of 1928 under the programmatic motto "Saxon art of our times", Dix confirmed his own view of himself as following in the tradition of Lucas Cranach as the modern "court painter" of Saxony". In the Metropolis Triptych, Dix presented himself an excellent representative of a reflexive Modernism confronts the requirement of the "Isms" to be innovative and original with an obstinate work of memory. The Epiphany no longer stands at the centre of his altarpiece, but the euphoria and horrors of the metropolis instead. Dix' Triptych is a modern dance of death - a "memento mori" dedicated to his dear contemporaries.

OTTO DIX – AN ARTIST’S DESTINY IN GERMANY (1891-1969)

Ulrike Lorenz

*I need the connection to the sensual world,
the courage to accept ugliness, undiluted life.*

A Realist, Expressionist, Dadaist and an Old Master. Tendentious, eclectic and opinionated, a visionary, moraliser and cynic - Otto Dix was all of these things, and more. He was celebrated as an “elemental artistic force”, described as a “painting reactionary of Leftist motifs”, and condemned as a creator of “shameless obscenities”. He stylised himself, however, simply as an “autonomous proletarian”.

Dix traversed all the extremes of the Twentieth Century during his lifetime. Raised as the son of a worker on the outskirts of imperial Germany, Dix described his own understanding of his role as an artist during World War I as “someone, who has the courage to say yes”. The rise and fall of the Weimar Republic escorted his artistic breakthrough in Düsseldorf as well as the high points of his career in Berlin and Dresden. He then experienced the disgrace of being condemned as a “degenerate” artist under the National Socialist dictatorship and withdrew to Lake Constance. The division of Europe after World War II became a private burden for to him to bear, but it also stimulated him to live out a unique East/West German artistic existence.

As a “realist”, Dix was always both: A bystander and an eyewitness, a victim and an observer. His paintings are both mirrors and editorials. In them, Dix deals with and interprets his own experiences in war and in urban cities, but especially also his own contradictory experiences with people of all social statuses in all forms of extreme situations. As a painter, Dix trusted the visible world - as well as his own sharp powers of observation: “Only see what is there, the exterior. The interior will take care of itself.” He took deceptive appearances at face value and distorted the images until they become legible again, exposing their absurdities and deceptions - and all of this not without a “love for the grotesque”. His character portraits are like “wanted” posters. His large compositions appear like merciless diagnoses of his times.

No wonder: For as long as he lived, the artist saw himself as falling between two chairs. His works were always considered and judged from opposing perspectives: from the Left and from the Right, from the East and from the West. His works were praised and misunderstood, condemned and destroyed. Dix is now considered one of the most important German artists of the Twentieth Century. His committed and ambivalent realism is as explosive today as it ever was.

I Youth in Eastern Thuringia 1891-1910

I could always paint without models...

Roots: Family and epochs

Otto Dix came from a sprawling family of skilled Eastern Thuringian industrial workers. He was born into a world full of contradictions on 2 December 1891 as the son of the ironworker Franz Dix and his wife, the seamstress Louise Dix, in the village of Untermhaus near Gera.

It was a time late in the history of an imperial Germany that was still divided up into a myriad of small territories. Emperor Wilhelm II (1888-1918) directed the country’s meteoric emergence into the modern era with a majestic craving for power. Industrialization, population explosion, technical revolutions, and social upheavals, secularisation and nationalism shook the populace. Progress became the signature of the epoch. It influenced the views of society taken by the bourgeois parties and thinkers as well as the development of the socialist workers movement.

Franz Dix was a politically active Social Democrat since the turn of the century. His children - Otto and the three younger siblings - were raised in modest but by no means impoverished circumstances. Dix had a carefree childhood on the outskirts of the prosperous residence city of Gera in the conservative minor principality of Reuß (younger line) and his eminent powers of perception and imagination became tangible for the first time then.

Parents

Dix had a warm relationship with his parents for as long as they lived. The daily striving for betterment, social commitment, thirst for learning and the love of nature he intensely experienced as a child become a central part of his later attitude to life and work. The boy’s first artistic impressions were gathered in the musical atmosphere of his mother’s family. Dix’ biographer Fritz Löffler explained, however, that his other side, “his mercilessness in recording reality and his pouncing on the object”, were just as much a part of his father’s legacy as his bright penetrating eyes were.

The beginnings: Lessons with Ernst Schunke

Dix attended the elementary school at Untermhaus from 1897 to 1906. His good basic education was founded on the Bible. His drawing teacher Ernst Schunke, an autodidact influenced by the reform movement and Art Nouveau, was the first to recognize and encourage the boy’s natural talents. On Sunday painting outings to the East Thuringian landscape, he taught his pupil the method of objectively investigating objects in addition to promoting his sense of pictorial compactness. Schunke unrelentingly encouraged the young Dix to draw. The teacher wrote sentences like “It is better to draw than to paint! Everything has to be drawn much more exactly!” or “Draw much more exactly more often” in an energetic pedagogical handwriting on some of his student’s early colour sketches. In this way, an early high point of Dix’s oeuvre developed in the time up to 1908 as a combina-

tion of naturalistic humility and courageous metaphoric with graphic stylisation and impressionistic freedom.

The “sour coercion of a painting apprenticeship”

An initial financial aid request addressed by the worker Franz Dix to Prince Reuß in 1906 to provide for his son’s art studies was promptly rejected. “We are of the opinion that some good could also come from your son as a decorator”, was the reply supplied by the office of the major-domo. As a result, Otto Dix underwent a harsh four-year apprenticeship at the Carl Senff Company in Gera. During his spare time, he worked his way up through sober representations of nature to an Art Nouveau-like Romanticism. During the fall of 1910, the apprentice finally actually did receive a small princely stipend and he set off for Dresden.

II Emergence in Dresden:

Between arts and crafts and avant-garde 1910-1914

But I “hope and work” and tell myself, you have to become someone great.

Leaving home

“You will never become a painter, you will be a smearer all your life!” - With this verdict, the master painter Senff sent his apprentice Dix out into the world in 1910, a world that was initially called Dresden. The city greatly inspired the worker’s boy from Eastern Thuringia. Dresden became his second home and the starting point for an autonomous artistic existence. It was not only the Saxon metropolis’s legendary baroque silhouette and its world-famous painting collection that would mould his emerging years but also the undreamt of moments of visions in the avant-garde galleries as well as the invaluable friendships he formed here.

“The heavy burden of the drill”

Dix began his artistic career at the “Königliche Kunstgewerbeschule” (Royal School of Arts and Crafts) in Dresden, where talented craftsmen usually received further training. However, its combination of learning and living along with pedagogical reforms and the contemplation of nature formed the fertile soil in which modern art could grow. Some of the best German artists of the twentieth century came from the arts and crafts schools.

Dix’ first teachers were Max Rade, Richard Mebert (ornamentation and painting from nature) and Johannes Türk (figurative drawing). From Easter 1912 on, he attended the “decorative figure painting” class offered by Richard Guhr, a well-known painter and sculptor of monumental allegories. Masterfully coloured vegetable gouaches grew out of the classes he took with Rade and Mebert around 1912. His exercises with Guhr led to nude studies distinguished by a draughtsman-like conciseness and an un-academic sense of authenticity.

Between art and life: Friends, feasts and work

The atmosphere of the Arts and Crafts School was enlivened by the preparations for competitions, exhibitions and parties. Dix formed inspiring friendships with intellectually and socially like-minded fellow students such as Otto Baumgärtel, Kurt Lohse, and Otto Griebel. They shared his veneration for Nietzsche’s hero Zarathustra and the mystic purity philosophy of Mazdaznan. But they were also united by their creative wills, their lack of funds, and their love of nature. Dix hiked through Bohemia, Moravia, and Franconia with Baumgärtel in 1912. The fashion student Marga Kummer also cast her erotic spell on him at that time.

Early works: From the old masters to the avant-garde

Dix’s most striking impressions, however, were gathered outside of the school. His studies among the masterpieces of Italian and German Renaissance art in the Royal Painting Gallery in Dresden - like Pinturicchio, Lucas Cranach, and Albrecht Dürer - inspired technical experiments with glazes as well as stylistic adaptations. Styles ranging from Symbolism and Art Nouveau to folk art and monumental art by artists like Arnold Böcklin, Max Klinger, and Ferdinand Hodler encouraged Dix’ lust for artistic fascination. His initial encounters in Dresden’s avant-garde galleries since 1912 animated him to experiment with new artistic directions. This period began with a sensational Van Gogh exhibition in January 1912 and ended with the explosive assessment of German Expressionism in 1914. In addition, the close proximity of Ludwig Meidner, who moved to Dresden in early 1914, also had its effects.

This vibrating atmosphere triggered fast changes in Dix’ early works, which ranged from translating the tension-filled moments of Late Impressionism und monumental academicism to intensifying the expressiveness of Cubistic/Futuristic abstractions. The debutant tried his hand at everything from the past to the present that crossed his path. With stubbornness and expressive power, he now formulated the range of his future works, which would encompass the super realism of the old masters to the self-abandonment of the Expressionists. The “revelation” of Vincent van Gogh left thick trails of impastos paints and metaphoric extremes in his works since 1912. From the fall of 1913 onwards, Ludwig Meidner’s apocalyptic cityscapes, Robert Delaunay’s orphic apparitions, Oskar Kokoschka’s brutalising painterly impressions, and Edvard Munch’s analytical portraits became influential elements in Dix’ early “stylistic pluralism”.

Nietzsche and the results

Dix read the works of Friedrich Nietzsche since 1911. The philosopher awoke and revitalised fresh powers in German literature and art. Dix too was also enthusiastic about radical thinking in opposites. Yes to life as the cycle of birth and death, yes to sensual intoxication, no to God and the “eternity of the beautiful form” - that is

the motor for the artist's self-awareness. Shortly before the outbreak of World War I, Dix dedicated his only three-dimensional figure to the philosopher. The now lost 60 cm tall portrait bust made in early 1914, was energetically modelled in green tinged plaster. A powerful expressiveness unsettled his drawings since the fall of 1913. In complete accord with Nietzsche, Dix invented his own myths involving warriors, whores, and Maenads. With new versions of such old stories as "Leda and the Swan" or "Christ on the Cross", Dix unlocked the great themes of his future oeuvre: Eros and Death. As late as the 1960s, Dix would say of Nietzsche: "He was the only real philosopher".

III "Grunts at the Front" during World War I 1914-1918

Experience it yourself ... get crucified yourself!

"Natural phenomenon": World War I

The outbreak of World War I marked a central turning point in the biography of Otto Dix. He was conscripted into the military as a replacement reservist in August 1914. Less than a month earlier, the Austrian-Hungarian Empire mobilised its troops against Serbia after the assassination of the Crown Prince in Sarajevo; Germany responded with declarations of war against Russia and France on 1 August and 3 August. World War I began and the enthusiastic youth hoped for the birth of a new society.

Dix underwent initial training as a machine-gunner and then volunteered for front-line duty in September 1915. He served for three years without hardly a break as a machine-gunner and platoon leader at the Front in France and Flanders as well as on the eastern Front for a brief period in 1917. He was decorated with the Iron Cross, Second Class, was wounded in the neck, and then promoted to Deputy Quartermaster-Sergeant towards the end of the war. As the son of a proletarian worker, Dix could advance no higher. He came home to his parents at Christmastime 1918. True to Nietzsche's philosophy of life, Dix experienced this war as a fateful "natural phenomenon".

Double life: Drawing in the war

The World War served Otto Dix as a kind of booster detonation. "It was a lot of fun to be able to draw during the periods torturous boredom." Drawing means living. Drawings means surviving. In a "crazy four-year exercise", he hurled almost 500 drawings and almost 100 gouache motifs onto paper - fascinated by the bizarre aesthetics of war, by the "strange beauty that is spoken here". The previously unseen rearrangement of the material with modern techniques forced Dix to develop his own style. He freed himself step-by-step from the object and experimented with the possibilities offered by Modernism: From Realist investigations (1915/16) as well as Expressionist and Futurist deformations (1916/17) all the way to Abstractionist signs (1918).

Dix made an impressive contribution to the history of German Expressionism with his convolute of works from the First World War. For decades, they slumbered in the drawers of his various studios until the French art historian Jean Cassou made them public in 1961. These drawings of trench warfare were later described as "records of hell". However, by comparing them to them to the super realism in the suite of engravings entitled "Der Krieg" (The War) produced six years after the end of the war, one can see little these drawings actually document and how much they really represent resistance and protest against being overpowered by an inferno, "captivating" by style.

IV Arriving at reality: Artistic battles in Dresden and Düsseldorf 1919-1924

*... to see things entirely naked, entirely clear,
almost without any art*

Entering the art world: Dresden

Dix returned to Dresden in early 1919. He was 27 years old and was anxious to begin his late start in the art world. He was accepted as a master student at the Staatliche Akademie der Bildenden Künste (State Academy of the Visual Arts). His professors were the Late Impressionist painters Max Feldbauer and Otto Gußmann.

Simultaneously, Dix founded the avant-garde artist group "Dresdner Sezession Gruppe 1919" together with Conrad Felixmüller. His first public appearances in exhibitions and publications were marked with by a disturbed expressiveness and he soon became the top-notch Bogeyman for Dresden's middle-class society. With the help of some friends from the art world, Dix made important artistic and commercial contacts in Düsseldorf, Hanover, Prague, and Berlin. All of Germany vibrated with the emergence of a new cultural epoch after the end of World War I and the start of the Weimar Republic.

Dix produced paintings as if he was in a state of euphoria. "After 1918, I discovered that I could do anything. I only have to throw it away if anything is wrong". Expressionism, Cubism, Futurism - Dix raced through all the styles of the era until he arrived at Dadaism in 1920. Women, pregnancy, and birth were at first still cosmic subjects visualised in glowing colours. But Dada's sarcastic laugh began to weave its path through the paintings. The stages and main characters of Dix' works were now very human indeed: Streets, bordellos and barricades, war cripples, prostitutes, and sex killers. In a brief phase of artistic orientation after the war, the painter tested avant-garde styles on a new level before he finally decided on Realism.

Back to reality: Turnaround to verisism

The year 1920 marks an important crossroad in Otto Dix' artistic development: "Dada Dix" had to choose and he decided on painting - and reality. "The Expression-

ists made enough art. We want to see things entirely naked, entirely clear, almost without any art. The "Neue Sachlichkeit" (The New Objectivity), that is I what I invented." Dix became the protagonist of an innovatively polemical brutal realism with great social critical potency and political explosiveness. Reality, previously set into paintings as material fragments, was reflected upon anew in oil paints. Chaos gave way to more homogeneous compositions. Lifelike pictorial formulas with an aggressive touch were crystallised out of anti-bourgeois stylistic attitudes. Contemporary art criticism characterized it as "verism" (Paul Westheim, Paul Ferdinand Schmidt) and located on the "left wing" of the "Neue Sachlichkeit" movement (Gustav Friedrich Hartlaub). In Otto Dix' social portraits and society pictures painted during his veristic phase between 1920 and 1923, he combined the "brutal positivism that observed without upsetting itself" demanded by Nietzsche with his own "love for the grotesque".

Scandal and success

The scene was the juryless art show Berlin 1922: The police confiscated Dix' painting "Girl in front of the mirror". The artist was accused of obscenity and a trial date was set for June of the following year. The art dealer Karl Nierendorf from Cologne as well as the highly respected painters Karl Hofer and Max Slevogt served as expert witnesses on behalf of the artist's defence. Berlin's top ranking art critics appeared in the witness stand. The trial ended in June 1923 with a verdict of "not guilty". With his explanation that he wanted to paint an "admonishing picture", Dix - successfully - insinuated that his indifferent "Vanitas" representation had a moralizing objective. Dix was also found "not guilty" in a second pornography case that was argued in Darmstadt in the fall of that year because of "Salon II".

The pornography trial guaranteed Dix widespread publicity and speeded his debut in the metropolis Berlin. Early in 1923, the "Graphische Kabinett I.B. Neumann" presented the first solo exhibition. In April, Max Liebermann invited the young painter to take part in the spring exhibition of the Prussian Academy of the Arts. He now entered the esteemed circle of established artists. Karl Scheffler noted that "Dix has become reputable enough for the academies while the prosecutor is simultaneously trying to turn him into a criminal because of his paintings".

The political Dix

Dix left nobody in doubt about his mistrust of all ideological programmes and he vehemently rejected membership in the German Communist Party (KPD). "I never deceived myself into thinking that I could change people or the world with my pictures". However, his sympathies were definitely with those who lived in the shadows of the "Golden Twenties". As a satirist and a chronicler, he occasionally contributed illustrations dealing with the every day life of the proletariat to left-wing publications edited by his two Berlin friends, the political artists George Grosz and John Heart-

field. In 1922, he participated in an exhibition and charity auction to benefit "Russia's hungry". Dix also contributed a print to the "Krieg" (War) portfolio put out by "Internationale Arbeiterhilfe" (International Worker's Aid) in 1924. During that same year he was also represented with 13 works in the "Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung" (First General German Art Exhibition) in the Soviet Union, which was shown in Moscow, Saratov, and Leningrad. In 1930, he also participated in the Amsterdam show entitled "Sozialistische Kunst heute" (Socialist Art Today).

Turning point: Dix in Düsseldorf

In October 1921, Dix travelled to Düsseldorf for the first time to visit the art dealer Johanna Ey and Hans Koch, one of the earliest collectors of his prints. Koch purchased some paintings and had himself portrayed by Dix as an urologist. In the meanwhile, the painter fell in love with the woman of the house: Hans Koch's wife Martha, nicknamed Mutzli. She is the one who would accompany him throughout the rest of his life. Dix was enthusiastically received in the circle of Rhenish avant-garde artists grouped around "Mother" Ey. The resonance he found in these circles stimulated Dix' turn to verism. He travelled to the "First International Art Exhibition Düsseldorf" in May 1922, where three of his works were presented. His move to Düsseldorf was completed in the fall of that year.

"Mutzli"

Martha Dix (1895-1985), the daughter of a Rhenish insurance director, grew up in upper class circumstance. She married the physician and art collector Hans Koch in 1914. Their marriage was already on the rocks when Dix came to Düsseldorf. Martha accompanied the artist back to Dresden and Koch married her sister after their divorce was finalised in 1922. Martha and Otto Dix raised the two children he had with Martha. In spite of these complicated domestic circumstances, the warm relationship they all shared among each other never suffered.

Mutzli and Otto married in Düsseldorf in February 1923. This pair of opposites did not always remain true to each other until death parted them when Otto Dix died in 1969, but they were united by an unswerving trust for each other. Their daughter Nelly was born in June 1923; the sons Ursus and Jan followed in 1927 and 1928. Dix' pitilessly veristic view of life got a little cloudy, though, when it came to his own children.

Port-of-call Düsseldorf

Dix remained in Düsseldorf for three years. He was no longer an unknown artist when he arrived in the Rhenish art centre, where he profited from the city's thriving economy and its art business' networks. He joined the radical artists group "Das junge Rheinland" (The Young Rhineland), which developed into one of Germany's leading artistic alliances. The gallery "Neue Kunst Frau Ey" (New Art Mrs Ey) was the group's centre of activities and Gert Wollheim was its chief propagandist. The period of

loneliness came to an end. Dix found his artistic home as well as recognition and productive debates in "Das junge Rheinland". His closest friendships were formed with Wollheim, with whom he shared a studio during the first months, as well as with Otto Pankok and Arthur Kaufmann. As a matter of form, Dix became a master student of Heinrich Nauen and Wilhelm Herberholz at the art academy during the summer of 1923, which entitled him to a studio. Herberholz introduced him to the aquatint technique. Availing himself of new printing techniques opened the way for a new illustrative subject in: War. Düsseldorf was a decisive port-of-call on Otto Dix' path to the top ranks of Germany's art world. His rise was accompanied by the pornography trials in Berlin and Darmstadt, the beginning political scandal concerning his first war painting "The Trench", and especially his acquaintance with the Cologne art dealer Karl Nierendorf, which would develop into a long-term collaboration. He is the one who suggested that Dix move to Berlin.

Urban fever

Dix shared his enthusiasm for metropolises and America, for Jazz and Shimmy, fashion and cosmetics, circuses and variety shows with Georg Grosz and John Heartfield as well as many other contemporaries. As early as 1921, he acquired the nicknames Toy and Jim or Jimmy. Dix especially demonstrated his soberness, stubbornness as well as his legendary evil gaze in the early portrait series taken by Dresden master photographer Hugo Erfurth in 1920, 1922, und 1926. These attitudes influenced all of his self-portraits dating from the 1920s.

Nierendix: The artist and his dealer

The man who successfully launched Dix onto the art market was Karl Nierendorf (1889-1949). His tireless commitment, especially in the years between 1922 and 1927, ended only when he emigrated to the United States in 1936. Nierendorf operated a gallery for Expressionist art in Cologne since 1920. He had his first business contacts with Dix in Düsseldorf in April 1922 and by May 1923, they were addressing each other with the informal "Du". Nierendorf was initially interested in the watercolours with which Dix kept himself financially afloat since the inflationary period of 1922/23. In the fall of 1923, he took over Israel Ber Neumann's "Graphisches Kabinett" gallery in Berlin specialising in prints. Nierendorff initiated the first Dix exhibition put on by the Berlin "Nationalgalerie" in the former palace of the Crown Prince (Kronprinzenpalais) and also managed the distribution and sales of Dix suite of engravings "Der Krieg". The dealer founded the "Galerie Neumann-Nierendorf" in Berlin in 1925 and in November of that same year, Otto Dix moved with his help to the metropolis. Nierendorf organized the first comprehensive Dix retrospective in early 1926 and published a catalogue raisonné of his prints. Berlin vernacular soon christened him Nierendix. The art dealer called himself Dix' "head of propaganda". On 21 May 1926, he assumed the "exclu-

sive business representation of the painter Otto Dix". For his part, Dix was required to "deliver at least six paintings a year to Nierendorf for exhibition and sales purposes". However, when Dix was made a professor at the Art Academy in Dresden, he cancelled the exclusive representation contract ahead of time on 30 January 1927. It was only early in the 1930s that contacts to Nierendorf intensified again. During the dark times, the art dealer provided his artist with an artistic exile in his Berlin gallery in 1935. For Dix, it was his last prominent exhibition to go on show in Nazi Germany.

Visions of rubble: The "War" engravings

In time for the antiwar-year of 1924, Nierendorf published a portfolio with 50 engravings. With reflective hindsight after several years in addition to his newly won realistic style, Dix reshaped the totality and anonymity of modern war. The suite of prints is the high point and conclusion of his early oeuvre in this medium. Dix became internationally famous with it - and finally also a political issue.

The artist began working on the suite during the summer of 1923, when his daughter Nelly was born. He was inspired by his own war drawings as well as the mummies in the catacombs of Palermo and the photographic material from World War I enlarged for him by Hugo Erfurth. By the early summer of 1924, the aquatint and drypoint engravings were printed in an edition of 70 copies and published in five portfolios comprising 10 prints each. Karl Nierendorf organized a great deal of unusual publicity to accompany the publication. He printed 10,000 copies of a cheap popular edition that included 24 small-scale reproductions and he engaged Henri Barbusse, whose 1915 antiwar novel "Le Feu" was an international bestseller, to write the preface. An exhibition with the prints toured 15 German cities and often set off a wave of nationalistic indignation. Sales were only modest, but the interest expressed in them by the press and the public were accordingly much greater.

V The zenith: Successes in Berlin and Dresden 1925-1933

... don't improve and don't proselytise ... just bear witness

Arriving in the metropolis

Assisted by the art dealer Nierendorf, Dix settled with his family (Nelly was two-years old) in Berlin in November 1925. In April 1926, the artist moved his studio to the prestigious Kurfürstendamm boulevard. He was approaching the zenith of his career. Otto Dix now joined the masters of figurative painting like Max Beckmann and Oskar Kokoschka, the "Brücke" Expressionists as well as the great abstract painters like Wassily Kandinsky and Paul Klee on the highest rung of contemporary German art. Berlin was the capital of a short-lived republic - born and baptised in 1919 in Weimar, conquered by the National Socialist dictatorship in 1933, constantly threatened by warring political powers and continuously shaken by social

and economic crises. While the Weimar Republic had a brief period to catch its breath from 1925 and 1929 between the inflation and world depression crises, Berlin soared to the top ranks of the international art world. Its rhythms magically attracted the great intellectual powers of the day: Writers, artists, and musicians from Germany as well as all of Europe came. Capital and patronage invested in an unprecedented concentration of galleries, theatres, cinemas, variety shows, and film studios. Art and commerce, lifestyle and popular culture flourished in the storm clouds of the social catastrophes that were already gathering on the horizon. Innovative impulses for the development of art in the Twentieth Century emerged from the urban melting pot. Berlin became the trademark of the "Golden Twenties".

Dix and Berlin

This success story did not first begin in 1925. "Dada-Dix" already created a furore there during the early 1920s with his cracked and chapped object pictures. Exhibitions and legal successes in Berlin were sources of public interest in 1922/23, and in 1924, Dix pressed forward with his first exhibition in the National Gallery's Department of Contemporary Art in the former Palace of the Crown Prince. In the fall of 1924, Dix visited the famous Late Impressionist Lovis Corinth in his studio and the president of the "Berliner Secession" got the young painter to join the "Künstlervereinigung" (Artists Association). An important monograph by Willi Wolfradt published in 1924 escorted Dix on the way to becoming an important protagonist of the Post-Expressionist Era. With his move to Berlin, Dix arrived at the centre of the exhibition and business world. The Neumann-Nierendorf Gallery offered the first resume of Dix' complete works early in 1926 and a second solo exhibition was shown that same year by the Galerie Thannhauser in Munich.

The artist's character profile in the public eye had become clear. "Dada Dix" was a classic who developed an acceptable style. The art critics saw their enthusiasms or their antipathies confirmed - und then calmed down. Starting in 1927, Dix moved about on the international stage and participated in important exhibitions in the United States and Europe: In the Carnegie Institute Pittsburgh and in the Museum of Modern Art New York in 1927 and 1931, and at the sixteenth and seventeenth Biennales in Venice in 1928 and 1930. His works also went on show in group exhibitions in Chicago, Paris, Detroit, Amsterdam, Vienna, and Oslo during these years and in 1929, the "Kunstsalon Wolfsberg" in Zurich staged Dix' first foreign solo exhibition.

Dix' Berlin period ended in early 1927 after just one and one half years when he was appointed to a professorship at the Art Academy in Dresden. During the summer of 1931, the "Preußische Akademie der Künste zu Berlin" (Prussian Academy of the Arts in Berlin) made him a full member. The painter of urban life and of war was now considered his generation's leading representative in the German art world alongside Georg Grosz.

Realism in transformation: From Verism to Neue Sachlichkeit

During the mid-1920s, Dix's works underwent a gradual transformation - not a summersault, but rather a level-headed adjustment of the artistic tools and methods of his versatile realism. The "Neue Sachlichkeit" replaced his expressive verism, in which the dynamics of the post-war crises reverberated, during the consolidation of the Weimar Republic after 1924. The rhythm of the era also impressed itself in his paintings. Instead of polemics, he now offered an approval of the social status quo. Instead of "alla prima" oil paintings on rough canvases, he now produced varnished layered paintings on polished wood panels. His style and subject matters became more measured. Cool and calculating observations and recording pushed his wild love of the grotesque off to the side and provided the foundation for the development of cynical, magical, romantic, and allegorical aspects.

Dix' new realism presented itself as a typical German variety of a trend recognizable throughout the world that veered itself towards life-like representations. During the summer of 1925, he showed seven paintings at the programmatic "Neue Sachlichkeit" exhibition in Mannheim. Dix' "rational paintings" were produced in the course of a reflective and time-consuming working process into which art historical speculations increasingly flowed. Their quality is especially evident in the intensifying contrast between a classical compositional framework and eccentric surface dynamics that apprehended body language and colouring. In addition, Dix' "Neue Sachlichkeit" paintings distinguish themselves by their artistic sense of materiality and an astonishing care for details.

The portraitist: Prominent people

Dix painted a magnificent series of "stereotypical" portraits in Berlin that mirror the glory and the wretchedness of the "Golden Twenties" in which the artist shaped a piece of the physiognomy of his times. His subjects ranged from the exotic dancer Anita Berber in 1925 to an unknown small match seller in 1927. In between there was also the shrewd Max Scheler, the inhibited journalist Sylvia von Harden, the business-minded art dealer Alfred Flechtheim, the poor poet Iwar von Lücken (all from 1926). The phenotypes of the businessman and industrialist appear simultaneously with physicians, lawyers, bankers, and spouses. As always, the art dealer Nierendorf shrewdly und not unselfishly promoted and supported tendencies in his work. The path did not always directly lead to a sale. A planned commission to make a portrait of the German Imperial Chancellor Hans Luther was not realized. But with Dix's central pictorial motif, Nierendorf could offer simultaneously offer two options to museums and private customers: contemporary prominence in the collection and a "Dix" without risk.

Dix believed that portraits must solely concentrate on the external features - "the inner features take care of themselves. They mirror themselves in that which the visible". His portraits from the Berlin years were distinguished by

their psychological sensibilities and an almost old masterly craftsmanship in effectively dealing with intense individuals. The sharpness of his insisting but never insulting characterizations provided a study of society in private portraits and a study of the times in individual portraits and he even made the nude portrait of a whore the countenance of a unique personality. In his own self-portraits, Dix demonstrated his legendary razor-sharp look at his time's evil state of political awareness. His withdrawal to the private and the representative impressively manifested itself towards the end of the decade in his portraits. Especially his many portraits of his own children were greatly influenced by the German Romantics.

Back in Dresden

In the summer of 1926, Dix was represented at the International Art Exhibition with six paintings. The painter was able to qualify himself in this way with the Art Academy's appointments commission. By giving Dix the professorship, an attempt was made to prevent the quality of art in Dresden from sinking to provincial levels. The seven-year contract went into effect on 1 October 1926 but he first began teaching early in 1927.

One of the happiest phases in Otto Dix' life started after he moved back to Dresden. His studio was located in the building of the art academy on the "Brühlsche Terrasse" above the banks of the river Elbe. Dix was a very popular teacher. Students looking for the veristic social critic came to his classes in droves and were often surprised to find out that he turned into a classic figure of the "Neue Sachlichkeit". Many were committed members of the German Communist Party and in the Dresden "Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands (ASSO - German Association of Revolutionary Visual Artists). The quiet teacher's working method and style greatly influenced all of them.

As opposed to Berlin's glittering "Vie Bohème", the climate of Dresden society was of a more private nature. The sculptor Carl Albiker, the architect Wilhelm Kreis, and soon also the young art historian Fritz Löffler belonged to Dix family's circle of acquaintances in Dresden. Their closest friends were the highly regarded patrons of the arts Ida and Friedrich Bienert.

For years, Dix struggled in Dresden's peaceful atmosphere with two main works in triptych form dealing with the metropolis and with war. In 1930, Dix received an important public commission to do a three-part wall piece for the new Hygiene-Museum in Dresden. Solo exhibitions confirmed his artistic rank to the local press, but the national press slowly lost interest in him. From 1928 on, Dix was a Dresden artist again.

The path to becoming an old master

Dix' secure middle-class existence in Dresden encouraged an artistic intensification as well as a quietening of his work - a fact that art experts and art critics observed suspiciously. Searching for a genuine German art, Dix turned increas-

ingly to art history, devoting himself to the techniques and motifs, the styles and subject matters of the fifteenth and centuries as well as the early nineteenth century. Basing his work on the groundbreaking publication by Max Doerner on the techniques of the old masters, Dix perfected the complicated technique of painting in layers with tempera and oil paints around 1924. This was the technical prerequisite for the appearance of his ingenious realism dating from the second half of the 1920s. Georg Grosz recorded a visit to the studio of "Otto Hans Baldung Dix in Dresden". Dix oriented himself on such early German masters as Albrecht Dürer, Lucas Cranach, und Hans Baldung Grien, on Italian Renaissance painting as well as the German Romantics. He perfected the art of stylistic adaptations and the quoting of motifs. In addition, he desperately sought allegorical intensification of his repertoire - as well as his own doings. He fought in vain to visualize one of the central aspects of artistic existence: Inspiration. Melancholy und "Vanitas" were among the subjects he dealt with in this regard before "The "Seven Deadly Sins" from 1922 signalled a new quality in his path to becoming an old master.

Masterpieces: The metropolis and war

Dix summarised his two central subjects of the decade in the course of an arduous process using the age-old triptych form: Metropolis (1927/28) and War (1929-1932). Both masterpieces form the culmination points of his artistic development. The dimensions of the pictures are unusual as well as his intellectual penetration of the material, his simultaneous meshing of events and balance between draughtsmanship and painterly elements. In this assessment of the most decisive decade in his artistic life, the artist no longer devoted himself to individual phenomena of reality but to a synopsis under the sign of Eros and death instead. Dix portrayed himself as a prime witness in both pictures: as a war cripple marked by the scars of life and lust on the left wing of the Metropolis Triptych and as a soldier carrying a wounded comrade from the battle field on the right wing of the War Triptych. Dix not only shaped multifaceted symbols of his times that are open to heterogeneous interpretations in winged-altarpieces and figurative compositions but also in the countless quotation of motifs and the shifts in meaning.

VI Under dictatorship:

Inner emigration on Lake Constance 1933-1945

exiled ... to the landscape.

Dismissal from an exalted position

The effects of the Great Depression on the world economy and an extreme political radicalisation were already conducive to the rise of National Socialism in Germany during the late 1920s. The dramatic dismantling of Germany's constitutional democracy and the wide-spread cultural diversity of the Weimar Republic started when the National Socialist dictatorship began on 30 January 1933 and Adolf Hitler became Chancellor of the German

Reich. Later, the annihilation of the Jewish population and the conquest of Europe moved to the centre of the nationalistic racial policies.

Dix' life and working conditions radically changed after the National Socialists came to power. "Do you mean to say that the pig is still alive?" - noted the State Commissioner of Saxony, Manfred von Killinger, in April 1933. Local rivals assisted in the arbitrary dismissal of the Critical Realist. The reasons stated in his certificate of dismissal refer to the old pornography charges as well as a newly formulated accusation of subversion. Dix' painting class was disbanded and many of the students organised in the KPD and ASSO were threatened with political persecution.

A radical "cleansing" process also began in the "Preußische Akademie der Künste" in early 1933. In May of that year, Dix and many other artists followed the request of its president, the composer Max von Schillings, to "voluntarily" resign from the academy.

Inner emigration

Otto Dix never considered fleeing abroad. He withdrew to southwest Germany and entered into an "inner emigration". Instead of urban dynamism and the beloved characters of the Saxon metropolis, Dix was now surrounded by a mild climate and paradisiacal nature on Lake Constance and in the Hegau - an existential change that Dix had difficulty dealing with until the day he died. At first, the family found a new home in Randegg Castle, Hans Koch's summer domicile. In 1936, they moved into the house that the Dresden architect Arno Schelcher built for himself near the fishing village Hemmenhofen on Lake Constance, in calming sight of neutral Switzerland. These dwellings would remain his primary place of residence until his death in 1969.

Dix maintained a rented studio in Dresden for the rest of his life. He visited his adopted Saxon home regularly until 1943. He produced large-scale figurative compositions in the style of the old masters during his banishment from the German art world by the National Socialists. He was arrested by the Gestapo after the attempt on Hitler's life in the Bürgerbräukeller on 8 November 1938 and was held in detention for a week. And in 1939, Dix' illegitimate daughter with Käthe König, Katharina, was born in Dresden.

Under National Socialist dictatorship

Books were burnt for the first time in Berlin on 10 May 1933. In September of the same year, the first exhibition of "Entartete Kunst" (Degenerate Art) was staged in the air well of the Dresden city hall as a first taste of the cultural barbarism yet to come. Two of Dix' most important early paintings, "Kriegskrüppel" (War Cripples) from 1920 and "Schützengraben" (Trenches) from 1923, were put on display. The "Kölnner Illustrierte Zeitung" (Cologne Illustrated Newspaper) of 17 August 1935 quoted Hitler in front of the Dix paintings in the Dresden chamber of horrors as saying, "It is a shame that you can't just lock these people up".

Dix was forbidden to publicly exhibit his works in Dresden in 1934 in spite of his formal membership in the "Reichskammer der bildenden Künste" since January of that year. While his works were shown in large exhibitions at the Museum of Modern Art in New York and in the Carnegie Institute in Pittsburgh in 1935 and 1936, Dix - with the exception of a last show in 1935 together with his artist friend Franz Lenk in the Galerie Nierendorf Berlin - succeeded only in a veiled participation in exhibitions organized by the Kunstvereins in Hamburg and Gera. Two weeks after the opening, however, the "Cultural Association" ordered Dix' two paintings in the old master style in Gera be removed.

The Nationalgalerie in Berlin "cleansed" its collection of all explosive figurative works dating from the 1920s. Overall, about 260 works by Otto Dix were lost due to National Socialist confiscations aimed at purging German museums of "non-art". The height of this process was reached in 1937 when the Nazis presented their general appraisal of modern art in a wide-ranging inflammatory exhibition entitled "Entartete Kunst" (Degenerate Art). Eight main works by Otto Dix were among the "monstrous, impudent, and incompetent products of madness" on display. A part of the confiscated works from the collections of German museums was auctioned off by in 1939 by the Galerie Theodor Fischer in Lucerne. On 20 March 1939, the "superfluous remnants of degenerate art" were burned in the courtyard of Berlin's main fire station in the Köpenicker Strasse, including works by Otto Dix. Even today, we are unsure if "War Cripples" and "Trenches" were among the 1004 paintings and sculptures as well as 3825 works on paper destroyed on that day.

Turning point by flight: Art history and landscape

In his refugio on Lake Constance, Dix continued the search for a national art based on the spirit of early German and Romantic art that he began long before the Nazis came to power to the bitter end. Being fired from his official state teaching position as well as his final banning as a "degenerate" artist in 1937 occasioned larger symbolic as well as timely images. In 1933, his predilection for forced historicism with naturalistic as well as eclectic accents crystallised. Four years later, it was an iconographic turn to Christian themes.

Starting in 1934, Dix, who missed urban life as an artistic stimulus as well as a pictorial subject, dealt with landscapes as artistic themes for the first time since his youth. "I stand in front of a landscape like a cow". Very soon, however, Lake Constance, the Hegau, and the foothills of the alps no longer offered him enough material, so he travelled repeatedly to Switzerland and the Engadine, in 1935 even as far as Venice. Between 1940 and 1942, he worked for longer periods in Bohemia and in the Sudeten Mountains. In the Romantic tradition, Dix elevated the landscape to form a stage for his inner experiences and occasionally even as the setting for reflexions on the history of his times. The many images of snow and thunder in the Hegau and the

Sudenten Mountain or storms and ice drifts on Lake Constance can be seen as signs of the times, as indications of the artist's personal situation. During this phase, the landscape was above all an autonomous picture between the ideal and nature, a symbolic compilation of naturalistic parts - and in the end "pure imagination" that does not occur in nature but in the studio instead. His escape into the world of the landscape can only be really seen in his rampantly growing series of sketches, which the draughtsman jotted down directly with a simple pencil and without stylistic attitudes. It almost seems as if Dix could deal with these chilling times in God's open country better than in front of a canvas in his studio.

Christian symbols

The "Entarte Kunst" exhibition, which toured Germany in 1937, made Dix' official banning known throughout the country. His withdrawal to the art historical past art now took place on a new level. Dix turned explicitly to Christian subject matter, an area that he had not touched in over two decades. The "infamously famous" inventor of intense scenes depicting urban life and war dealt with a hand-picked selection of subjects from the old masters for the first time, long after he became proficient in their painting and drawing techniques: Biblical images, Saints Anthony and Christopher, the Madonna, and the Evangelists John and Luke. Shortly before his late conscription into the "Volkssturm" in March 1945, the list of subjects was widened to include representations of scenes such as Christ carrying the cross, the Crucifixion of Christ, and the Resurrection of Christ.

The portraitist who was now condemned to landscape painting tried to compensate for the watering down of his cache of ideas by adapting iconographical archetypes from Christian allegories and parables - a path back to the individual in existential situations. Religious metaphors with more or less tangible references to his own life and times assumed an ever greater role in his works.

In 1939, Dix painted the Old Testament story of "Lot and his Daughters". The Chemnitz industrialist Fritz Niescher, who left the choice of subject up to the artist, commissioned the painting. The allegory of lasciviousness became a symbol of fire in Dix' treatment of the story. As he already did as a child, Dix relocated the site of the biblical scene to his own home. Against the backdrop of Dresden in flames, the work took on a prophetic quality: World War II began on 1 September 1939, a war in which the metropolis on the Elbe was destroyed in the bombing raids of 13 and 14 February 1945.

VII Going back and forth between two "Germanys" 1946-1969

I will not paint for them or for them. I am sorry.

Dix in a divided Germany

Conscripted into the "Volkssturm" shortly before the war ended in 1945, Dix was taken as a prisoner of war

by the French one month later. He first returned to Hemmenhofen in February 1946. After the unconditional surrender of 8 May 1945, Germany was divided up into four zones of occupation. World War II also left the country that started it with destroyed cities and millions of dead. The moral burden after twelve years of National Socialist dictatorship was heavy. The victory of the anti-fascist alliance initially hid the contradictions separating the capitalist western powers and the socialist Soviet Union. But as early as 1947, joint policies concerning Germany were no longer possible. The state of international relations grew worse between the Fronts of the Cold War and shortly after the Basic Law for the Federal Republic of Germany was proclaimed in the West in May 1949, the German Democratic Society was founded in the East. The gash that divided Germany soon became a territorial border. During the next 50 years, this link through the centre of Europe was not only a seismographic mirror of the power struggle between east and west but also the struggle for cultural hegemony.

Even considering the new geopolitical omens, Dix had problems coming to terms with the loss of his adopted hometown of Dresden. In 1949, he resumed his annual working visits to the city, a practice he kept up until shortly before his death. As a man and an artist who constantly "fell between two chairs", Dix moved between the Fronts of Western Europe's post-war abstract modernist painting and Eastern Europe's Socialist Realism, between denials in the Federal Republic of Germany and demands from the German Democratic Republic. His stubborn comings and goings between frontiers and political styles made Otto Dix a lonely frontier crosser in the post-war history of two Germanys.

Dresden redux

Otto Dix' War Triptych already moved to the centre of public attention at the First Germany General Art Exhibition in Dresden during the summer of 1946. Dix himself returned to his beloved Dresden during the fall of 1947 and he was shocked at the extent of the destruction. Attempts to have him restored to his old professorship at the newly reconstituted "Hochschule der Bildenden Künste" (Visual Arts College) were unsuccessful. The metropolis on the Elbe became his second home again in 1949. Up to 1966, Dix spent at least several weeks a year there: As an active artist as well as guest star from the West. A large part of his late lithographic oeuvre was produced in cooperation with Alfred and Roland Erhardt's print shop at the Art College. A wide-ranging circle of old and new friends and especially his second family with Käthe König and their daughter Katharina tied him even to the city even further. He not only had to face all of the inner German travel difficulties but also the repeated political and cultural ice ages in East Germany. The most momentous, known under the catchword of the "Formalism Debate", even shook official dealings with Critical Realism.

Expressive late works

The end of World War II meant another break for Otto Dix - one that went against his own work and the constraints of the time. He threw his old "Renaissance junk overboard" and turned to a heightened sense of expression and a thick "alla prima" painting technique in which the oil paints were applied directly to the canvas without preliminary coat of priming. Fired by a reawakened lust for reality, the 55-year old homecoming soldier conquered "pure" painting. "How" he did it was once again more important than "what" he did. This "new way of seeing" triggered an explosive productiveness. Between 1946 and 1949, he produced almost 150 paintings and an extraordinary convolute of pastel drawings. Dix developed a stylistically sharpened and meaningful expressionistic verism that few other examples of German art of that time can be compared with. By visualizing Christian iconography in current terms, he found contemporary symbols for crime and punishment and for the rubble images of hope.

Since 1950, transformations in theme, tone, and style were very recognizable in his works. From Saxony to Allemande, from the urban to the bucolic, from polemical realism to amusing expressiveness (and occasionally also to signs of fatigue). Just as before, people were at the centre of his oeuvre, but no longer as protagonists of critical social scenarios but as figures that veer between allegories and idylls. The portrait was still his main interest, but he also devoted himself to religious subjects as well as rural genre scenes, children and animals, still life paintings and landscapes. During the last decade of his life, Dix' oeuvre encompassing Christian iconography and self-portraits experienced a sense of excitement once more. But when the new Dix appeared in the Dresden lime-light for the first time in 1946, he aroused disappointment and rejection. His expressive stylistic language in the "alla prima" technique and religious motifs with a cast of contemporary characters was not what people expected and was not what people wanted to see. Political polarisation in Germany made the debate about Dix even more scathing. Dix' post-war style and subject matter remain the tinder for future controversies: Neo-Expressionism and Christian allegories. A comprehensive art historical analysis and appreciation of his late works is still a desideratum.

Post war career

Dix did not only start all over again artistically after World War II. He also had to re-plan his career after the twelve-year hiatus enforced upon him by the National Socialist dictatorship. In addition to Dresden, plans for two other professorships in East Berlin and in Düsseldorf did not come off. In addition, initial plans in the German Democratic Republic to make Dix a full member of the Academy of the Arts in East Berlin foundered. The "III. Deutsche Kunstausstellung" (Third German Art Exhibition) in Dresden proclaimed the breakthrough of Socialist Realism in 1953 - without, however, showing Dix' workers paintings "Former I +

II", which he made the year before as a homage to his father. The jury of the annual exhibition put on by the "Deutsche Künstlerbund" (German Artists Alliance) in 1953 did not pick his works for their show either. As a kind of belated compensation for National Socialist censorship, Otto Dix as well as German painters like Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, and Max Beckmann were represented at the first "documenta" exhibition in Kassel, which Arnold Bode and Werner Haftmann presented in 1955. But he was no longer present at the second "documenta" curated by Will Grohmann in 1959, which sounded the victory trumpets of Western European Post-War Abstract art.

In 1955, Dix was made a member of the "Akademie der Künste" (Academy of the Arts) in Berlin-Dahlem. A year later, he was also made a corresponding member of the "Deutsche Akademie der Künste" in East Berlin. The East Berlin academy organized the first comprehensive retrospective in 1957. Along with Ernst Junger, Dix received the Order of the Federal Republic of Germany in 1959 from Kurt Georg Kiesinger, the Minister President of Baden-Württemberg and former member of the National Socialist Party

The first monograph to deal with Dix and his oeuvre by Otto Conzelmann was published in Hanover in 1959 and a year later Fritz Löffler's standard reference work on Dix was published in Dresden. Around the same time, Dix was commissioned to create a mural dealing with the subject of "war and peace" for the main assembly room in the city hall of the Swabian town of Singen near Lake Constance. Along with 35 West German professors, he signed an endorsement in July 1961 supporting opponents of atomic war in the general election for the Federal Parliament.

During the 1950s and 1960s, Dix travelled to France and Italy. He was a guest in the Roman Villa Massimo in 1962, where he met and drew the author and East German refugee Uwe Johnson. During the last decade of his life, an appreciation of his work grew in West Germany as well as in East Germany, which led to many exhibitions and honours. On his 75th birthday in 1966, the artist received the "Alfred-Lichtwark-Preis" in Hamburg as well as the "Martin-Andersen-Nexö-Preis" in Dresden. In addition, he was given the freedom of the city by his hometown Gera in East Germany and was awarded the Goethe Foundation's Rembrandt Prize 1968 in Salzburg. In 1966, Dix visited Gera and Dresden for the last. In the fall of 1967, he suffered a first stroke that paralysed his left hand.

Legacy and death

Otto Dix already drew his artistic legacy on stone in 1968: "Self as Skull". As nowhere else, the dialectic of the work of a lifetime between development and departure digs into its own substance.

Otto Dix died on 25 July 1969 in the hospital in Singen near Lake Constance after suffering a second stroke. He was buried three days later in the small cemetery in Hemmenhofen.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.* III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Ziggrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henri Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MoMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier-Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MoMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p>Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol,* Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline,* con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn,* con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos,* con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán,* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japonés:* Período Edo (1615-1868),* Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p>Zóbel: Río Júcar,* con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Rouault,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele: Un sueño vienés,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,* con textos del propio artista.</p>
1996	<p>Tom Wesselmann,* con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec,* con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971,* con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p>Max Beckmann,* con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,* con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther.		Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte,* con texto de Javier Maderuelo.
1998	Amadeo de Souza-Cardoso,* con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux,* con texto de Gisèle Ollinger-Zinque. Richard Lindner, con texto de Werner Spies.		Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985 Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979
1999	Marc Chagall: Tradiciones judías,* con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista. Lovis Corinth,* con textos de Sabine Fehleemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer.	Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía,* con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann.	Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos Barceló: Ceràmiques 1995 - 1999, con textos de Enrique Juncosa. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía,* con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann. Fernando Zóbel: Obra gráfica*
2000	Vasarely,* con textos de Werner Spies. Schmidt-Rottluff,* con textos de Magdalena M. Moeller.	Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,* con textos de Lisa M. Messinger.	Nolde: Visiones. Acuarelas, con textos del Dr. Manfred Reuther. Lucio Muñoz, íntimo,* con textos de Rodrigo Muñoz. E. Sempere, paisajes,* con textos de Pablo Ramírez.
2001	Gottlieb,* con textos de Sanford Hirsch. Matisse: espíritu y sentido,* con textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y del artista.	De Caspar David Friedrich a Picasso*, con textos de Sabine Fehleemann.	A. Ródchenko, geometrías,* con textos de Alexandr Lavrentiev. De Caspar David Friedrich a Picasso,* con textos de Sabine Fehleemann. Gottlieb monotypes,* con textos de Sanford Hirsch.
2002	Georgia O'Keeffe: Naturalezas íntimas,* con textos de Lisa M. Messinger. Turner y el mar. Acuarelas de la Tate,* con textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Micol Moorby y Sarah Talf. y del artista.		Mompó: obra sobre papel, con textos de Lola Durán. Saura Damas,* con textos de Francisco Calvo Serraller. Rivera: reflejos con textos de Jaime Brihuega y Marisa Rivera.

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
<p>2003</p> <p>Kandinsky, origen de la abstracción, con textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y del artista.</p>	<p>Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti. Obras sobre papel de la colección Kornfeld,* con textos de Werner Spies.</p>	<p>Chillida: Elogio de la mano, con textos de Javier Maderuelo.</p> <p>Gerardo Rueda: construcciones,* con textos de Barbara Rose.</p> <p>Esteban Vicente: collages, con textos de José María Parreño y Elaine de Kooning.</p> <p>Lucio Muñoz íntimo,* con textos del artista y de Rodrigo Muñoz.</p>
<p>2004</p>	<p>Maestros de la Invención de la Colección E. de Rothschild del Museo del Louvre, con textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn, y Louis Antoine Prat.</p> <p>Figuras de la Francia Moderna de Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París, con textos de Delfín Rodríguez, Gilles Chazal Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos.</p>	<p>Liubov Popova,* con textos de Ana María Guasch.</p> <p>Esteban Vicente: gesto y color, con textos de Guillermo Solana.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gallego.</p> <p>Nueva Tecnología, Nueva Iconografía Nueva Fotografía: Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del MNCARS, con textos de Catherine Coleman y Pablo Llorca.</p> <p>Gordillo Dúplex, con textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo.</p>
<p>2005</p> <p>Saura Damas, con textos de Francisco Calvo Serraller y selección de textos de Antonio Saura.</p>	<p>Contemporanea, con textos de Gijs van Tuijl, Rudy Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego, y Susanne Köhler.</p> <p>Celebración del Arte, Medio Siglo de la Fundación Juan March, con textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi Aizpúrua, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes.</p>	<p>Kandinsky acuarelas, con textos de Helmut Friedel y del artista.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Beckmann, con textos de Sabine Fehleemann.</p> <p>Schiele, en cuerpo y alma, con textos de Miguel Sáenz.</p> <p>Lichtenstein en proceso, con textos de Juan Antonio Ramírez y del artista</p> <p>Rostros y Máscaras, Fotografías de la Colección Ordóñez- Falcón con textos de Francisco Caja</p>
<p>2006</p> <p>Otto Dix con textos de Ulrike Lorenz</p>		

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2006
© Editorial de Arte y Ciencia S.A., 2006
© VEGAP, 2006

TEXTOS:

Ulrike Lorenz

TRADUCCIONES:

Rosa Pilar Blanco (alemán/español)
Michael Wolfson (alemán/inglés)

REVISIÓN DE TEXTOS:

Inés d'Ors Lois

DISEÑO CATÁLOGO:

Jordi Teixidor

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS:

© Archivo Otto Dix
© Fundación Otto Dix, Vaduz
© SCHÜTTdesign, Gera
© VG Bild-Kunst, Bonn
© bpk/Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin/Joerg P. Anders
© Markus Rave, Heidelberg
© bpk/Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
© Wolfram Schmidt, Ratisbona
© Lothar Schnepf, Colonia

FOTOMECÁNICA:

Estudios Gráficos Europeos, S.A.
SCHÜTTdesign, Gera

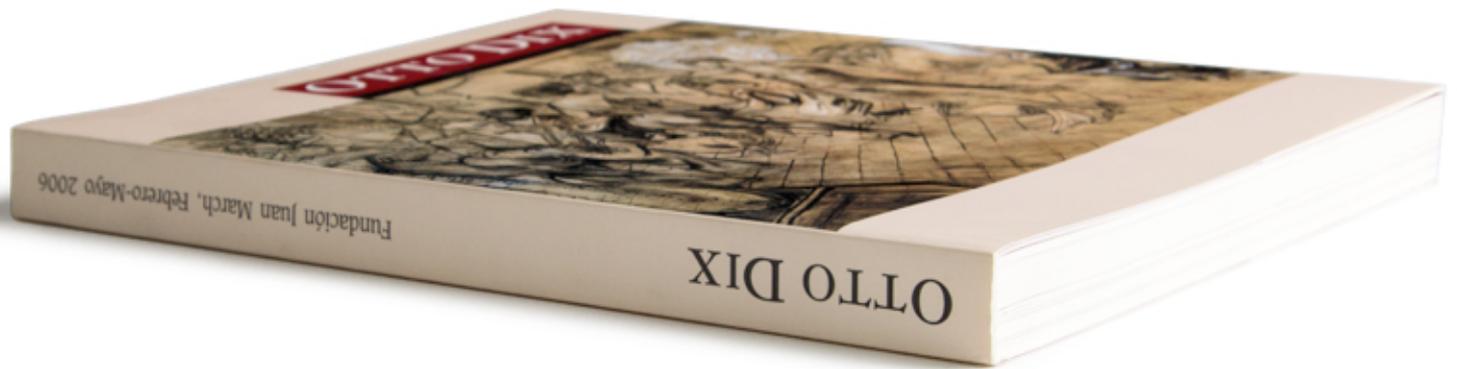
COMPOSICIÓN E IMPRESIÓN:

Estudios Gráficos Europeos, S.A.

ENCUADERNACIÓN:

Ramos

ISBN: 84-7075-533-1 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-60-2 Editorial de Arte y Ciencia S.A.
Depósito Legal: M-3612-2006



OTTO DIX

Fundación Juan March, Febrero-Mayo 2006