

La mujer-artista y sus circunstancias: Käthe Kollwitz

MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

La obra de la artista alemana Käthe Kollwitz es abordada aquí como el testimonio expresivo de las circunstancias personales y sociales de su particular existencia, de modo que difícilmente puede entroncarse en el marco de una arte feminista o de mujeres, sino que, entendido el arte como compromiso social, se convierte en denuncia visual del horror ante la violencia y del sufrimiento ocasionado por la guerra pero también en expresión de la experiencia personal del dolor de una madre a quien sucesivas confrontaciones bélicas privaron de un hijo y un nieto.

Palabras clave: mujer-artista, guerra, compromiso social, dolor, maternidad.

ABSTRACT

The work of the German woman artist Käthe Kollwitz is here analysed as an expressive witness of the particular personal and social circumstances of her life. Her visual discourses can hardly be labeled as “feminists”, but they transcend the opposition male/female, for they constitute a social commitment against the horror of violence and the grief unleashed by the war, but they confirm a visual expression of her own personal experiences, the grief of a mother who has lost a son and a grand-son in successive military confrontations.

Keywords: Women artist, war, social commitment, grief, motherhood.

La amplia obra de Käthe Kollwitz (1867-1945) exige fundar los juicios de valor en las circunstancias que determinan su época, juntamente con sus propias apreciaciones vitales, puesto que se vincula a una sociedad llena de tensiones y conflictos, lejos de reducirse a su propio universo creativo. Inevitablemente anclada en un momento histórico marcado por la injusticia, la violencia, el sufrimiento, el dolor, la miseria, el horror y las guerras con sus desastres, su amplio repertorio de dibujos, grabados, litografías,

escayolas, grabados en madera, carteles..., es el destinado a refrendarlos, de modo que su pensamiento figurativo es la demostración teórica de unas circunstancias, de unos períodos clave en la historia de Alemania. Y es que su juicio y reflexión sobre este momento enturbiado de la Historia, queda marcado, desde su asentamiento en Berlín (1891) dentro de un barrio obrero, por la Primera Guerra Mundial y la paz (1918) que trajo consigo la derrota y la violencia; como no podía ser de otro modo, pronto surge la república alemana y el enfrentamiento con la Liga Espartaquista, fundada por Karl Liebknecht, próximo a Käthe Kollwitz, y Rosa Luxemburg.

Naturalmente, la República de Weimar (1920-33) no contribuye a evitar las huelgas, el hambre, el olvido por la humillación de una guerra perdida. En una situación así no se puede esperar que desaparezca la violencia y la inestabilidad socio-política. Todas estas realidades que la mujer-artista plasma y analiza, pronto alcanzan su mayor azote con el ascenso de Hitler al poder y el comienzo de la dictadura nazi con el dedo en el gatillo y los campos de exterminio. Con la presencia del horror, de la violencia absoluta, ya no cabe hablar de sociedad civil, sólo de estrategias autoritarias de quien se cree con el monopolio de la violencia, de la aniquilación. El escalofriante desenlace fue la política de la provocación con Polonia, Bélgica, Países Bajos, Francia, la URSS..., la Segunda Guerra Mundial en definitiva. Pero la mujer-artista muere el 22 de abril de 1945 sin asistir al remate del conflicto bélico y de la tiranía.

Todos estos capítulos y otros vitalmente más próximos, alimentan sus vivencias y el talante de su existencia plagada de tensiones psicológicas. De manera que su obra no deja planteadas utopías; sí una manera de ver y de pensar aquellos años duros. Sin embargo, es necesario decir, para ser justo, que en esta época de protesta contra la globalización, de caída de las ideologías de izquierda, de dificultad para responder a los problemas actuales, de nuevas conquistas en el desarrollo del arte contemporáneo y otras formas de expresión, de nuevas dinámicas sociales, en definitiva, el grito angustioso y existencial de su legado artístico, aún posee lineamientos comunes con los múltiples episodios violentos contemporáneos, hoy tan conocidos mediante la cobertura mediática. Y aunque no sobren intentos por admitir con plena franqueza “el carácter inevitable de la violencia como aspecto necesario de la condición humana” (John Keane, *Reflexiones sobre la violencia*), la reflexión de Käthe Kollwitz sobre la tragedia existencial, tampoco es una cuestión secundaria en este siglo XXI de aparente desafío vitalista y aparente rechazo tajante a las experiencias asociadas a la angustia.

Como se comprobará, el reto plástico de esta creadora, no se vuelve incomprensible y estéril con el paso del tiempo. Por el contrario, es un reto que se mantiene vigente, salvando muy bien el escollo del ambiente vanguardista de su época cuando, tras la Primera Guerra Mundial, Berlín pasa a ser un núcleo fundamental del arte contemporáneo con movimientos radicales y el surgir de la Bauhaus. En este sentido, puesto que se aproxima a veces al expresionismo, es un hecho que los planteamientos de sus cinco ciclos de grabados, sobre todo el total de ocho litografías titulado *Muerte* (1934/1935) es la propuesta que mejor distingue la realidad contingente de la amargura en los seres

humanos. Sus sentimientos de indignación y de asombro en el denominado *Ciclo de la Guerra* (1922/1923), por ejemplo, pasan a ser en “La llamada de la Muerte” o “La Muerte acogida como amiga” verdaderas muestras de amargura y desconsuelo (Fig. 1). Son escenas de horror imborrable que, tal vez, asoman a los estados de conducta de aquel momento de brutalidad ilimitada, por cuanto se conoce de lo que fue la llamada Semana Sangrienta (junio de 1933) o la propia Noche de los Cuchillos Largos (junio de 1934).

Al hacer referencia a estos ejemplos sobre la Muerte, es para dar respuesta a una teoría casi normativa: la configuración de la violencia explícita, no siempre es considerada idónea para concebir una obra de arte. Tal hipótesis, en este caso, puede resultar gratuita, dado que la visión que Käthe Kollwitz fija sobre un campo figurativo remite a lo que su contemporáneo Edvard Munch (1863/1944) fue capaz de expresar. Es decir, concretando la lección de la mirada, no pinta desde la tristeza y el desconsuelo; por el contrario, penetra y descubre esos sentimientos que están inevitablemente marcados por la pesadumbre, por la amargura. Hay una relación, una identidad con la desdicha construida con el aval del pesimismo, tan vinculado a Ibsen; autor por el que siente un interés manifiesto.

Con este preámbulo de fondo, se trata ahora de plantear su devenir creador sin rehuir sus propios mecanismos de pensamiento, en la medida en que, en efecto, permitan descifrar, conocer y juzgar sus experiencias, sin renunciar a un acercamiento a los períodos clave de su vida y de la Historia de su país.

Sin adoptar en este estudio un planteamiento dogmático, resulta más revelador intentar dar respuesta a tres problemas abiertos en su obra. En primer lugar, ¿acaso enlaza su contribución con la creatividad femenina?; en segundo lugar, como se menciona en algún debate, el componente de su aportación, ¿marca diferencia con el expresionismo o resulta problemática su valoración?; finalmente, puesto que en su pensamiento figurativo es manifiesto, en múltiples ocasiones, la queja y la denuncia, ¿busca establecer un puente con las esencias de un grupo?

Cierto es que en su esfera estética los rostros de la mujer en la energía feliz (*Padres con niño*, litografía sobre papel crema, 1931) (Fig. 2) o en la desdicha (los ejemplos son múltiples) demuestran muy claramente la relación de la mujer-artista consigo misma, en una acción que despierta la conciencia y se aleja del estereotipo. Se trata de plasmar los sentimientos en mujeres no hermosas, dado que el centro de su interés es otro: ahondar en



Figura 1. Käthe Kollwitz: *La llamada de la muerte*. 1934-35 (Käthe Kollwitz-Museum, Berlin).



Figura 2. Käthe Kollwitz: *Padres con niño*. 1931 (Käthe Kollwitz-Museum. Berlin).

el estudio emocional de aquellas que acuden a la consulta de su marido, en pleno barrio obrero, a quien ayuda puntualmente. Conforme al punto de vista de Elisabeth Lenk, profesora en la Univ. de Hannover, “la mujer sólo puede desarrollar su nueva relación consigo misma a través de sus relaciones con otras mujeres”. Käthe Kollwitz ha sabido salvar muy bien el escollo para no fantasear sobre aspectos que conoce. Por el contrario, es muy crítica en su modo de ver y de pensar. Investiga, para rehuir soluciones trilladas y vulgares.

Y sin embargo, otro dato interesante, resulta inseparable lo que ella crea y cuanto ocurre en la sociedad, demostrando su vitalidad hasta el remate de su vida, aunque los autorretratos finales, muy asociables al cansancio propio, parezcan expresar la crónica de una muerte manifiesta.

Esta práctica artística que apuesta por una vibrante renovación, es a la vez muy ecuánime dado que, ni su mundo es patriarcal, ni tampoco reducible al ghetto de lo femenino. Es heterogéneo y en la Historia del Arte posee un lugar exclusivo. Aún más, como se comprobará en páginas posteriores, su labor creativa muy pronto encontró su puesto y fue digna de atención a una edad temprana, en los prolegómenos de la fotografía. Bien entendido que sensación vivida y plasmada es selectiva, rehuendo los detalles para no incidir en las tentaciones del realismo. Y así, por ejemplo, la imagen de la madre y el niño dista de ser una escena de género; sus claves son otras para que cale su mensaje o sus mensajes. Como también es impensable “la canción de cuna” o “el hogar como nido” (Priscila Robertson). Ocasionalmente (el citado “*Padres con niño*”) pueden surgir las preocupaciones afectivas, pero sus argumentos no llevan hacia los métodos aplicados por Berthe Morisot (1841-1895) en *La cuna* (M. Louvre), Mary Cassat (1845-1927) y su



Figura 3. P.-A. Renoir: *Los niños de la familia Wargemont*. 1884 (AlteNationalgalerie. Berlin).

interés por corroborar con argumentos (*Madre e hijo*, M. Louvre) el concepto que, como extranjera tenía de la educación, sin castigos y con caricias, aplicada por la burguesía francesa a sus hijos. Métodos tampoco desconocidos por Auguste Renoir (†1919) (Fig. 3).

La actitud de Käthe Kollwitz es totalmente opuesta. Argumenta en su momento su desinterés por la vanidad del burgués, corroborando con pruebas su atención hacia las marginadas que “venían a mi marido en busca de

ayuda y de paso también a mí” (Tom Fecht, *Käthe Kollwitz*, 1988). Ella, que no fue hija del látigo paterno, sí de la admiración por promover sus habilidades en el dibujo, apela en su obra a las lecciones que saca de las lecciones vividas, escuchadas, pero también extraídas de los medios informativos, de la prensa de la clase obrera, de la radiofonía y, sobre todo, del análisis y reflexión interior de autores como Máximo Gorki, cuya obra *La Madre* circulaba íntegramente en su versión berlinesa, no rusa, hasta después de 1917.

En *La Madre*, como en el resto de la obra de M. Gorki, también cobran valor las miserias humanas, la desesperación. Aspectos que tienen una importancia capital en la obra de la mujer-artista, de igual modo que la destrucción de la familia orgánica, la vulnerabilidad del niño y todos los azotes que acompañan a las élites inferiores, al pueblo, ante la crueldad, la brutalidad, la guerra, las carencias, el horror instaurado en Berlín bajo los nazis. Su trabajo, pues, es la expresión de su tumultuosa vida y, de igual manera, de una profunda conciencia social.

Esta realidad viviente, tan bien expresada en las lúgubres litografías, queda plasmada con toda su crudeza en *Las madres* (1921, Museo de Bostón) o en *Los Sobrevivientes* (1923, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin (Fig. 4). Ejemplos donde se revelan sus resortes éticos ante la realidad: la defensa de la vida, su identificación con la cultura de la no-violencia y su búsqueda de la paz y de la justicia. Vena creativa que venía exigida por dos cuestiones importantes. Cuando todavía Bertolt Brecht no había escrito *Madre Coraje* (1938), Käthe Kollwitz se anticipa con su capacidad de opinión para reflejar al ciento por ciento los efectos demoleedores de la guerra. Pero, sobre todo, hace hincapié en la madre-s coraje que en los escombros de la miseria, viven atrapadas en una alambrada presintiendo algo evidente que también llegó a afectar a la artista como madre: la muerte de su hijo a los dieciocho años en la Primera Guerra Mundial; capítulo que vuelve a afligirle en la Segunda Guerra Mundial al caer su nieto en el frente. Aspectos a retomar en páginas sucesivas. Ahora sólo se trata de enfatizar en los estados de conducta de la-s madre-s coraje que odian la guerra y prevén que, en pleno proceso de ebullición armamentístico, sus hijos serán “carne de trinchera”. Nada era ficción.

Junto al vestigio reflexivo están las propias recapitulaciones o razonamientos de la autora en los diarios o agendas de aquel momento. Puesto que se basaba en la observación selectiva de primera mano, es verdad que no fue ajena a las placas de Max Klinger (1857-1920), gran admirador de los grabados de Goya y autor de estampas dramáticas sobre los diversos estados psicológicos o de crisis existencial. De igual modo, su creatividad con-



Figura 4. Käthe Kollwitz: *Los supervivientes*. 1923 (Käthe Kollwitz-Museum. Berlin).

firma comparaciones con el contenido expresivo de la obra de Ernst Barlach (1870-1938). Ahora bien, no se confirma en el radio de acción exclusivo de estos contemporáneos, entre otros; también poseía sus propias teorías. Y, de igual modo que considera “el derecho, como artista, a extraer el contenido emocional de lo que he sentido, para revelar su impacto”, dos años más tarde, en diciembre de 1922, registra: “mi trabajo no es arte puro. No obstante es arte...; quiero que tenga un impacto en esta época, cuando la gente está desesperada y en necesidad de ayuda”. Consideraciones que implican su propia posición en relación con el arte, sin aceptar de manera dócil las reglas de juego. Su pensamiento plástico crítico y doliente levanta acta de los estados de conducta de una sociedad, pero la sensibilidad hacia el dolor ajeno también venía impuesta por la misión social ante el efecto desgarrador de las miserias humanas; por su compromiso social y ético, lejos de la pura fascinación estética, sin hacer especial hincapié en los vanguardismos.

Aunque habrá que hacer una reflexión crítica, en páginas posteriores, sobre el verdadero carácter de sus experiencias artísticas, dos rasgos previos deberán reclamar aquí la atención. Antes de examinar su obra, es preciso considerar una observación de la artista y escritora alemana Gisela Breitling (1939), quien ayuda a descubrir la actitud ante la actividad de K. Kollwitz. Y, de igual modo, el punto de vista de Pierre Francastel (1900-1970), defensor de las valoraciones humanas, temporales y sociales como claves de una interpretación; bien entendido que, como queda expreso en páginas anteriores, la obra de la artista interesada en levantar acta de la condición humana en la mayoría de sus dimensiones, transmite su postura ante la Historia conforme a un método propio. En consecuencia, al analizar, abordar y transmitir sus razonamientos sobre conductas o supuestos, la riqueza conceptual de su obra en grabado, litografía..., llega a poseer valor de fuente histórica. De aquí el interés actual de su labor, ante la riqueza conceptual sobre los s. XIX y XX y, en especial, por sus contribuciones al conocimiento de la Primera y de la Segunda Guerra Mundial, tal es la carga de sus contenidos.

Con estas consideraciones de fondo, el locuaz y directo bagaje artístico de K. Kollwitz revela una creatividad no exclusivamente femenina, puesto que nada tienen de excluyente. Sí común y combinatoria con la creatividad masculina. Al poner un poco de orden en su biografía, cierto es que inicia en la década de 1880 sus estudios en la escuela de arte para la mujer en Berlín y más tarde en Munich. Pero al revisar su trayectoria profesional, sus dotes y forma de plantear una vida cargada de emociones, no obstaculizaron el reconocimiento profesional independiente desde fecha muy temprana, libre de expectativas y prejuicios de todo tipo entre sus colegas masculinos.

Cuando la República de Weimar concedía el voto a la mujer (1919), Käthe se convierte en la primera mujer elegida por la Academia Prusiana de Artes, con el grado de profesor en 1928. Era la primera mujer en ocupar una plaza en tal institución. Posición que la afirma como director de la Master Class en Artes Gráficas, hasta su dimisión obligada, como Max Beckmann (1884-1950), con el ascenso de Hitler canciller (1933). Pero ni entonces se manifestó el desapego de la crítica y el gran público a su obra, ridiculizada por la cámara del Reichskanzler y retirada de muchos museos y galerías en 1936.

Constatar las razones y motivos que han hecho posible la rápida integración de Käthe Kollwitz en la ocupación artística, imponen reconocer a una de las dibujantes y grabadoras de todos los tiempos, atemporal, que participa de los problemas vitales del momento, pero también es premonitora por cuanto descubre y expresa sobre los problemas del individuo y de la sociedad. De modo que su arte posee valores muy variables, tanto por el meollo, como por la manera de enjuiciar la pobreza, la exclusión, la violencia, la guerra..., con todas sus consecuencias.

Ahora bien, parece difícil separar lo que determinada crítica denomina una “letanía de quejas” en su obra, obviando que sus experiencias son el resultado de la observación de una realidad donde la violencia y la arbitrariedad no es el resultado de la lucha por un mundo justo. Además, esta mujer libre –el dato es básico, para poner en sus justos límites aquella sombría crítica– participa de las desdichas múltiples en aquel gueto obrero de Prenzlauer Berg, desde el momento en que ayuda a la consulta médica de su marido Karl Kollwitz (1891). Pobreza, enfermedad y muerte no surgen, pues, de la conciencia autónoma de la artista. Existen.

Del mismo modo, esta hija de un militante socialista, Karl Schmidt, y consorte de otro militante, participa de la acción política. De manera especial en llamamientos de unidad. Por vía explicativa cabe citar su unión con Albert Einstein, George Grosz, Henri Barbusse y Upton Sinclair para formar la IAH (Internacional de Ayuda al Trabajador), incluida la ayuda al niño en Viena y Rusia; de este momento (1920) corresponden varios de sus carteles. En 1932 firma en el llamamiento de unidad contra el nuevo partido que comenzaba a cobrar impulso desde el 1930, el NSDAP, dirigido por el entonces ex-cabo del ejército bávaro, Adolf Hitler. Ahora en ascenso y a punto de convertirse en el único grupo político en Alemania. De donde resulta también que su último ciclo de litografías “*Muerte*” (“*Tod*”, 1934-1935) vengan a encarnar, en términos de dolor y de realidad, un registro que devuelve a la tragedia real: la sórdida violencia en la existencia de unos seres atrapados por el terror como norma. Ahora Käthe Kollwitz no puede poner en juego códigos de simulación, puesto que su arte convive, brota, en una sociedad donde las agresiones y la muerte llevan la mancha de la sangre y el sello de la paranoia. Cerraba con este ciclo los estados de conducta en que la sociedad vivía y que habrían de ser premonitorias de todo un siglo XX: como se indicó en algún momento, el más violento de la Historia.

Junto a la visión del mundo, las muestras de tensiones y conflictos también llevan aparejadas las preocupaciones existenciales de la mujer-artista interesada por la verdad, que no por lo que carece de comprobación posible. En aquel entonces, las experiencias existenciales del maestro noruego Edvard Munch, dejan percibir la influencia de Sören Kierkegaard (filósofo danés, 1813-1855), quien parte de un análisis a fondo sobre la angustia, como modo de ser más específico de cada individuo. Pero la obra y la relación entre Munch y el noruego Henrik Ibsen (1828-1906) también jalona transferencias y modelos de acción, toda vez que el dramaturgo deja planteada en el remate de su obra una cuestión de cierta envergadura como es la mentira vital. La falsedad de la vida; otra de las grandes cuestiones en nuestra contemporaneidad. Por cuestiones de tamaño, la lista

no puede ampliarse. Ahora bien, sabido es que en la conciencia fatalista de Munch no se hace evidente una declaración de amor a la vida.

Las condiciones generales de la producción de su contemporánea, Käthe Kollwitz, responden a las reacciones ante un mundo exterior, “conmocionada, horrorizada por todo el odio que existe”; tal como recogía en su Agenda en octubre de 1920, en un desahogo emocional alimentado por ese pesimismo vital que adquiere su introspección más despiadada en el autorretrato *Lamentación* (1938) (Fig. 5). Prolongado lamento ante situa-



Figura 5. Käthe Kollwitz: *Lamentación*. 1938 (Käthe Kollwitz-Museum. Berlin).

ciones desgarradoras como la reciente muerte de su colega y amigo Ernst Barlach (+1938), y en momento de plena tensión psicológica cuando la Gestapo amenaza con su ingreso en un campo de concentración, bajo la acusación de haber concedido una entrevista al diario soviético *Izvestia* (1936). Sin embargo, para ser rigurosos, este relieve que se ha convertido desde entonces en un símbolo, queda unido a la acción violenta contra un pueblo que ya había empezado a emigrar. La atrocidad no es otra que la cometida el 9 de noviembre de 1938 en la llamada Noche de los Cristales Rotos (Kristallnacht), con el saqueo y quema de muchas empresas judías en Berlín y resto de Alemania. Hasta entonces, quien había combatido la violencia y la arbitrariedad en su lucha por un mundo diferente y justo, no

había conocido el horror y el exterminio de la progresiva red de campos de concentración en todo el territorio del Reich y Polonia. Estaba asistiendo al monopolio estatal de la violencia en su forma extrema. Y hoy, cuando todavía consterna el gesto desesperado de este *Lamento*, en el convencimiento de que expresa a la mujer-artista convencida de haber agotado todas sus posibilidades para vivir como ciudadana, no es menos cierto que su protesta simbólica y horrorizada contra el mal absoluto, es el testimonio que mejor expresa la vergüenza de ser testigo no deseado del campo de concentración de Sachsenhausen, donde fueron alojados los 6.000 prisioneros judíos tras la citada Noche de los Cristales Rotos. Según ciertas estimaciones, la depresión ante los aspectos trágicos que marcaron su vida en un primer momento, entre ellos la temprana muerte de su hijo Peter en Flandes (1914), ahora da paso al pesimismo vital. Conceptos manifiestos en los sucesivos autorretratos -se conservan 50, aproximadamente- donde explora su propio ser, “cara a cara con ella misma” (Otto Nagel). Retratos que son hitos psicológicos reveladores del cúmulo de aspectos que tanto cuartearon a la mujer que subsistió a la hostilidad y a la vez fue testigo de los capítulos más notorios de la Historia de Alemania, rematando su vida ocho días antes (22 de abril de 1945) del suicidio de Hitler en su búnker (30 de abril).

Si se revisan los estudios sobre Käthe Kollwitz, no resulta manifiesta la asociación de este “grito” contenido (*Lamentación*), de este cansancio para decir ¡basta!, con una situación terrible que fue durante las últimas décadas el espejo deformante de una sociedad. Y aún hoy es difícil separar su creación de lo que son los horrores negativos de la guerra. Por el contrario, la ampliación en su obra *Madre con hijo muerto*, donde se acerca a otra obra genial, *La Piedad*, es un compendio de cuanto se afirma en el actual monumento a las “víctimas de la guerra y la tiranía” ubicado en Neue Wache. Edificio de 1818 decorado con alegorías de escenas bélicas y cubierto con enorme claraboya que ilumina la meditación solitaria de la madre acogiendo el cuerpo de su hijo víctima de la guerra. En origen Neue Wache (Nueva guardia) era un edificio neoclásico remodelado para la memoria de los caídos en la Primera Guerra Mundial. Posteriormente los nazis no dudan en asociarlo a la “gloria de sus heroicos muertos”. Si durante la República Democrática Alemana pasó a ser memorial a las víctimas del fascismo y el militarismo, hoy no queda anclado en un tiempo histórico, pero traduce la sensibilidad del pueblo alemán a las víctimas de la violencia bélica y la crueldad opresiva, desde 1993.

El grupo escultórico puede empatizar con el ser torturado que en su gesto de hondura psicológica trae a la memoria a la madre sumida en un mundo personal tras la muerte de su hijo (Käthe Kollwitz). Pero aquí la obra se acerca, es un memorial a los muertos por la patria. De manera que, si la guerra y la tiranía marcan la causa, los efectos de tal realidad quedan recogidos en la imagen trágica del soldado que vuelve a la tierra y en los restos testimoniales de varios campos de guerra europeos y de concentración, entre otros, bajo el recinto.

Al plantear la obra de la mujer-artista, se observa que muy pronto sus normas y valores no constituyen una verdad a medias; por el contrario, logra hacerse un lugar que convive y crece en el ambiente de los nuevos sectores artísticos del momento. Siempre, como ya se indicó, a partir de la toma de conciencia de cuanto le rodeaba. En una situación así, parecía conveniente un sistema figurativo e intelectual concretado en la representación de un mundo necesitado de comprensión y ayuda, primero, de la fatalidad, después, y, finalmente, de la violencia, la guerra y sus efectos, sin rehuir las convocatorias de la muerte. Tal como corresponde a una artista perceptiva con las miserias, tensiones y conflictos. De manera que su actitud dista de refugiarse en la abstracción, en el acercamiento más intelectual del arte contemporáneo.

El hecho de no buscar nuevas formas de expresión, constituye un capítulo no menos digno de atención aquí. Preferentemente grabadora, no resulta cómodo abordar su obra. Determinada bibliografía debate su integración en el expresionismo alemán y dirige toda su atención hacia una generación anterior. Ciertamente es que no hay en su obra intento de renovar la historia del arte; sus anotaciones personales aportan conciencia de esta situación: “cada artista trabaja en su propia vena y busco en el arte para un propósito: tener impacto en la época”. Impacto y fuerza dramática reconocida contemporáneamente. De modo que, a comienzos de 1900 pasará a integrarse en la llamada Secesión Berlinesa, liderada por Max Liebermann.

Sin pretender aquí resolver un problema espinoso, cierto es que en una primera época, su obra cargada de emociones, participa de un acercamiento a los dramas naturalistas de Zola (“Sobre el campesinado”, “La guerra”), Hauptmann o Ibsen; autores que nutren asimismo el Período Azul de Picasso (1901-1904), por dirigir su atención hacia la tristeza y la alienación. Cuando visita París (1904) se reúne con Rodin y se interesa por el agudo criticismo social de Steinlen, que no por sus técnicas. Volvemos así al problema clave. Cuando el Arte busca nuevas formas de expresión, K. Kollwitz explora en la condición humana, de manera que sus trabajos sobre la *Guerra* (1922-1923), *Proletariado* (1925) y *Muerte* (1934-1935), son ciclos que descubren mayores acercamientos hacia el expresionismo. Sin duda, el expresionismo ayuda a plantear mejor los aspectos de la condición humana en todas sus dimensiones; de manera especial el dolor y las miserias de los primeros años de crisis de la República (1919-1923), los efectos del golpe de Estado en el año 1923 con Hitler como uno de sus organizadores, la crisis económica de 1929-1930, el crecimiento del paro y las sucesivas huelgas... y, finalmente, la llegada de la violenta organización militar del *führer*.

De manera que, si los dos primeros ciclos de grabados, *Revolución de los tejedores* (1893-1898) y *La guerra campesina* (1903-1908), poseen una base teórica inspirada en relatos históricos acaecidos, los otros arriba citados no son “cámara que registra”, pero confrontan y analizan acontecimientos que el grabado permite trasladar a los medios informativos. O, más exactamente, para conocimiento de un pueblo asolado por la pobreza y al que la depresión, con sus consecuencias económicas y psicológicas, introduce plenamente en una grave crisis política. Como creadora de una obra, con conocimientos históricos y sociales, la arrolladora fuerza de sello expresionista convierte la aportación de sus últimos ciclos en experiencias vitales que suministran puntos de referencia, conocimientos para la Historia de Alemania. Son documentos que aporta quien declara tener “derecho a extraer el contenido emocional de lo que he sentido, para revelar su impacto” (1920).

Cuando se vincula al Berlin Sezession, liderado por Max Liebermann y Walter Leistikow, se emplaza en un grupo alternativo que apuesta por la renovación y la apertura, en desacuerdo con la clausura forzada a la obra de Munch en Berlín, a la semana de exponer su obra en noviembre de 1892. El escándalo que provocan sus lienzos en el Berliner Künstlerverein, fue una referencia que marcó los círculos literarios y radicales berlineses, provocando actitudes antipuritanas y reacciones antiacadémicas. Su presencia no fue efímera. Algo iba a cambiar y Munch viviría habitualmente en Alemania. Un interés particular se le confiere al director teatral alemán Max Reinhardt, quien emigró a EE.UU. tras la subida de Hitler al poder. Para él hizo Munch los bocetos para los decorados de obras de Ibsen en 1906. Sin embargo, aunque se desconoce si, de igual manera Munch se interesó por la obra de Máximo Gorki, como K. Kollwitz, lo cierto es que por estas fechas el autor ruso y su obra tenían gran resonancia en Alemania. Quedando bien entendido que esta reflexión no podría concluirse ignorando el interés de Max Reinhardt por llevar al escenario la obra de Gorki, con la presencia, muy a menudo, de dicho autor.

Autor cuyos escritos también mostraron preferencia por la hondura del dolor humano, sin concesiones al detalle.

Los hechos que configuran la obra de Gorki y K. Kollwitz quedan nutridos por una introspección despiadada. Y curiosamente, de igual modo que en la obra de Gorki “prima el diálogo, que no el ambiente”, en Kollwitz, el propio efecto del expresionismo le induce a fijar sus nociones en resultados icónico-gestuales, “para destacar los elementos básicos y omitir lo superfluo”. En este sentido, la trilogía *madre-niño-muerte* apunta a materializar una categoría de valores (la vida, la fatalidad y el destino que no respeta a nadie) con más previsión de desánimo que de liberación. En gran medida, su conocimiento de la guerra, el dolor y la crueldad no es compatible con la búsqueda mística de lo trascendente; por el contrario, su amplio repertorio sobre la mujer viuda, la mujer madre acogiendo al hijo muerto, la mujer enfermiza incapaz de alimentar a su hijo, las mujeres cobijando a los huérfanos..., desemboca en todo un lenguaje de gestos identificables con un clima de inseguridad, de estados de angustia ante situaciones insolubles, presentimientos temerosos y una larga secuencia de inquietudes que no son materia de su invención, toda vez que se corresponden con su visión de una sociedad traumatizada. Así, entre otras, las imágenes abatidas de *Las madres* o *Los supervivientes*; propuestas que traen a la memoria el hambre y la enfermedad de las clases desamparadas en los años veinte.

Eran aspectos de las nuevas búsquedas que apasionan a K. Kollwitz, pero también el *modus vivendi* de las gentes necesitadas de auxilio. Herramienta conceptual inseparable a la vez en una artista que se confiesa en su Diario como “asociada a la clase obrera” y con claras querencias hacia los partidos de izquierda (octubre de 1920). La protesta social de estos ejemplos, se corresponde con una mayor participación pública y de igualdad allí donde fuere útil mantener un contacto con las masas y poner en acción su postura pacifista. En adelante el centro de interés está en la protección de la juventud. Ello explica su colaboración en llamamientos de ayuda a Rusia y a Viena y tomar medidas para “guardar sus niños”, por temor a las consecuencias en el futuro. Esta advertencia de 1920 demuestra su interés por proteger a los jóvenes, a la vez que sintoniza con la propuestas de muchos manuales sobre la familia en aquel entonces, al menos teóricamente. Así, el concepto general establecía la protección al menor, al futuro ciudadano, y protegerlo de los tratos crueles. Pero esta solicitud no dejaba de ser engañosa, dado que el desamparo y la vulnerabilidad que K. Kollwitz denuncia en los citados ejemplos de *Las Madres*, *Los supervivientes*, *Viudas* y *huérfanos* y tantos ejemplos más, manifiestan el grado de abandono y de crueldad con los huérfanos de guerra de la clase trabajadora.

En su obra, queda refrendado el concepto de la madre solícita. Parte de una interacción entre las madres y la infancia. De igual manera, las experiencias aportadas en sus múltiples litografías/grabados, definen a la mujer instruida en los cambios psíquicos del niño en la segunda infancia. Conoce, pues, en qué consiste la atención particular al menor, lejos de interesarse por el niño vagabundo obligado a la limosna. Las indagaciones, sin embargo, sobre su obra, otorgan preferencia a su obsesión por las tragedias de la vida, sin dar la oportunidad de desarrollar aquellos problemas que los infortunios y las calamida-

des de la guerra provocan en la experiencia infantil, cuando escrito está su importancia en el devenir, en el futuro de un territorio o nación.

Por su ayuda en la actividad médica de su marido, es evidente que conoce las experiencias infantiles y la realidad de las condiciones sociales que son la base de la personalidad adulta. Infortunadamente, sus propuestas no se basan en la hipótesis, por el contrario, se ajustan a datos empíricos cuya fuente no es otra que el barrio más pobre de Berlín donde fija su morada. Por ello, los sufrimientos y los gestos de estremecimiento del niño, no reflejan los rasgos y las experiencias culturales de la infancia en Auguste Renoir, donde queda de manifiesto un mundo feliz, lejos, muy lejos de las penalidades de la vida. Lo que hace que las reacciones empáticas ante las actitudes emocionales de ambos temas de la infancia, impongan crudeza o garantías acogedoras.

La forma de manejar K. Kollwitz sus proyecciones hacia el niño, parten no sólo de sus propios imperativos de conciencia, también de sus respuestas ante las pautas y tendencias de ética puritana reconocibles en aquel tiempo. Partiendo de un bosquejo general, hay un capítulo en su vida que no es un acontecimiento casual. Así, de Gustav Freytag se cuenta que, con el apoyo y aliento del adulto, se buscaba, conforme a la disciplina tradicional, hacer hincapié en “los niños sanos, pero con una profunda lealtad al ideal del deber y del Estado” (P. Robertson). ¿En qué medida este sería el ejemplo del poeta Richard Dehmel (1863-1920), voluntario durante la Primera Guerra Mundial? Cuando las tropas alemanas comenzaban a amontonarse en los fosos y se asistía a los pronósticos de una guerra perdida para humillación de Alemania, el poeta alentaba a los hombres sanos y a los niños (sic) a morir por la Patria.

En la discrepancia de K. Kollwitz utiliza una expresión tomada de Goethe y que parece reveladora del conocimiento de un simbolismo que es universal en todas las culturas, desde Amerindia a Egipto o el mundo Greco-romano. En este vasto ámbito se mueven las palabras de Goethe: “La semilla de maíz no debe ser molida”. En rigor, en aquel contexto bélico que habría de desembocar en el desmoronamiento nacional, lo que el símbolo expresa es que el niño, la infancia, la juventud no ha de ser desperdiciada, toda vez que es la base del porvenir. De manera que el maíz, como todas las gramíneas, es símbolo de vida, invoca el poder sustentador de la tierra. Aún más. La respuesta de la artista publicada en el periódico socialdemócrata *Vorwärts* en 1918, recoge un dato previo: “Ya ha habido suficientes muertes”, es pues un contrasentido que caigan más reclutas, más soldados. En una situación así, ante lo insuperable (la muerte), el maíz se identifica con la esperanza de una nueva vida que no puede ser desaprovechada, machacada..., molida.

Su actitud contra la guerra, alberga una fuerte crítica en el ciclo que con este nombre, *War/Guerra*, hace y publica por aquellos años (1922-1924), junto con carteles, entre ellos “¡Nunca más la guerra!” (1924), donde demuestra un amplio conocimiento de los medios técnicos de impresión y el grabado en sus múltiples variantes. Hay otro sector de concreción que enlaza con sus sentimientos antibélicos. Madre de dos hijos, Hans (nacido en 1892) y Peter (en 1895), muy pronto sufre el azote de la guerra con el asesinato de Peter en el frente de Diksmuide (Países Bajos) el 22 de octubre de 1914; episodio que,

como ya se dijo, marcaría su vida. En su memoria y en la de sus compañeros, elabora los primeros bocetos para un conjunto escultórico en 1919. Abandonado el proyecto, es realizada la que sería su primera escultura monumental entre los años 1925-1932.

La ejecución de su amigo Karl Liebknecht en enero de 1919, fundador de la Liga Espartaquista con Rosa Luxemburg, constituye otra prueba vital marcada por la muerte y el horror. El grabado hecho en su memoria, consagra esta queja sobre otra de las mil caras de la violencia, sin eludir la expresión del dolor, como referentes que enfatizan en el centro de su reflexión, en el *pathos* de un malestar profundo. La autora misma levanta acta crítica y doliente sobre la tragedia real en sus Diarios: “Como artista tengo el derecho a extraer el contenido emocional de lo que he sentido, para revelar su impacto. Por lo tanto, también tengo el derecho de representar la despedida del trabajador Liebknecht sin que se (me) interprete como su seguidor político” (1920). Hay, por una parte, la declaración legítima: la carcoma de la violencia no era ilusoria en aquel momento; en cambio, queda subrayado en su Diario que no está vinculada a la revuelta espartaquista.

Las imágenes que levantan acta en este memorial, manifiestan su inspiración en las xilografías de Ernst Barlach para transmitir la emoción; autor al que conoce en noviembre de 1917, cuando la artista celebra su quincuagésimo aniversario con la exposición de su obra en la galería de Paul Cassirer.

Su rechazo declarado a la guerra y sus múltiples gestos y gritos de ayuda al niño, también cuentan en la década de los años veinte con otro referente proyectivo: el nacimiento de su nieto Peter, hijo de Hans, en 1921. Pronto su vida es reveladora de una serie de acontecimientos que son inseparables de una visión amarga e implacable que acentúan sus preocupaciones existenciales y en sus retratos el dolor seco de la tragedia asimilada. Así, conforme a un orden más o menos cronológico, sabido es que con la subida de Hitler al poder, fue víctima del totalitarismo nazi. Su labor artística es incluida en la Exposición de Arte Degenerado (Entartete Kunst) y es retirada de museos y galerías. Si en 1936 la Gestapo amenaza con su ingreso en los campos del horror, en 1938 muere su colega y amigo E. Barlach. Muy pronto acontece el óbito de su esposo Karl (9 de julio de 1940) y, de nuevo, es molida la semilla del maíz que entronca con sus propias raíces: su nieto Peter es víctima de las trincheras en el campo de batalla (1942). Sólo restaba un último acto de violencia en su vida y este cobra forma en 1943, cuando los nazis bombardean la casa donde reside.

¿Puede sorprender, entonces, que su arte conviva con el dolor, la miseria, la injusticia y la muerte?; ¿no es inseparable de aquel tiempo histórico y de su visión amarga ante un panorama tan desolador?.

La mujer artista que fue testigo de los episodios más sórdidos de su época y, sobre todo, dotada de firmes convicciones y desencantos, pronto abandona Berlín, después de cincuenta años, para retirarse a Nordhausen (Turingia) y, por último a Moritzburg, próximo a Dresde, cobijada por el príncipe Heinrich Ernst de Sajonia. Aquí fallece el 22 de abril de 1945, a los setenta y siete años. Detrás una obra errante, extraviada, destruida por los bombardeos en su estudio...; sin embargo, todas las alteraciones experimenta-

das no impiden constatar un número incalculable de producción recaudada –en bronce, aguafuerte, carboncillo y lápiz, litografía, etc.– en el Käthe-Kollwitz-Museum de Berlín, Colonia, Moritzburg o la Galerie St. Etienne de EE.UU., país con el que mantuvo propuestas, especializándose dicha galería en exposiciones y catálogos razonados de la labor de la artista desde 1940.

La mujer artista que fue autora de una labor creativa personal y al mismo tiempo notaria de una sociedad en crisis, posee hoy un valor de referencia ineludible sobre el drama existencial humano y el porvenir inesperado y súbito. Su serie de propuestas sobre el impacto que tuvo la pobreza y la guerra en la mujer y el niño, abordan una cuestión todavía con prejuicios en los manuales de crianza de época y en la obra figurativa un capítulo por descubrir. Su concepto de la mujer y el niño no introduce en un mundo afortunado y feliz; por el contrario, suministra una propuesta despiadada. Y aunque manifiesta la afectividad emocional de la madre hacia la infancia, estas aproximaciones entre adulto y niño denotan su deseo por convertir en un referente de la historia. Resumiendo brevemente, el niño existe; hay un sentimiento de la infancia hasta entonces poco considerada, mostrando su destreza en los gestos de ternura (*Padres con niño*) y crianza, de igual modo que en las reacciones patéticas ante lo inevitable (*Mujer con hijo muerto*) o en las condiciones de vida difícil (*Los supervivientes*).

La tarea de K. Kollwitz cuando desentraña la realidad de las condiciones sociales de esta infancia privada de alimentos, no pone de manifiesto la familia orgánica, como su contemporáneo Lovis Corinth en *La familia Rumpf* (Alte Nationalgalerie, Berlin), ni tampoco la infancia sometida a la dureza del trabajo –Max Liebermann en *El taller del zapatero*, *Los trabajadores de lino en Laren* (Alte Nationalgalerie, Berlin)–. Por dramáticos que puedan parecer sus estudios, rehuye las escenas de género. El medio le aporta otros valores que son reveladores de los hechos de conciencia de K. Kollwitz; en especial, a medida que por edad se ve más cercada por la congoja y engullida por la dimensión de lo negativo. Por otra parte, cierto es que si el medio social suministra una parte de los valores sobre los temores, penalidades y riesgos de la infancia, esta noción acerca de la relación del niño con la madre o, más excepcionalmente, con los padres, también permite una aproximación al pensamiento roussonian, defensor de la atención a la infancia y a su educación, como base para el perfeccionamiento y desarrollo. Asimismo, requiere atención otro dato. K. Kollwitz es contemporánea de una sociedad con valores en declive, en lo que atañe a la formación del hijo del obrero, del pobre o del marginado; realidad que tiene su contrapunto en los niños criados en otros estamentos, incluidos los empresarios judíos, donde la estructura protectora de la familia conocía –al menos en teoría– los nuevos procesos educativos y psicológicos que, al tiempo que culminan con la adaptación del adolescente a la norma social, previamente acortan distancias entre la madre y el niño, hasta ahora gobernado en la distancia. Esta impresión vinculante y cada vez más íntima infancia-maternidad, es una concepción muy bien expresada en el sedentarismo sosegado de Lovis Corinth (*La familia Rumpf*) y sobre todo en el pintor de la infancia Pierre-Auguste Renoir, cuya obra *Los niños de la familia Wargemont* (Alte Nationalgalerie,

Berlin) guarda una estrecha relación con las observaciones de Guizot sobre la diligencia de los padres. Estimación recogida por Priscilla Robertson y que, si se me permite, tal vez corresponda al “Memorial para la historia de mi tiempo” de Guizot. Este catedrático de Historia Moderna en la Sorbona, familiarizado con el concepto de la familia francesa que muestra su felicidad en los paseos por las Tullerías, no dudaba en admitir una noción muy presente en Renoir y que a veces se considera espontánea: “no ha habido ninguna época anterior, en la que los padres mantuvieran relaciones tan afectuosas con sus hijos”. Si así era, Renoir lo concretaba en la forma de organizar el tiempo las hijas de Paul Bérard, adaptando la edad de la inocencia al juego y a las muestras de afecto de su hermana Margarita en edad núbil, mientras la adolescente se entrega a la lectura. Y siempre haciendo hincapié en el bienestar. El óleo es la historia de un análisis vivido por Renoir en casa de su amigo, el banquero y diplomático Paul Bérard, en Wargemont.

Al retomar en su conjunto la obra de K. Kollwitz, los niños entrelazados, abrazados..., ni son robustos, como tampoco vivaces y despiertos. Son la historia de una generación confinada, sin bienestar. Al contrario que Renoir, Kollwitz bosqueja, como quedó indicado en líneas anteriores, el mundo de pobreza y miseria que acude al consultorio familiar. No cabe duda que plantea otro concepto del amor maternal con una perfección del gesto que tanto contribuye a plantear otro método de acercamiento a la imagen (Fig. 6).

A menudo los especialistas en la historia de la infancia advierten que la pobreza y la ignorancia son los principales enemigos del niño. El desarrollo afectivo al que presta atención Renoir, cubre el deseo de fomentar la observación en el despertar del niño a un mundo sin torturas ni castigos; sí a una actitud disciplinada, puesto que late una concepción de la vida donde la instrucción es previa en el adolescente de cara a sus experiencias como adulto en el contexto social al que pertenece. Renoir percibe muy bien la atmósfera donde la disciplina no refrena la voluntad del niño, toda vez que es la consecuencia de una educación a la carta. En estas condiciones, el otro factor añadido es el bienestar que aporta la riqueza para finura psicológica del niño. Claro está que tal noción viene suministrada desde muy atrás, cuando Felipe de Novara justificaba que “el hijo del rico no debe ser educado en la pobreza”. Otro elemento importante para una buena educación.

Pero Käthe Kollwitz, que no edificaba sobre bases imaginarias, no dudaba en plantear que la esfera burguesa carece de interés y “la clase media me parece pedante”, mostrándose atraída “por la suerte del proletariado y todo lo relacionado con su forma de vida” (Tom Fecht, “Käthe Kollwitz”, 1988). Con este punto de partida, con este pensamiento y con la experiencia adquirida, nunca puede refrendar el niño o adolescente en



Figura 6. Käthe Kollwitz: *Viudas y huérfanos*. 1923 (Käthe Kollwitz-Museum. Berlin).

formación, como tampoco al niño o adolescente asalariado como Max Liebermann, pero sí a los que sufren el desamparo de las miserias, de las consecuencias de las huelgas o de los sufrimientos de las guerras.

En sus experiencias hay un capítulo que sorprende pero que demuestra la validez de su grito-consigna “guardad los niños”. Por aquel entonces, eran muchos los orfelinatos, para niños abandonados o huérfanos de guerra, gobernados por el estado. En algunos casos, pintores como Lesser Ury (1861-1931), contemporáneo de Kollwitz y afincado en Berlín, hacen referencia a *El orfelinato* (Alte Nationalgalerie, Berlin), para levantar acta, con una técnica impresionista muy personal, sobre el abandono y desamparo de los hijos ajenos, donde el afecto queda sustituido por la autoridad, que no solicitud, del adolescente con el niño receloso ante lo desconocido. En Käthe Kollwitz queda planteado un concepto opuesto. No toma como referencia el orfelinato, como tampoco al niño en su aislamiento. Puesto que su trabajo es un reflejo de sus creencias y valores, el vínculo de afecto madre-niño queda sustituido por el refugio y tutela de la mujer con los huérfanos o abandonados. Sin duda el mejor ejemplo que da entrada a tal sentimiento, corresponde al tantas veces citado *Los supervivientes* (1923, Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin). Escena emotiva, pero terrible, puesto que traslada a los sentimientos del niño ante una situación irreparable e, igualmente, el amparo que reclama. La reacción patética de la mujer-artista muestra su destreza llegado el momento de captar el choque emocional del niño. Una vez más, descubre y demuestra su conocimiento de la infancia; intentos que no siempre resultan fértiles en los acercamientos infantiles del hombre-artista. Justo es reconocer el claro principio ordenador que visibiliza hasta qué punto domina la fuerza del sentimiento maternal ante la impotencia del infante separado de su madre y, a la inversa, el reclamo que el niño hace al buscar cobijo, ante la necesidad del afecto materno. Y es que la autora tampoco puede saltar fuera de su propia sombra. Es decir, recuérdese que, la mujer que reproduce los malos tratos psíquicos del niño y su horror ante los efectos negativos de la guerra, era madre con hijo muerto en las trincheras; era madre que conoce la impotencia –y el dolor– ante el exterminio. Entonces, la escena que ahora muestra es la otra cara del espejo: censura en la misma el dolor del niño, para resaltar la otra cara de la violencia que afecta al menor, el miedo.

Cuando K. Kollwitz suministra el comentario “quiero tener un impacto en esta época, cuando la gente (está) desesperada y (tiene) necesidad de ayuda” (1922), legitima el puesto que ha de experimentar su obra de cara al colectivo. Dicho brevemente, las motivaciones de su arte figurativo que, como diría Nolde, “es eterno”, no son arbitrarias. Y así, desde la misma óptica de la historia de las mentalidades, el conocimiento de su obra es necesario para comprensión de aquellas y de las circunstancias actuales, cuando la violencia y sus desgastes constituye un sumando en aumento.

Cierto es que su ejecutoria transcurre en un momento de pérdida de valores firmes, pero en su obra las variadas formas de violencia rememoradas en sus cinco ciclos de grabados, como retrato de las amenazas existenciales, en el mundo del niño procura trocar la brutalidad por un concepto de afectuosidad ante el desconsuelo. Su atención preferente

al grabado en su diversidad, deja en un plano subordinado a la escultura. Pero existe una obra muy sugerente por su sutil alusión al concepto del cariño materno. De data imprecisa, el Museo que lleva su nombre en Berlín, conserva una copia en bronce de la madre con dos hijos. *Maternidad* (Fig. 7). En ella reconstruye un símbolo sobre la necesidad del apego materno que siente el niño cuando se inicia al crecimiento; concepto proyectivo criatura-madre que no está en desacuerdo con el testimonio de la litografía *Padres con niño* (Fig. 2). Con el rostro, el pecho y los brazos, la madre cobija y oprime. Este modo de representar a la mujer en su función de madre, condensa una idea ya apreciada por Didier Lett al examinar la postura de la Iglesia a fines del medievo. En base al documento histórico, la Iglesia criticaba y juzgaba el amor materno como excesivo, “más salvaje, más instintivo, más visceral que el del padre”.

Lo esencial es, a mi juicio, que los puntos de vista teóricos de K. Kollwitz surgen por sí mismos. El cuidado en esta reacción proyectiva madre-niños acumula su concepción igualitaria en el interés maternal; sin duda. Pero en este ejemplo escultórico no es menos revelador el símbolo de la Gran Madre, la Madre Tierra que está en el origen de la vida y es la controladora del crecimiento fértil; o, mejor, como recuerda la autora de varios libros sobre el simbolismo y de religiones comparadas J.C. Cooper, la Gran Madre que contiene y produce las espigas de maíz (el niño) que darán paso al fruto (el futuro). En la medida en que encaminó K. Kollwitz su pensamiento hacia el efecto destructor de la guerra con el niño, con la espiga de maíz, no parece que esta escultura esté destinada a orientar sobre el símbolo cristiano de la caridad y sí a mensajes consensuados incluso en las culturas aztecas.

Sería necesario disponer de mayor espacio para ofrecer, etapa por etapa, la amplia creatividad de esta pintora y escultora marcada por las guerras, como también por la dispersión de su legado. El contenido en el dedicado a su obra en Berlín, por ejemplo, no permite controlar su exacto alcance. En él se ordenan varios autorretratos, ocho litografías centradas en el tema de la muerte, el Ciclo dedicado a la Guerra y varias esculturas en bronce. Sin duda se impone recurrir a la amplia bibliografía referida a su producción, ahora bien, ciertas interpretaciones hechas a su obra, imponen una relectura, una reinterpretación, aunque el problema reste insoluble ante las consecuencias abiertas por la disgregación de lo aportado desde 1893-1898 (*Revolución de los tejedores*) a 1934-1935 (ciclo de ocho litografías denominado *Muerte*).



Figura 7. Käthe Kollwitz: *Maternidad*. Ca. 1929 (Käthe Kollwitz-Museum, Berlin).

En su primer ciclo, inspirado en la pieza teatral de Gerhart Hauptmans, el total de seis grabados de la *Reuelta de los tejedores* reinterpreta el drama social de este premio Nobel de Literatura, para acercarse al comportamiento de un grupo obrero que busca obtener mejoras salariales. No recurre a los tremendismos violentos de tales disturbios, tal como se presentan en el drama. Su sistema de interpretación los elimina; renuncia a la presencia del soldado en aquella huelga y a la matanza del obrero. Exclusiones que tampoco fueron del agrado de los ministros del Káiser Guillermo II (1888-1918), acordes con la represión de la huelga por considerarla ilícitopenal. Pero tales obstáculos no impidieron el reconocimiento público y de la crítica en aquel 1898. El drama estaba inspirado en un hecho real ocurrido en Silesia en 1844 y la mujer-artista ya interpreta algo digno de atención en el devenir de su labor creativa: que las mujeres no son miembros ocasionales en la *Reuelta*, sino en posición de igualdad al hombre. Por derecho y por experiencias propias, la mujer estaba capacitada y tenía su lugar no menos digno de atención. De igual modo, en la serie de aguafuertes centrados en *La guerra de los campesinos* –realizada entre dos viajes a París y concluida en Florencia (1907)– la serie de figuras en mayor tamaño y efecto contrastado luz/sombra, muestra de nuevo la solidaridad del grupo social junto con el componente dramático que, desde entonces, ha de adquirir un puesto a resaltar en su labor. Y siempre sin cobrar protagonismo el antagonista de lo que fuera una *revuelta* de los años 1522-1525. Los planteamientos naturalistas de ambos ciclos tienen su punto de partida en la experiencia literaria para desembocar en un tono acusatorio ante la pobreza y la no afianzada batalla contra el hambre y la injusticia en aquellos años del Imperio de Guillermo II. Asimismo, con la aparición del proletariado urbano, estos grabados alcanzan gran aceptación en la prensa destinada a fomentar opinión en el medio.

Con la muerte de su hijo Peter, el golpe psíquico la deja en el umbral del drama existencial. Desde la Primera Guerra Mundial es consciente de la pérdida de los valores firmes y de la aparición de mil formas de violencia que minan la relación entre los seres humanos, con la amenaza del nazismo y el desenlace de la Segunda Guerra Mundial. Aunque concibe su obra en la soledad de su gabinete, la mujer comprometida busca otros puntos de referencia, concienciada ante el terror de las armas (la serie *Guerra*, 1922-23), ante la injusticia social (la serie *Proletariado*, 1925) y, con la subida de Hitler al poder, el portafolio *Despedida y Muerte* (1934-1935), con las referencias a Barlach y Munch, aborda brillantemente el concepto del ser para la muerte. La muerte como referencia existencial y, junto a ella, la angustia consustancial con la condición humana. La mujer conocedora de la cruda realidad, de la precariedad y caducidad del ser, la imposibilidad de vivir la vida y entenderla, ayuda a profundizar en la precariedad y en la caducidad en aquellas litografías que, como “Mujer acogiendo con beneplácito a la Muerte” o “La llamada de la Muerte”, no adoptan un gesto de inhibición o fuga. No hay salida. El camino hacia la esperanza estaba cerrado.

Desde la desesperación había llegado a la desesperanza. Sólo cabe preguntarse si una reflexión tal, sobre la imposibilidad de vivir la vida, tiene que ver con el surgir de

campos de concentración y exterminio, preludio de funestos avisos y consecuencias. El argumento no parece gratuito.

Sus exploraciones experimentales descubren, pues, todo un proceso encadenado y marcado por la esperanza, primero, el pesimismo, luego, y el abatimiento absoluto finalmente. Capítulos reflejados en la lucha, el sufrimiento y la muerte. Inquietudes que remiten a la segunda mitad del s. XIX-XX, desde Kierkegaard, Heidegger..., a la filosofía existencialista, cuyos inicios se datan actualmente en 1938-1939 con la obra literaria de Sartre.

Llegados aquí, una reflexión última. En su categoría de valores hay un arraigo, sin duda, con el naturalismo, el simbolismo y el expresionismo. De igual modo se establece una información sobre la obra de Max Klinger, Wilhelm Leibl, Théophile Steinlen, Ernst Barlach, la obra de Edvard Much, etc., así como la producción literaria de Zola, Máximo Gorki, Gerhart Hauptmann, el pesimismo de Schopenhauer y cuantos plantearon el concepto de la vida como un prolongado lamento. Todos estos componentes no recortan la importancia atemporal de su obra, siempre coherente con lo percibido, con cuanto ha visto y ha vivido, apuntando a una verdadera reflexión sobre la violencia, a una gran queja, no en vano fue notario de un momento de desgaste que culmina en el horror y contribuye a las preocupaciones existenciales, ante tal visión amarga y despiadada de los efectos de la guerra y el salvajismo (agresividad) nazi.

Bibliografía

ZIGROSSER, C.: *Käthe Kollwitz*, Dover, 1969.

DEMAUSE, Lloyd: *Historia de la infancia*, Alianza Univ., Madrid, 1982.

La Mort aujourd'hui (M. VOVELLE, Ph. ARIES, A. CROIS...), Ed. Rivages, Marseille, 1982.

MARIAN, L.F.: *Käthe Kollwitz (1867-1945)*, Edic. Orto, Madrid, 1997.

PELS-LEUSDEN, H.: *Käthe Kollwitz* (referido a la vida y obra), Berlin, 2004.

K. Kollwitz: Aus meinem Leben. Ein Testament des Herzens (pref. Hans Kollwitz), Herder Verlag, Friburgo-Basilea-Viena, 2006.

[NOTA: Las ilustraciones fueron tomadas del Catálogo de la Exposición *K. Kollwitz: Aus meinem Leben. Ein Testament des Herzens*, Herder Verlag, Friburgo, Basilea, Viena, 2006]