



Universidad de Oviedo

Grado en Historia del Arte 2023-2024

Facultad de Filosofía y Letras

Junio de 2024

KÄTHE KOLLWITZ: LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA COMO NECESIDAD VITAL

Trabajo de Fin de Grado

Autora: Ainara Alía de Lera

Tutora: Natalia Tielve García

“Another mother's breaking heart is taken over

[El corazón roto de otra madre está siendo sometido

When the violence causes silence

Cuando la violencia causa silencio,

We must be mistaken”

debemos estar equivocados]

**The Cranberries. 1994. "Zombie".
En *No Need to Argue*. Island Records.**

Resumen

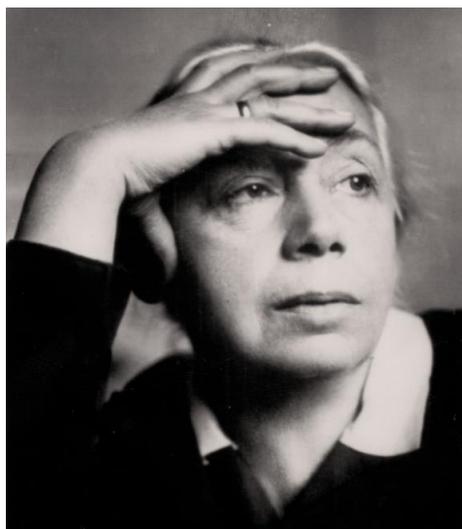
Este trabajo presenta una revisión de la figura de Käthe Kollwitz, destacando su destreza técnica, la importancia que tuvo en el panorama artístico alemán entre los siglos XIX y XX, y la repercusión que tuvo con el paso del tiempo. La producción artística de la escultora y artista gráfica se aborda con intención de profundizar en su obra, mostrando la complejidad de sus múltiples capas de lectura: el arte gráfico como medio para la denuncia social, la representación de la maternidad ligado a los traumas vitales de la artista, la presencia de la muerte en una época de guerras, y sus autorretratos introspectivos. Con este enfoque se demuestra cómo el arte es una extensión de su ser, entrelazado con su vida de manera inseparable.

Palabras clave: Käthe Kollwitz, artista mujer, estudios de género, guerra, maternidad, compromiso social, muerte, arte gráfico, arteterapia, arte degenerado.

Abstract

This study revisits the work of Käthe Kollwitz, highlighting her technical mastery, her influence in the German art scene between the 19th and 20th centuries, and her enduring impact over time. The artistic production of the sculptor and graphic artist is approached with the intention of delving deeper into her work, revealing the complexity of its multiple layers of interpretation: graphic art as a means for social protest, the representation of motherhood linked to the vital traumas of the artist, the presence of death during a time rife with conflict, and her introspective self-portraits. This approach demonstrates that art is an extension of her being, inseparably intertwined with her life.

Key words: Käthe Kollwitz, female artist, gender studies, war, motherhood, social commitment, death, graphic art, art therapy, degenerate art.



Emil O. Hoppe. (1928). *Käthe Kollwitz*. Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Justificación del tema y principales objetivos.....	4
1.2. Metodología y fuentes.....	5
1.3. Competencias	6
1.4. Estructura del trabajo.....	6
2. KÄTHE KOLLWITZ: BIOGRAFÍA ARTÍSTICA	7
2.1. “Lamentablemente, era mujer”: infancia y primeros años formativos (1867-1890)...	7
2.2. “Una medalla para una mujer sería ir demasiado lejos”: el arranque de una trayectoria artística prometedora (1891-1913).....	12
2.3. “Las semillas no deben molerse”: la huella indeleble de la guerra (1914-1932)....	19
2.4. “La guerra me acompaña hasta el final”: perseverancia bajo la sombra del Tercer Reich (1933-1945).....	27
3. EL ARTE COMO UN DIARIO ÍNTIMO	31
3.1. “ <i>Le beau c’est le laid</i> ”: de la estética a la ética.....	32
3.2. “La distancia de la Madonna”: madres, pérdida y ausencia.....	37
3.3. “Dame la libertad para poner un fin”: diálogos con la muerte.....	41
3.4. “Quería descubrirme a mí, Käthe Kollwitz”: la forma visual de un soliloquio.....	44
4. CONCLUSIONES	47
5. BIBLIOGRAFÍA	48
6. ANEXO	51

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema y objetivos

Los versos de la canción “*Zombie*” de The Cranberries no solo sirven como prelude de este trabajo, sino que pueden entenderse como la banda sonora subyacente. Con su potente mensaje antibelicista, evoca la historia de Irlanda del Norte en las décadas de 1970 y 80 marcadas por la violencia. La canción denuncia el dolor de aquellas madres que han perdido a sus hijos, los niños cuya inocencia ha sido arrebatada, y, en definitiva, las cicatrices psicológicas que pueden continuar atormentando a los individuos mucho tiempo después de que hayan cesado los conflictos. Con ella, buscan concienciar sobre la realidad de la guerra, donde detrás de cada “victoria”, hay seres humanos que sufren las consecuencias. El mensaje universal que transmite resuena independientemente del conflicto específico al que se refiere la canción, convirtiéndose en un reflejo de las experiencias compartidas por la humanidad a lo largo de la historia.

Lo mismo sucede con Käthe Kollwitz, una artista gráfica y escultora alemana reconocida por el mensaje pacifista en sus obras, que abordan problemas sociales capturando la esencia del sufrimiento humano. No obstante, su reputación se ha definido en torno a su rol de “artista social”, que ha eclipsado por completo sus habilidades artísticas al poner el foco en el carácter humanitario. Las lecturas que se han hecho con anterioridad a menudo malinterpretan la producción artística de Kollwitz y resultan un tanto contradictorias, desde aquellas que la aclaman como artista experimental y la madre del expresionismo alemán, a otras que la consideran una artista retardataria y tradicional por su aparente resistencia a abandonar el naturalismo y figuración en un tiempo en el que las vanguardias habían tomado otros caminos. Este trabajo surge con el interés de sumarse a las relecturas y nuevas interpretaciones que buscan poner de relieve la considerable influencia que ha ejercido Käthe Kollwitz no solo en el panorama social, sino también en el ámbito artístico.

Resulta curioso que, mientras los manuales de arte gráfico alemán de los siglos XIX y XX dedican extensas páginas a sus compañeros masculinos, apenas se menciona la figura de Käthe Kollwitz cuando, como proclamó Otto Nagel tras la muerte de la artista, su primera serie por sí sola le habría granjeado un lugar en la Historia del Arte (Nagel 1971). Además, era una mujer intelectual, con unas reflexiones muy interesantes sobre el arte que deben ser igual de consideradas que las de sus homólogos masculinos. Por ello, este estudio se adentra en el análisis de Kollwitz no solo como artista sino también como mujer en el ámbito artístico. Ella tomaba inspiración de la vida misma, por lo que es esencial interpretar su obra a la luz de las circunstancias históricas, sociales, políticas y artísticas. Reconocer a las artistas mujeres en la

historiografía del arte implica estudiarlas no como una nota al margen, sino como parte de su contexto.

La motivación para elegir este tema se debe al interés en aportar a la investigación de los estudios de género y la necesaria revisión de las obras de artistas mujeres. Asimismo, se pretende destacar la importancia que ha tenido el arte gráfico en la historia, uno de los grandes olvidados en los estudios universitarios. Y, quizás lo más relevante, mediante la figura de Käthe Kollwitz y su producción artística, se busca entender más a fondo nuestro presente y ver que la historia tiende a repetirse.

1.2. Metodología y fuentes

Para llevar a cabo este trabajo se han examinado diferentes recursos de utilidad para hacer un estudio biográfico de Käthe Kollwitz relacionándola con su contexto y, paralelamente, abordar un análisis temático de su producción artística. Con este fin, se ha recurrido principalmente a los diarios de la artista, conservados a partir de 1908, sus cartas y sus propias memorias para poder realizar un análisis propio partiendo de sus palabras. Dado que estos escritos no estaban pensados para ser publicados, contienen sus reflexiones más íntimas y personales sobre su vida, su trabajo, sus seres queridos o sus visiones políticas. Estos textos están recogidos principalmente en *Dame la libertad para poner un fin: de diario y cartas* (2021), pero también se han empleado algunos fragmentos de cartas que conserva el Museo Käthe Kollwitz de Colonia. Asimismo, se han utilizado los escritos de personas cercanas a la artista, como es el caso de Otto Nagel, Hans Kollwitz o Emma Beata Bonus-Jeep.

Dichos textos se han complementado con lecturas sobre temas específicos que permitan ampliar el estudio. Algunas de las fuentes empleadas para obtener una visión general de las artistas mujeres entre los siglos XIX y XX en Alemania son *The Life of Lady Art Students: Changing Art Education at the Turn of the Century* (1982) de Diane Radycki; *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism* (1999) de Marsha Meskimmon; *Kaethe Kollwitz: Women's Art, Working-Class Agitation, and Maternal Feminism in the Weimar Republic* (2006) de Jamie Dortch; al igual que han servido de apoyo los enfoques de género de autoras referentes en la Historia del Arte como Linda Nochlin o Griselda Pollock.

Por otro lado, para el contexto histórico y artístico se han utilizado diferentes libros como *El Expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad* (1988) de Josep Casals; *El arte del Tercer Reich* (1992) de Peter Adam; o *La obra de arte totalitaria: el caso alemán* (2002) de Javier Cabo Villaverde.

En lo que respecta al análisis general de su producción artística, han sido de gran utilidad los recursos web del Museo Käthe Kollwitz de Colonia; el catálogo *Käthe Kollwitz* (1992) de Elizabeth Prelinger con ensayos de Alessandra Comini y Hildegart Bachert; y *Käthe Kollwitz o el arte solidario (1867-1945)* (1997) de Marián Cao, junto con otros artículos para analizar aspectos concretos de su producción. Cabe destacar, por último, la lectura de *De lo espiritual en el arte* (2021) de Wassily Kandinsky con el objetivo de demostrar que Kollwitz se integra perfectamente con el espíritu artístico de la época.

1.3. Competencias

Este Trabajo de Fin de Grado contempla las competencias generales y específicas definidas en la memoria de verificación del título de Grado en Historia del Arte, principalmente las siguientes:

- Conocimiento y capacidad de aplicación del método científico.
- Capacidad de razonamiento crítico.
- Capacidad de análisis y de síntesis.
- Capacidad de trabajo autónomo.
- Conocimiento práctico de los procesos básicos de la metodología científica en Historia del Arte: estados de la cuestión, análisis integrales de la obra de arte, replanteamiento de problemas, búsqueda de información inédita, planteamiento de hipótesis, procesos críticos de síntesis, formulación ordenada de conclusiones, crítica de arte.
- Conocimiento de las distintas metodologías de aproximación a la Historia del Arte y de su contingencia histórica (Historiografía del Arte).

1.4. Estructura del trabajo

El trabajo se ha estructurado en dos apartados. En primer lugar, se recoge un capítulo biográfico dividido en cuatro epígrafes correspondientes a las diferentes etapas de la vida de Kollwitz. En los títulos hemos acudido a referencias tomadas de los escritos de la artista o bien de personas de su entorno. El segundo apartado propone una revisión de la producción artística de Kollwitz a través de cuatro ejes temáticos, partiendo del análisis más “superficial” que, habitualmente se ha realizado a propósito de su contenido social, para abordar cuestiones como la maternidad, la muerte y sus autorretratos. Finalmente, se exponen las conclusiones a las que se ha llegado tras la elaboración de este trabajo, junto con la bibliografía y un anexo que recoge una selección de imágenes que consideramos necesarias para un mejor entendimiento del texto.

2. KÄTHE KOLLWITZ: BIOGRAFÍA ARTÍSTICA

2.1. “Lamentablemente, era mujer”

Infancia y primeros años formativos (1867-1890)

Käthe Kollwitz (fig.1), cuyo apellido de soltera es Schmidt, nació el 8 de julio de 1867 en la ciudad de Königsberg, antigua capital de Prusia Oriental (actualmente Kaliningrado, Rusia). La artista fue la quinta hija de sus padres Karl Schmidt y Katharina Schmidt, nacida bajo el apellido de Rupp. De los siete hermanos que conformaban la familia, únicamente sobrevivieron una muerte infantil Konrad, Julie, Käthe y Lisbeth “Lise” (fig.2).

El entorno familiar en el que creció, caracterizado por su riqueza cultural e inclinación progresista, fue un factor determinante tanto en su formación académica como en su producción artística (Cao 1997). A pesar de haberse licenciado en Derecho, su padre ejerció el oficio de albañil y constructor dado que los requisitos exigidos a los jueces en la Prusia de su época no iban acordes con sus valores e ideología socialdemócrata radical (Nagel 1971). En las memorias sobre su infancia, Kollwitz recuerda cómo jugaba con sus hermanos en el estudio de trabajo de su padre construyendo con piezas de madera y dibujando en el papel sobrante de algunos planos que él les daba (Kollwitz 2021). Karl Schmidt demostró un gran compromiso con la educación de sus hijos, supo identificar con perspicacia su potencial artístico y les brindó la oportunidad de desarrollarse sin interponerse en su camino. La artista indica que tenían “libre acceso al estante de libros, y nunca se nos preguntaba qué estábamos leyendo” (Kollwitz 2021, 12).

Es menester enfatizar esta cuestión, ya que lo habitual en el siglo XIX es que las mujeres con interés en desarrollar una carrera artística profesional se viesen privadas de una formación equiparable a la de sus respectivos masculinos, quedando relegadas a nivel de *amateur*. Asimismo, se consideraba que cualquier compromiso extrafamiliar era un acto egocéntrico y se esperaba que abandonasen su carrera en aras del matrimonio. De este modo, casi todas las mujeres que lograron dedicarse al arte en este contexto eran hijas de padres artistas o esposas de compañeros de profesión (Nochlin 2007). Por tanto, el caso de Kollwitz es una excepción, pues procedía de un ambiente intelectual no vinculado directamente a ámbitos artísticos, contaba con una figura paterna que apoyó su profesión y contrajo matrimonio con un médico que, en sus propias palabras, hizo todo lo posible para que pudiera trabajar (Kollwitz 2021, 19).

En lo que respecta a su madre, Katharina Schmidt, era la hija de Julius Rupp, un teólogo y pastor protestante que fundó la Congregación Protestante Libre. Aunque Käthe sentía un profundo cariño por su madre, más que por cualquier otra persona, nunca llegó a conseguir

establecer un vínculo íntimo con ella, sino que la dinámica de su relación fue complicada debido a la actitud distante de su progenitora (Nagel 1971). Por el contrario, sí que mantuvo una conexión más cercana con su abuelo materno a pesar de sentirse, en cierto modo, intimidada por su carácter imponente (Kollwitz 2021). La congregación que fundó era una comunidad independiente que se oponía al control estatal sobre la iglesia durante el reinado de Friedrich Wilhelm IV y que defendía la libertad de sus miembros, incluyendo a las mujeres. Julius Rupp ejerció una profunda influencia en la ideología, valores y pensamiento de la familia Schmidt. Los discursos, reuniones y clases de religión que impartía estaban basados en “pura teoría moral” (Kollwitz 2021, 15), el deber, la ética y el racionalismo.

Por lo tanto, no se debe pasar por alto que el entorno familiar de Käthe se inscribiera directamente en la tradición socialista alemana de mediados del siglo XIX. Esto se refleja en la educación de los hermanos basada en ideales de justicia y conciencia social, y que otorgaba un papel destacado al arte, la literatura y la cultura (Cao 1997).

Los recuerdos más tempranos de la artista están vinculados a la casa familiar en la calle Weidendamm 9, en la que rememora vagamente la habitación en la que dibujaba. En uno de los patios que solía atravesar con sus hermanos para ir al río Pregel había un espacio para lavar la ropa donde el río arrastró el cuerpo sin vida de una niña. Esta impactante imagen, que supuso su primer encuentro con la muerte, quedó grabada en su mente (Kollwitz 2021).

Cuando cumplió nueve años, se trasladaron a una nueva vivienda construida por su padre en la Königstrasse. Allí nació su hermano Benjamin, que falleció con apenas un año de meningitis, como había sucedido con el primogénito. Este trauma la acompañó toda su vida, cargando con el sentimiento de culpabilidad por considerarse responsable de su muerte. Käthe se encontraba construyendo un templo dedicado a Venus con unas piezas de madera, pues había empezado a creer en los dioses griegos tras la lectura del libro de mitos de Schwab (Kollwitz 2021). En ese momento, su padre anunció que Dios se había llevado a Benjamin, una afirmación que le hizo comprender, probablemente muy influenciada por los sermones morales de su abuelo, que “ese era el castigo por no creer, Dios se vengaba por los sacrificios que le hacía a Venus” (Kollwitz 2021, 8). Katharina mantuvo una actitud pétrea ante la muerte de Benjamin, nunca llegó a llorar frente a sus hijos, pero Käthe sentía intensamente el dolor de su madre y acabó reprimiendo la necesidad de acercarse a ella y expresar que la quería (Kollwitz 2021).

Después de este acontecimiento la familia se mudó a la Prinzenstrasse, donde Käthe vivió unos años muy complicados a nivel físico y emocional. En esta época conoció a su primer amor, Otto Zunzemüller, al igual que comenzó a sentir atracción hacia personas de su mismo género.

La artista no pudo experimentar su bisexualidad, era algo que no llegaba a comprender dados los prejuicios de la educación que recibió, e indica que tardó varios años en salir de su ignorancia sobre la biología humana. Resulta interesante añadir aquí una reflexión que hizo siendo adulta sobre la relación entre su orientación sexual y el arte, pues consideraba que “la bisexualidad es casi un sustrato indispensable para la actividad artística” (Kollwitz 2021, 10).

En sus memorias relata la cercanía con su hermana Lise, con quien solía deambular por el centro de la ciudad, acabando siempre en el paseo marítimo comercial, con sus tabernas de marineros, estibadores y vendedoras de pescado (fig.3). La artista fue muy consciente de que su predilección e interés hacia la clase obrera surgieron a partir de esta experiencia (Kollwitz 2021). Las dos hermanas pronto mostraron talento para el dibujo y, a pesar de que se alegraba por los éxitos de Lise, tenía miedo de ser opacada por ella. Su padre reconoció la vocación de Käthe, se interesó en que recibiese una formación completamente artística, pero consideraba que había un inconveniente: “**lamentablemente, era mujer**” (Kollwitz 2021, 10). En múltiples ocasiones su padre comentó que era una pena que su Katuschchen¹ no fuera un chico, sin embargo, consideraba que su falta de atractivo físico le brindaría libertad para desarrollar una carrera artística sin las ataduras matrimoniales (Kollwitz 2021). Con intenciones de dedicarse a la pintura, comenzó su formación a los catorce años con el grabador Rudolf Mauer, quien impartía clases para principiantes de dibujo a partir de modelos de yeso y reproducciones.

Con diecisiete años realizó un viaje con Lise y sus padres a Suiza para que su madre pudiera recuperarse en un balneario en Engadina. En este trayecto visitaron Berlín, donde conocieron un círculo de escritores naturalistas, destacando a Gerhart Hauptmann que tendrá influencia en su producción artística. Unos días después, en la pinacoteca de Múnich quedó asombrada con Rubens. La breve estancia dejó una huella en la artista, que llenaba los márgenes de su libro de bolsillo de Goethe que siempre llevaba consigo con el nombre del pintor flamenco. “Goethe, Rubens y mi sentir siempre fueron uno” (Kollwitz 2021, 16).

Después de esta experiencia, continuó su educación en la Escuela de Mujeres Artistas en Berlín con el profesor Karl Stauffer-Bern. Hasta 1919, el acceso a la educación artística oficial estaba reservado exclusivamente para los hombres, pero los esfuerzos de la Asociación de Artistas Mujeres mejoraron la situación en Prusia. Este grupo, fundado por Kollwitz —entre otras compañeras— en 1913, demandaba la igualdad de derechos para las artistas y tenía como objetivo que pudieran unirse a las academias como alumnas o profesoras (Käthe Kollwitz Museum Köln,

¹ Katuschchen era el apodo cariñoso con el que llamaba a Käthe.

s. f.-c). Hasta ese momento, las mujeres con aspiraciones artísticas se veían obligadas a buscar métodos alternativos fuera del alcance para aquellas que no provenían de familias pudientes, como escuelas de arte privadas para mujeres o lecciones con artistas que compaginaban su carrera siendo profesores particulares (Radycki 1982). En 1867 se fundó la Asociación de Mujeres Artistas y Amigos del Arte de Berlín, que inauguró un año más tarde la primera escuela de pintura y dibujo para mujeres en la ciudad, a la que asistió Kollwitz entre otras artistas como Paula Modersohn-Becker (Radycki 1982). En un contexto de transformación en el arte donde los métodos academicistas cada vez tenían menos peso, estas escuelas de mujeres se mantenían estancadas en la tradición, lo que satisfacía a las familias burguesas que las enviaban (Prelinger 1992). No obstante, es esencial señalar que tenían que afrontar tarifas mucho más elevadas y un plan de estudios notablemente reducido, lo que se traducía en una educación artística de menor calidad. Como ejemplo de las restricciones a las que se enfrentaban, no podían asistir a clases de anatomía con modelos al natural ya que era una práctica reservada para los hombres. Emma Beata Bonus-Jeep, compañera de clase y amiga íntima de Käthe, indicó que estudiaban anatomía con una caja llena de huesos sin identificar (Radycki 1982). A pesar de los avances que se fueron logrando paulatinamente, seguía estando mal visto que se dedicasen al arte y se empleaba el término despectivo “*Malweiber*” para referirse a ellas.

Las enseñanzas de Stauffer-Bern jugaron un papel fundamental en la evolución artística de Kollwitz. El artista suizo estaba impresionado con sus primeras obras de Königsberg que reproducían situaciones de la vida obrera basándose en literatura naturalista, especialmente un dibujo que no se conserva inspirado en *Die Auswanderer* [Los emigrantes] que compuso Freiligrath en 1831 (Kollwitz 2021). Por este motivo le aconsejó que abandonase la pintura para cultivar su talento para el dibujo, aunque Käthe seguía firme con su propósito de ser pintora.

La trayectoria artística de Kollwitz tomó un giro decisivo cuando su maestro le presentó la obra de Max Klinger. La serie de grabados *Ein Leben* [Una vida, 1884] que se exhibía en Berlín cautivó a la artista por su capacidad de entrelazar la crítica social y simbolismo onírico con un gran virtuosismo técnico (Prelinger 1992). Unos años más tarde, Käthe descubrió su inclinación hacia el arte gráfico después de leer el ensayo *Malerei und Zeichnung* [Pintura y dibujo, 1891].

Inesperadamente, Stauffer-Bern falleció ese mismo año, por lo que Käthe continuó sus estudios con Emil Neide en Königsberg. Allí se comprometió con Karl Kollwitz, un estudiante de medicina que era amigo de Konrad, al igual que miembro de la Congregación Protestante Libre y pertenecía al mismo círculo socialdemócrata de la familia, quienes sufrieron una redada policial en su casa como consecuencia de las leyes antisocialistas en vigor hasta 1890 (Cao

1997). Ante el temor de que el compromiso pudiera amenazar su trayectoria como artista, su padre tomó la decisión de que continuaría su formación en Múnich y así intentar persuadirla para que eligiese arte por encima del matrimonio (Kollwitz 2021).

Käthe se mudó a Múnich en 1888, denominado el año de los tres emperadores porque se presenció la sucesión de tres káiseres: Wilhelm I, Friedrich III y Wilhelm II. La ciudad de Múnich era considerada un centro intelectual que integraba las innovaciones artísticas internacionales, atrayendo a artistas de todo el mundo (Nagel 1971). Este entorno resultó ser un fuerte estímulo para Käthe, que siguió los discursos socialdemócratas de August Bebel, comenzó a explorar las cuestiones de género en el ambiente libre de las *Malweiber*, y se relacionó con artistas naturalistas. En la Academia de Mujeres Artistas recibió clases de pintura de Ludwig Herterich (fig.4), que le sirvieron para educar su mirada. En cambio, no progresaba con el color y tras descubrir a Klinger se dio cuenta de que ella no era una pintora, sino una artista gráfica (Kollwitz 2021).

“La libertad que experimenté en Múnich y que tanto me gustaba me hizo dudar si había hecho bien en comprometerme tan temprano” (Kollwitz 2021, 18). Käthe decidió regresar un segundo año a la ciudad con el permiso de su padre, pero fue una decepción ya que no aprendió nada nuevo. De vuelta en Königsberg alquiló un estudio con el dinero que había ganado vendiendo unos bodegones (Kollwitz 2021). Los trabajos que realizó durante 1888-1890 son un testimonio de sus experiencias en Múnich y mantienen una conexión inherente con la literatura. En *Frauenschicksal*, [*El destino de una mujer*, 1888] abordó el sufrimiento de las mujeres por embarazos involuntarios, referenciando el destino de Gretchen en *Faust* [*Fausto*, 1808] de Goethe. En la década de 1890 retomó dicha temática en varios grabados y litografías (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

La obra en la que trabajó con mayor esmero fue inicialmente concebida como una pintura inspirada en *Germinal* (1885) de Émile Zola, aunque posteriormente decidió que sería más efectivo realizar un ciclo de grabados cuando adquiriese más práctica con la técnica (Prelinger 1992). En una de las veladas temáticas que se organizaban en Múnich entre artistas se eligió para ser representado el concepto de “lucha”. Käthe decidió ilustrarlo mediante una escena de *Germinal* en la que dos hombres se disputan el afecto de una muchacha en un bar, una composición con la que se granjeó la aclamación de sus compañeros (Prelinger 1992). Aunque empezó en Múnich, continuó trabajando en Königsberg (fig.5), visitando las tabernas de marineros en la zona del Pregel para preparar bocetos del ambiente (Kollwitz 2021). Es necesario apuntar que, en sus comienzos, la realidad social en sus obras únicamente le servía de pretexto

para representar un tema que le parecía bello a nivel estético, aún no se involucraba en un sentido crítico y esto se aprecia en el pasaje que eligió de *Germinal*: un drama romántico que no tiene que ver con el argumento que refleja la dura realidad del proletariado en las minas (fig.6).

Mientras tanto, la artista se arrepentía de no haber elegido Berlín en vez de malgastar su segundo año en Múnich. Inspirada por la vibrante escena artística berlinesa, sugirió a su prometido trasladarse allí juntos, dónde él estaba dispuesto a completar su año de prácticas. El padre de Käthe, decepcionado ante su decisión, poco antes de la mudanza expresó las siguientes palabras: “Elegiste. Va a ser difícil que puedas hacer convivir el arte con el matrimonio. ¡Que se cumpla lo que elegiste!” (Kollwitz 2021, 19).

2.2. “Una medalla para una mujer sería ir demasiado lejos”

El arranque de una trayectoria artística prometedora (1891-1913)

En la primavera de 1890 la pareja se mudó a un piso en la Weissenburger Strasse² n° 25 (fig.7), en el barrio obrero de Prenzlauer Berg. Este distrito estaba compuesto por *Mierskaserne*, unas viviendas de alquiler asequible que surgieron como solución al incremento demográfico de trabajadores que, a mediados del siglo XIX, migraron al norte de Berlín buscando empleo en las fábricas de Wedding y Prenzlauer Berg (Comini 1992). Las condiciones insalubres de estos edificios residenciales contribuyeron a la propagación de enfermedades como la tuberculosis, un peligro que no dejó indemne a la familia Kollwitz (Comini 1992).

El matrimonio, que en sus inicios afrontaba una situación económica adversa, contemplaba desde su balcón a los transeúntes en la Wörther Platz, con la esperanza de que alguno se dirigiese a la consulta del esposo que ejercía como médico para una aseguradora (Nagel 1971). La artista se autorretrató en varias ocasiones en este balcón (fig.8) desde donde observaría las calles durante los próximos cincuenta años de su vida (Comini 1992). Asimismo, este hogar vio el nacimiento de sus dos hijos, Hans en 1892 y Peter en 1896.

En 1893 asistió al estreno de *Die Weber* [*Los tejedores*, 1892] de Hauptmann en el teatro Freie Bühne, un drama naturalista inspirado en la revuelta de los tejedores de Silesia de 1844. La obra, vista como una crítica social subversiva, fue prohibida temporalmente por el gobierno guillermino (Prelinger 1992). Es imprescindible prestar atención a la tensión de este ambiente político en el que el káiser Wilhelm II propuso la *Lex Heinze*, que entró en vigor en 1900. La ley

² Actualmente Kollwitzstrasse en honor a la artista.

imponía una censura arbitraria hacia aquellas manifestaciones artísticas consideradas una ofensa inmoral e indecente, castigando a aquellos que agitasen al proletariado (Casals 1988).

Conmovida por la actuación, optó por remplazar *Germinal* con la obra de Hauptmann para su serie gráfica, a pesar de haber completado ya tres grabados de la novela de Zola (Kollwitz 2021). El ciclo *Ein Weberaufstand* [*La Revuelta de los Tejedores*, 1893-1897] está formado por seis láminas³ concebidas inicialmente como aguafuertes, aunque la técnica le resultaba desafiante y los resultados no la complacían, por ello las tres primeras láminas son litografías (figs. 9, 10, y 12) y únicamente las tres últimas son aguafuertes (figs. 13, 14 y 15) (Kollwitz 2021). Por el contrario, Prelinger apunta que los primeros intentos con el aguafuerte muestran un éxito a nivel técnico que dan fe de su creciente ambición (Prelinger 1992). En cambio, la litografía no presentaba complicaciones para ella, de hecho, mostró interés en mezclar ambas técnicas, pues la experimentación era crucial en su proceso creativo para lograr composiciones más expresivas (Prelinger 1992). En la ejecución del ciclo siguió los procesos académicos tradicionales, haciendo estudios preparatorios y bocetos compositivos antes de perfeccionarlo en la placa de cobre, lo que ofrece una visión sobre sus inquietudes estéticas (Prelinger 1992). Cabe resaltar que, entre los aproximadamente cuarenta bocetos preliminares conservados, varios proporcionan una evidencia temprana de que sus hijos fueron modelos para sus trabajos, como ocurre en el dibujo *Hans Kollwitz Mit Kerze* [*Hans Kollwitz con una vela*, 1895] (fig.11) para la lámina *Tod* (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

En lo que respecta al contenido, trascendió la mera ilustración del drama de Hauptmann, convirtiéndose en una representación ficticia pero universal de la lucha de clases. Despojó su ciclo de elementos históricos correspondientes a la revuelta de 1844, optando por un título general atemporal y unas figuras con vestimentas de la época industrial prusiana (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-b). Así logró establecer un paralelismo entre las tensiones sociales de su tiempo y las del pasado, por lo que *Ein Weberaufstand* fue considerada igual de revolucionaria que la obra de Hauptmann (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-b). En el verano de 1898, tras perder el interés en su trabajo después de la muerte de su padre, Käthe dejó que su amiga Anna Plehn inscribiera por ella la serie para exponerla en la sala Lehrter Bahnhof, confesando que “estaba tan decepcionada de no haber podido darle la alegría de la exposición pública que la abandoné del todo” (Kollwitz 2021, 19). El comité directivo, compuesto por destacadas personalidades como Menzel y Liebermann, sugirió otorgarle una medalla de oro, entrando en

³ *Not* [Pobreza], *Tod* [Muerte], *Beratung* [Consejo], *Weberzug* [La Marcha de los tejedores], *Sturm* [Asalto a la puerta], y *Ende* [Fin].

desacuerdo con el ministro de Cultura, Robert Bosse. No obstante, el káiser tuvo las últimas palabras: "Caballeros, **una medalla para una mujer sería ir demasiado lejos...** ¡Las medallas de honor deben colgar en el pecho de los hombres dignos!" (Comini 1992, 100).

La negación de una medalla no mermó el impacto de su primer ciclo gráfico, que le garantizó un éxito considerable, una fiel audiencia y una reputación como artista social con la que encontró buena compañía. Max Lehrs, director del Gabinete de Grabado y Dibujo de Dresde, pasó a ser uno de los coleccionistas más significativos de la artista, aunando un total de 177 grabados y 22 dibujos desde que adquirió esta obra hasta su jubilación (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c). Asimismo, Kollwitz se rodeó de algunos pintores contemporáneos como Max Liebermann y Fritz von Uhde que trataban temas sociales en sus obras (Prelinger 1992). Estas personalidades compartían la noción de un arte comprometido como herramienta para reproducir las verdades cotidianas, todos ellos con la actitud de un cronista que relataba sin idealizar una realidad de la que se sentían copartícipes (Casals 1988).

En sus memorias indica que fue muy feliz en los años que pasaron entre sus treinta y cuarenta (Kollwitz 2021). Tras el triunfo inesperado de su ciclo, fue invitada a la Escuela de Mujeres Artistas en la que había estudiado años antes para impartir clases de Grabado y Dibujo con modelo desde 1898 hasta 1903. Ese mismo año se fundó la Secesión de Berlín como alternativa de la Asociación de Artistas de Berlín, una organización estatal con un marcado sesgo conservador. En contraposición, la Secesión de Berlín estaba formada por 65 artistas (incluyendo a mujeres por primera vez), que fomentaban la individualidad creativa y promovían un arte más moderno (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c). Desde su incorporación al grupo, a instancias de Liebermann, Kollwitz tuvo la oportunidad de participar en numerosas exposiciones que sentaron los cimientos de una trayectoria artística prometedora. En 1913, las discrepancias artísticas llevaron a la gran mayoría de los miembros a abandonar el grupo y fundar la Secesión Libre, que organizó exposiciones conjuntas entre 1914 y 1923.

Como consecuencia, Kollwitz captó la atención de varias revistas que funcionaban como catalizadoras de las tendencias artísticas más novedosas. Así, dieron a conocer las obras que fue produciendo a lo largo de esta etapa, como el caso de la revista *Pan* donde publicó su grabado *Begrüßung* [*Bienvenido*] (fig.16) que había realizado con motivo del nacimiento de su hijo Hans en 1892, sustituyendo un autorretrato cromolitográfico que no cumplía sus expectativas para ser divulgado (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

De este modo, entró en un periodo muy fructífero caracterizado por la experimentación con diversas técnicas, abordando una amplia variedad de temas como autorretratos, desnudos, la

maternidad, la muerte infantil, y nuevas escenas de revueltas inspiradas en fuentes literarias. En *Frau mit totem Kind* [*Mujer con niño muerto*, 1903] (fig.17) introdujo la iconografía de la madre abrazando a su hijo fallecido, que se convertirá en un motivo recurrente a lo largo de su carrera. A pesar de haber abordado este tema en *Ein Weberaufstand*, aquí adquiere completo protagonismo (Prelinger 1992). Las figuras monumentales se aíslan de cualquier contexto espaciotemporal, creando una imagen potente que consigue expresar el estado psicológico del duelo y la pérdida únicamente a través de la corporalidad de la madre. Para realizar esta obra llevó a cabo múltiples estudios preparatorios que reflejan una singularidad de su producción artística: el contenido equivale a la forma (Kollwitz 2021), necesitaba encontrar la expresión visual adecuada que transmitiese el significado de la imagen.

Dicha inquietud le llevó a experimentar con diversas técnicas, a añadir texturas, o a jugar con el color incluso aplicando dorado (Prelinger 1992). No obstante, esta exploración apenas se limita a los años entre 1899 y 1903, pero esto no resta valor a unas creaciones de belleza remarcable, como *Weiblicher Rückenakt auf grünem Tuch* [*Desnudo femenino con chal verde*, 1903] (fig.18). Esta obra es muestra de uno de sus periodos más productivos, creativos y complejos a nivel técnico, que reflejan las preocupaciones de Käthe por hallar su propio lenguaje gráfico. Consecuentemente, esto condujo al abandono de la policromía y a la simplificación de las formas en su etapa siguiente, en pos de la inmediatez y accesibilidad para la sociedad (Prelinger 1992).

Durante esos años, tuvo la oportunidad de visitar París en dos ocasiones, unas experiencias que la influenciaron notablemente. La primera estancia en 1901 fue breve, por invitación de Lily y Heinrich Braun (Kollwitz 2021). Allí visitó por primera vez las galerías parisinas con el coleccionista y marchante de arte Otto Ackermann. Conoció a Théophile-Alexandre Steinlen, un pintor naturalista y artista gráfico al que admiraba por su enfoque artístico, de tal modo que le enseñó su obra más reciente para conocer sus opiniones. *Carmagnole* [*Carmañola*, 1901] (fig.19) es un grabado inspirado en una escena de *A Tale of Two Cities* [*Historia de dos ciudades*, 1859] de Charles Dickens, en la que una multitud baila el himno revolucionario de *La Carmagnole* (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-f). Al igual que en *Ein Weberaufstand*, trasladó al presente un acontecimiento histórico para proyectar una revolución que los intelectuales socialdemócratas de su círculo estaban anticipando (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-f).

En esta línea, empezó a trabajar en su segundo ciclo después de leer *Allgemeine Geschichte des grossen Bauernkrieges* [*Historia General de la Gran Guerra Campesina*] de Wilhelm Zimmermann, probablemente la edición ilustrada de 1891 (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-

c). Comenzó a trabajar en *Aufbruch* [*El levantamiento*, 1899] (fig.20). En este grabado representó a un grupo de individuos siguiendo a una figura alegórica femenina con una antorcha que simboliza la Revolución (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-g), lo que denota la influencia de Klinger. Después de leer la obra de Zimmermann sobre los acontecimientos sucedidos en el contexto de la reforma luterana entre 1524-1525, se sintió profundamente inspirada por la figura de La Negra Anna (cuyo nombre real fue Margarethe Renner) y decidió desechar *Aufbruch* para centrarse en escenas más verosímiles (Prelinger 1992). La Asociación del Arte Histórico le encargó *Losbruch* [*Estallido*], aunque gracias al apoyo de Max Lehrs acabaron financiando dos años después el ciclo completo de *Bauernkrieg* [*La Guerra de los Campesinos*, 1901-1908] (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c). Las siete imágenes de la serie (figs. 21, 22, 23, 24, 25, 26, y 27) fueron creadas sin un orden específico, aunque más tarde se reorganizaron para formar una narrativa (Cao 1997). Por otro lado, conviene recalcar que, a pesar de haber tomado inspiración del libro, el ciclo no representa el acontecimiento histórico, sino estadios ficticios de una revolución anacrónica (la única referencia histórica es La Negra Anna en *Losbruch*, pero se encuentra de espaldas para universalizar y descontextualizar la figura). Esto le permitió centrarse en el sufrimiento, la desigualdad, las injusticias, la humillación y la violencia ejercida sobre los campesinos, sin representar a los opresores para dar protagonismo a las víctimas (Cao 1997).



Figura 25. Käthe Kollwitz. (1902/03). *Losbruch* [*Estallido*], lámina 5 del ciclo *Bauernkrieg* [*La Guerra de los Campesinos*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-bauernkrieg-uebersicht>

El plan inicial era realizar una serie de cromolitografías, probablemente por la influencia parisina tras su primer viaje, aunque acabó abandonando la idea (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c). Finalmente, Kollwitz experimentó con múltiples técnicas para producir diferentes tonos

y texturas hasta lograr el efecto deseado para las siete láminas⁴. Esta serie fue un punto de inflexión en su carrera, otorgándole fama como una artista revolucionaria y consolidándola como una maestra del arte gráfico que participó en numerosas exposiciones (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c). Incluso ganó con el ciclo el Premio Villa Romana en 1907, que incluía 2000 marcos y una estancia en un estudio de Florencia durante un año, aunque apenas se quedó un par de meses en los que visitó varias ciudades italianas como Roma, Florencia, La Spezia, Fiascherino o Carrara (Kollwitz 2021).

Es oportuno dar unas pinceladas del panorama artístico en el que se fraguó esta serie para comprender dónde se situaba Käthe Kollwitz y qué dirección empezó a tomar su producción. En la inauguración de la Avenida de la Victoria en mayo de 1901, el káiser hizo un discurso en el que abordó esta cuestión:

“Si el arte, como suele ocurrir en estos días, no hace más que representar la miseria y la privación de una manera aún más espantosa que en la vida real, peca contra el pueblo alemán. Cultivar los ideales es la tarea cultural más grande, y si queremos ser y seguir siendo un modelo para otros pueblos, entonces todos los alemanes deben participar en este trabajo. Y si la cultura debe cumplir sus objetivos, debe llegar hasta los estratos más bajos de la sociedad. Esto solo es posible si el arte echa una mano en lugar de hundirse en la decadencia” (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c)⁵.

Este discurso demuestra las tensiones que existían entre las corrientes más conservadoras y las más vanguardistas en un momento de transformación. El káiser apoyaba un arte al servicio de la cultura y moral del pueblo alemán, inculcando unos valores idealizados que estaban lejos de las realidades más duras. Sin embargo, en este periodo de marcada polarización social, los valores tradicionales ya no resultaban adecuados para descifrar la desalentadora realidad del mundo moderno (Casals 1988). La introspección se convirtió en el refugio de muchos artistas que buscaron una nueva fuente de autenticidad en su propia subjetividad. De este modo, el expresionismo surgió como respuesta directa a la crisis de valores y búsqueda de una nueva identidad en una época de conflicto, rechazando la representación objetiva de la realidad en favor de una visión distorsionada que expresaba el estado emocional del artista. Por ello, este movimiento carecía de una estructura definida, se trataba de una sensibilidad difusa donde prevalecía la heterogeneidad individual (Casals 1988).

⁴ *Die Pflüger* [Los labradores], *Vergewaltigt* [Violación], *Beim Dengeln* [Afilando la guadaña], *Bewaffnung in einem Gewölbe* [Armando en una cripta], *Losbruch, Schlachtfeld* [Campo de batalla] y *Die Gefangenen* [Los prisioneros]. *Gewölbe* también se denomina *Armando en una bóveda*, aunque podría considerarse una traducción literal. En la imagen se representa una estructura subterránea, por lo que “cripta” o “cámara” son traducciones más apropiadas-

⁵ Traducción propia a partir del original en inglés.

Ante este panorama, lejos de evadir la dureza de sus tiempos mediante un arte idealizado o de adoptar la subjetividad expresionista, Kollwitz eligió plasmar con fidelidad la crudeza del mundo que la rodeaba. Comenzó a realizar un arte comprometido que se nutrió de la realidad del proletariado con la que se familiarizó en la consulta médica de su esposo, marcando un punto de inflexión en su enfoque artístico:

“Fue sólo más adelante, especialmente a través de mi marido, cuando conocí la tragedia de la existencia proletaria, a mujeres desesperadas que buscaban ayuda en mi marido y de paso en mí, que me sentí conmovida por el destino del proletariado y todas sus consecuencias. Problemas sin solución, como la prostitución o el desempleo, me torturaban e inquietaban, y eran parte de mi apego a representar las clases bajas” (Kollwitz 2021, 20).

Las mujeres que frecuentaban la consulta de Karl Kollwitz o residían en vecindarios próximos se convirtieron en modelos para obras que las dignificaban, distanciándose de la representación cliché de la mujer de clase trabajadora y de la maternidad propios de aquel tiempo. Este es el caso de litografías como *Brustbild einer Arbeiterfrau mit blauem Tuch* [*Busto de una trabajadora con chal azul*, 1903] (fig.28). En esta línea, Käthe colaboró con la Asociación para la Protección de Madres y la Reforma Sexual fundada en 1905 por Helene Stöcker, que fue fundamental para promover la educación sexual, libertad y dignidad de las madres solteras en Berlín. Más adelante, la artista participó en la exposición *Mujeres en el Hogar y el Trabajo* en la sección de *Mujeres en el Trabajo de Bienestar Social*, que se centraba en la asistencia social de las prisioneras, por lo que las autoridades permitieron a las artistas entrar en las cárceles (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

Con el transcurso del tiempo, sus obras reflejaron un creciente compromiso social, lo que, inevitablemente, entró en conflicto con los ideales artísticos oficiales promulgados por el káiser. En 1906, diseñó el poster para la *Exposición Alemana sobre el Trabajo a Domicilio* (fig.29) en el Unter den Linden con el objetivo de concienciar a la élite de las terribles condiciones de vida de los trabajadores. Kollwitz retrató a una mujer exhausta cuya expresión representa la penuria vivida en la industria textil. Hasta que no se retiraron los carteles, la emperatriz Auguste Victoria negó la apertura de la exposición por el contenido político que contenían (Comini 1992). No obstante, Kollwitz siguió explorando temas similares para la revista satírica *Simplicissimus* desde 1908 hasta 1911. Este conjunto de obras marcó un giro en su enfoque artístico, pues empezó a depurar su estilo, dibujando de manera más espontánea sin recurrir a modelos ni realizar bocetos preparatorios, todo ello impulsado por la urgencia de transmitir mensajes con relevancia social de manera rápida y accesible para cualquier público (Prelinger 1992).

Por otro lado, los últimos años de este período se distinguen por una dedicación casi exclusiva a la escultura, un interés que probablemente haya surgido en su segundo viaje a la

capital francesa en 1904. Allí estudió en las clases de escultura de Raould Verlet en la Académie Julian durante dos meses, y experimentó una profunda fascinación por los estudios de Auguste Rodin (Kollwitz 2021). En 1908 realizó su primera escultura, un retrato de Julius Rupp con motivo del centenario de su nacimiento. Dos años más tarde continuó su aprendizaje en las clases de Arthur Lewin-Funcke, y en 1912 alquiló un estudio en Berlín (fig.30) destinado a la creación escultórica hasta 1928. Algunas de sus obras más destacadas que hizo en este momento se centran en una temática amorosa, como *Liebesgruppe* [*Amantes*, 1913-1915] (fig.31) (Kollwitz 2021).

A pesar de esta predilección por la escultura, también empezó a explorar temas más abstractos como la muerte a partir de 1910. Estos grabados se convertirán en un prelude de unos sucesos que marcarán profundamente su vida y que, paradójicamente, serán una metáfora del porvenir de Europa con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

2.3. “Las semillas no deben molerse”

La huella indeleble de la guerra (1914-1932)

En el verano de 1914, el magnicidio del archiduque Franz Ferdinand marcó el inicio de una guerra sin precedentes en Europa. Persuadidos por una educación de ideales patrióticos, toda una generación de jóvenes fue enviada a combatir bajo una visión romantizada del heroísmo bélico que prometía un falso progreso. Por el contrario, se encontraron con la terrible realidad de una guerra de trincheras que duró cuatro años y se cobró millones de vidas (Pérez López 2007). Este fue el caso de Peter Kollwitz (fig.32), que estudiaba para ser artista como su madre, pero se alistó al servicio militar con sus amigos cuando se enteraron del estallido de la guerra mientras veraneaban en Noruega. Dado que era menor de edad, requería la autorización de sus padres, quienes apoyaron su decisión malinterpretando la causa de la guerra; por este motivo, pidieron también a su hermano Hans que sirviese como sanitario, e incluso la propia Käthe se unió por un corto periodo de tiempo al Servicio Nacional de la Mujer que apoyaba el conflicto desde el frente interno (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

El fallecimiento de Peter el 22 de octubre de 1914 cerca de Dixmuda (Bélgica) provocó en Käthe un sufrimiento tan intenso que transformó radicalmente su vida, su percepción de la guerra y la orientación de su obra artística. Desde este momento se dedicó en cuerpo y alma a la creación de un memorial monumental que honrara el sacrificio de los jóvenes, encarnados en la figura de su hijo yacente entre ambos padres (fig.33). Esta escultura se convirtió en una obsesión durante los 18 años que le llevó completarla, en los que modificó las versiones incesantemente hasta

alcanzar una forma que le resultase satisfactoria. Para ella, renunciar a otros proyectos no suponía un sacrificio si eso significaba completar el memorial, pues en él convergerían los trabajos que podría haber elaborado independientemente en otras circunstancias (Kollwitz 2021).



Figura 33. Käthe Kollwitz (1915-18). *Soldado muerto*, figura central del memorial por los caídos abandonado. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>

Los años de la guerra estuvieron marcados por un carácter reflexivo e introspectivo en los que la artista comenzó a replantearse todo aquello que tenía asumido, comenzando por el propio conflicto bélico. Käthe expresó que comprendería un sacrificio por amor a otro ser humano, pues estaría dispuesta a morir por su hijo. Pero Peter dio su vida por amor a una idea: la “*Gesetzesfreude*” (Kollwitz 2021). El concepto podría interpretarse como el orgullo y la responsabilidad que sentían las nuevas generaciones al enlistarse en el ejército para contribuir a un futuro mejor para la nación. No obstante, esta ceguera absurda ya no podía seguir justificando todo el dolor y las pérdidas innecesarias. La artista se veía abrumada constantemente por una serie de dudas sobre el deseo de guerra por parte de la juventud, sobre quién sería el verdadero culpable que había manipulado a toda una sociedad, o si acaso se trataba de un fervor colectivo (Kollwitz 2021). Es menester mencionar que, a diferencia de otros artistas e intelectuales de su época que hacían una crítica política antimilitarista, los mensajes de Kollwitz tenían un cariz pacifista, ella denunciaba el uso de vidas humanas como carne de cañón.

A través de la lectura de sus diarios, se puede comprender la incertidumbre de Käthe, que se enfrentaba a una crisis existencial intentando encontrar el significado de la humanidad, la vida y la muerte a la vez que se descubría a sí misma. En esta evolución hacia un pensamiento nietzscheano, su tragedia vital la obligó a cuestionar los valores morales que le fueron enseñados, anhelando liberarse de las estructuras convencionales para hallar su autenticidad como individuo. Kollwitz escribió en su diario una entrada en febrero de 1917 que termina con la cita “ser humano, sé esencial” (Kollwitz 2021, 54). Con esto, resalta la idea de que uno debe buscar su verdadera esencia, eliminando lo superficial y trascendiendo las expectativas sociales. Para ella, esto significaba canalizar su dolor a través de una expresión artística más auténtica, que reflejara

tanto su propia lucha como la de la humanidad. En *Über das Geistige der Kunst* [*De lo espiritual en el arte*, 1910], Kandinsky ofrece un reflejo de este clima intelectual y emocional:

“Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última a través de la arrolladora obra de Nietzsche) se ven sacudidas y los puntales externos amenazan con derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo. La literatura, la música y el arte son los primeros sectores sensibles en los que se manifiesta este giro espiritual de una forma real. Inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente, intuyen lo grande, que algunos perciben sólo como un punto diminuto y que no existe para la gran masa” (Kandinsky 2021, 37).

Kollwitz detuvo temporalmente su producción artística a raíz de los acontecimientos en una época de supervivencia; no solo jugó un papel importante la muerte de su hijo, sino también la escasez de recursos y las hambrunas agravadas tras el Invierno de los Nabos de 1916. Lina Mäkler, la sirvienta de la familia, afirmó que la calidad de los alimentos había empeorado tanto que se vieron obligados a dejar de asistir a los comedores sociales (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

Por ende, la evolución artística de Kollwitz es visible en un plano teórico a través de sus reflexiones escritas sobre la naturaleza del arte, su finalidad o el cometido del artista. Ella sostenía que cada individuo era responsable de perfeccionar el plan que le fue otorgado al nacer (Kollwitz 2021), por lo que asumió que su misión era dotar a su obra de una función más allá del arte por el arte. En un planteamiento que resuena con el triángulo espiritual propuesto por Kandinsky, Kollwitz reflexionó sobre su posición como artista. En esta estructura, los artistas ocupan distintos niveles de una pirámide: en la cúspide se encuentra un genio visionario e incomprensido, a quien siguen un grupo de artistas de la sección anterior, y así sucesivamente hasta llegar a la base, donde el arte se vuelve más comprensible y aceptado por el público general y guarda mayor relación con la realidad tangible (Kandinsky 2021). Para Kollwitz, la misión del genio era trazar nuevos caminos para los buenos artistas que lo seguían, y el papel de estos era restablecer el vínculo con el espectador promedio que se distancia del arte que le resulta incomprensible. Ella se consideraba parte del segundo grupo, abogando por una comprensión mutua entre el artista y la comunidad (Kollwitz 2021). Por tanto, en la búsqueda de su autenticidad, trataba de alejarse del amaneramiento depurando las formas y enfocándose en lo esencial, pero evitando conscientemente caer en la abstracción para comunicar un mensaje solidario que siguiese siendo claro a la par que emocionalmente resonante (Kollwitz 2021). Ya no solo representaba la realidad, sino que también la interpretaba y criticaba, eliminando lo anecdótico para conectar con lo más profundo del ser humano, todo ello partiendo de su propia experiencia y ansias de expresión. Así encontró el propósito de su creación artística.

Partiendo de este cambio en su pensamiento, podemos definir esta etapa como un proceso de autocrítica incesante. Ambiciosa e implacable consigo misma, nunca estaba del todo satisfecha con su obra, constantemente encontraba aspectos que mejorar. El crecimiento se evidencia en su actitud reflexiva hacia sus trabajos tempranos, justificando que es natural sentir una desconexión con ellos porque carecían de la madurez y profundidad que fue adquiriendo con la experiencia y el autoconocimiento (Kollwitz 2021). Anteriormente, trabajaba minuciosamente durante meses en un aguafuerte con dibujos preparatorios, en cambio, confesó que en estos años habitaba en ella un nerviosismo que la impulsaba a completar con urgencia una litografía en apenas tres días (Kollwitz 2021).

La dureza con la que se enfrentaba a sí misma generó un vaivén entre la claridad de su expresión artística y la sombra de su introspección personal. Käthe oscilaba entre breves periodos de progreso en los que se dedicaba plenamente a la creación artística porque era lo único que llenaba su vida de significado; frente a largas temporadas depresivas donde todo se volvía tan pesado que era incapaz de trabajar. Consideraba que su futuro se había quedado detrás, que el tiempo se le había echado encima y sin darse cuenta había envejecido (Kollwitz 2021). Este sentimiento se agudizaba en las exposiciones al compararse con las generaciones de artistas jóvenes que aportaban propuestas novedosas y una frescura que ella creía perdida.

Lejos de su autopercepción, era una artista reconocida que inspiraba a la juventud, como resaltó Otto Nagel en su artículo *Käthe Kollwitz un die junge Generation [Käthe Kollwitz y la Generación Joven]*, escrito en 1927 con motivo de su sexagésimo cumpleaños (Nagel 1971). Precisamente, la admiración hacia ella era tal que en esta época no solo se convirtió en la primera mujer en ser nombrada profesora y posteriormente directora de Artes Gráficas en la Academia de las Artes de Prusia, sino que también se organizaron numerosas exposiciones en su honor, se publicaron críticas dando testimonio de su influencia, formó parte del documental de Hans Cürllis, y recibió más de 500 cartas de felicitación de personalidades destacadas más allá del ámbito artístico, como el ministro de cultura (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

Es oportuno dar unas pinceladas del contexto una vez finalizada la Primera Guerra Mundial, pues Alemania se sumió en una crisis sociopolítica que se vio reflejada en el arte. La Revolución de Noviembre de 1918 y la consecuente abdicación de Wilhelm II, llevó a Philipp Scheidemann a proclamar la República desde el Reichstag, anticipándose a la Liga Espartaquista (Behr 2000). Sin embargo, la tensión entre ambas facciones políticas culminó en enero de 1919 con el brutal asesinato de los líderes espartaquistas, Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht. Esto

allanó el camino para la formación de la República de Weimar ese mismo año, que buscaba estabilizar un país marcado por la derrota y un descontento generalizado (Casals 1988).

En el panorama artístico berlinés se crearon organizaciones con el objetivo de redefinir el arte en este nuevo contexto, como el Comité Obrero del Arte y el Grupo de Noviembre, de los que formaba parte Kollwitz (Behr 2000). A pesar de que el espíritu utópico expresionista se vio mermado por la realidad de posguerra y la experiencia directa de muchos artistas en el frente, paradójicamente, alcanzó su máxima popularidad durante la República de Weimar. La depreciación del marco y el apoyo del nuevo estado propiciaron un mercado artístico floreciente que buscaba definir una nueva identidad alemana (Casals 1988). No obstante, el idealismo se fue viendo desplazado por el nihilismo dadaísta y algunos artistas proclamaron la “muerte” del expresionismo, acusándolo de haber abandonado sus ideales revolucionarios y de convertirse en un mero instrumento del estado burgués (Casals 1988). En respuesta surgió la Nueva Objetividad, un movimiento que se alejaba de la subjetividad expresionista para mostrar una perspectiva fría y objetiva de la realidad con una crítica mordaz. Cabe mencionar que en 1916, aún durante el conflicto bélico, Kollwitz ya contemplaba esta necesidad de un arte realista útil para el pueblo alemán lejos de las extravagancias del expresionismo (Kollwitz 2021).

En 1918, retomó el arte gráfico porque sentía que tenía la obligación de trabajar para ayudar a las personas necesitadas, probablemente influenciada por su abuelo que insistía en que el talento es un deber. Con la abolición de la ley que prohibía los carteles políticos, inició su producción cartelística para concienciar al público sobre cuestiones sociales y humanitarias como la igualdad de género, los derechos laborales, la justicia para los prisioneros de guerra, la mortalidad infantil o las hambrunas causadas por la pobreza durante la inflación (Cao 1997). Cabe destacar que estas obras no estaban vinculadas a ningún partido político, reflejando la indecisión ideológica de Kollwitz⁶ y su preferencia por enfocarse en la lucha del proletariado (Nagel 1971). Más bien, dada su capacidad de transmitir un mensaje poderoso y universal, algunos partidos políticos se apropiaron de sus carteles para sus campañas, como será el caso del nacionalsocialismo que usó sus obras bajo el nombre de otro artista (Prelinger 1992). Kollwitz creó un total de catorce carteles en litografía, siendo los más destacados *Wien stirbt! Rettet seine Kinder!* [*¡Viena está muriendo! ¡Salva a sus hijos!*, 1920], *Die Überlebenden* [*Los*

⁶ Kollwitz tenía ideas afines al socialismo desde su infancia debido a la influencia de su entorno, y se sabe que votó al SPD gracias a una carta a su amiga Jeep. No obstante, no se posicionó en la política abierta y públicamente, en parte porque afirmó que nunca estaba del todo de acuerdo con el gobierno (Nagel 1971).

supervivientes, 1923], *Deutschlands Kinder hungern!* [*Los niños alemanes se mueren de hambre!*, 1923] y sobre todo *Nie wieder Krieg* [*¡Nunca más otra guerra!*, 1924] (fig.34).

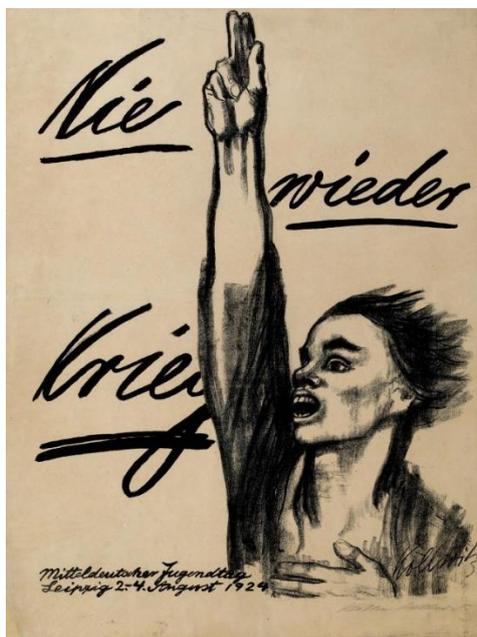


Figura 34. Käthe Kollwitz (1924). *Nie wieder Krieg* [*¡Nunca más otra guerra!*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/plakat-nie-wieder-krieg>

En esta línea, creó una de sus obras más relevantes en conmemoración de Karl Liebknecht. Antes del funeral, varios artistas fueron invitados por la familia para que lo retratasen en la morgue, y a partir de estos dibujos, Kollwitz elaboró una composición que alude a la lamentación de Cristo⁷ (Prelinger 1992). Esta iconografía, fácilmente comprensible para el público general, le permitió centrarse en el luto silencioso sin aludir a la revuelta. La artista declaró que ambos eran políticamente opuestos, pero comprendió la importancia que tenía para la clase trabajadora, la verdadera protagonista de esta obra (Kollwitz 2021). En 1920 realizó la versión final de *Gedenkblatt für Karl Liebknecht* [*En memoria de Karl Liebknecht*] (fig.35), experimentando por primera vez con la xilografía motivada por una exposición de Barlach y por su deseo de hallar “una nueva forma para el nuevo contenido de los últimos años” (Kollwitz 2021, 63). La técnica le ofreció un medio para expresar la carga emocional y psicológica de una manera que la litografía no le permitía. La obra se exhibió en la *Exposición de Arte Obrero en Berlín*, además, se vendió a precios accesibles en edición limitada y las ganancias financiaron futuras muestras artísticas del proletariado (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

⁷La composición en friso probablemente esté influenciada por su breve estancia en Italia (Prelinger 1992). Asimismo, cabe mencionar que ya había experimentado con este tipo de referencias cristológicas en láminas que descartó para *Ein Weberaufstand*, como *Aus vielen Wunden blutest du, o Volk* [*De muchas heridas sangras, oh pueblo*, 1896] y *Zertretene* [*Los oprimidos*, 1900].

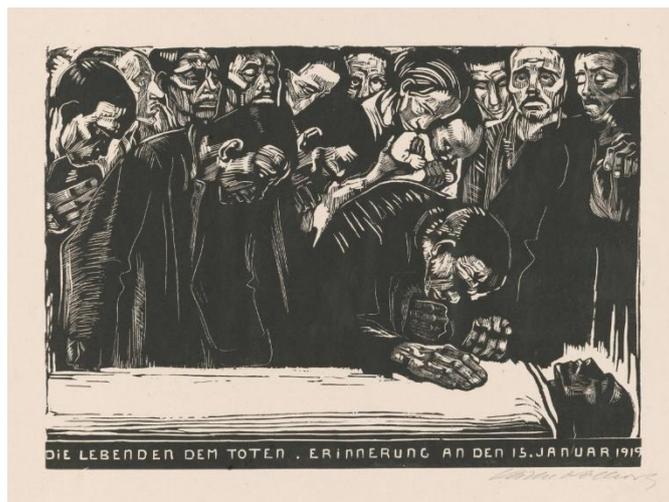


Figura 35. Käthe Kollwitz (1920). *Gedenkblatt für Karl Liebknecht* [En memoria de Karl Liebknecht]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/gedenkblatt-fuer-karl-liebknecht>

En la búsqueda de una técnica adecuada para la serie *Krieg* [Guerra, 1918-1922/23], comenzó a experimentar en 1918 con el aguafuerte y la litografía antes de decantarse por la xilografía. Aunque la elaboró después de la guerra, esta se volvió uno de los temas centrales en su producción, especialmente después de su respuesta antibelicista al artículo de la *Vorwärts*: “¡Hubo suficientes muertes! ¡No puede faltar ni uno más! Evoco contra Richard Dehmel a alguien más grande que dijo⁸: ‘**No hay que moler las semillas**’” (Kollwitz 2021, 69). Kollwitz empleó esta metáfora para referirse a los jóvenes llevados al campo de batalla, cuyas vidas fueron truncadas antes de tener la oportunidad de florecer. En vez de haber sido sembradas, las semillas fueron “molidas”, aniquiladas por el conflicto bélico. Las siete láminas⁹ ilustran su cambio de perspectiva hacia la Primera Guerra Mundial, advirtiendo a las madres que protejan a sus hijos (figs.36, 37, 38, 39, 40, 41, y 42).

En paralelo a los múltiples proyectos en los que trabajó durante estos años, continuó dedicándose al memorial de su hijo, aunque con breves pausas. Precisamente dicha escultura es el reflejo más elocuente de este periodo de su vida, evidenciando su transformación ideológica, maduración artística, el terrible sufrimiento que la atormentaba y la expresión de un lamento colectivo. Desechando el proyecto original, planificó un nuevo concepto que abandona la figura de Peter como símbolo heroico de los soldados caídos (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c). *Trauernde Eltern* [Padres en Duelo, 1914-1932] (fig.44) es un grito pacifista en contra de todas

⁸ Cita la obra de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister, 1795-96].

⁹ *Das Opfer* [El sacrificio], *Die Freiwilligen* [Los voluntarios], *Die Eltern* [Los padres], *Die Witwe I* [La viuda I], *Die Witwe II* [La viuda II], *Die Mütter* [Las madres] y *Das Volk* [La gente]

las guerras materializado en dos esculturas de granito belga, situadas, ya no en un emplazamiento destacado en Berlín, sino en el Cementerio Militar de Roggeveld¹⁰ en Bélgica, donde había sido enterrado Peter (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

Dos figuras se arrodillan enfrente del cementerio, el padre cabizbajo con la mirada perdida, y la madre que “mira todas las tumbas, sonrío con ternura, los ama a todos” (Kollwitz 2021, 89). En ambas figuras se reconocen los rasgos faciales del matrimonio Kollwitz; la artista había pedido a Lise que modelase para la madre, sin embargo, acabó empleando un autorretrato en yeso que conservaba en su estudio (Kollwitz 2021). De este modo, se erigió a sí misma como la madre que vela por todos aquellos a los que arrebataron su vida antes de tiempo. Sin hacer una alusión directa al conflicto bélico ni representar a su hijo como un soldado yacente, plasmó la memoria colectiva de la guerra a través de la universalización de su propia imagen. Esculpir su tormento se convirtió en un proceso terapéutico para afrontar el duelo en la intimidad, pues solo compartió su pieza más personal con Karl y Hans hasta culminarla, lo que supuso una gran liberación. (Kollwitz 2021):

“Estaba ante la mujer, miré su -mi propia- cara, lloré y le acaricié las mejillas. Karl estaba detrás de mí, muy cerca... yo no me había dado cuenta. Lo escuché susurrar: ‘Sí, sí’. Lo unidos que estábamos” (Kollwitz 2021, 97).



Figura 44. Käthe Kollwitz. (1914-32). *Trauernde Eltern* [*Padres en Duelo*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>

¹⁰ Actualmente se encuentran en el Cementerio Militar de Vladslo.

2.4. “La guerra me acompaña hasta el final”

Perseverancia bajo la sombra del Tercer Reich (1933-1945)

En 1933, Adolf Hitler ascendió al cargo de canciller en Alemania, nombrado por el presidente Hindenburg que había sido elegido el año anterior. A pesar de los esfuerzos de intelectuales como los Kollwitz para unificar a la izquierda, las elecciones del 5 de marzo consolidaron el poder del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP). En 1928, la creación de la Liga de Defensa de la Cultura Alemana por el NSDAP anticipaba la relevancia que le asignaría el Tercer Reich a la cultura como medio de difusión ideológica (Cao 1997).

Hitler destacó entre los líderes totalitarios por su interés en el arte, tanto personal como políticamente. Tras su fallida trayectoria artística, se autoproclamó como autoridad máxima para determinar qué arte era aceptable, y sus numerosos discursos reflejan su visión del arte como un medio propagandístico y doctrinal (Cabo Villaverde 2002). La Cámara de Bellas Artes del Reich, dirigida por Joseph Goebbels, se encargó de promocionar las obras que glorificaban el nacionalsocialismo bajo una estética academicista estandarizada, el resto era catalogado como “degenerado” (Cabo Villaverde 2002). La autonomía de los artistas no afines al régimen estaba severamente restringida con el objetivo de que se convirtiesen en funcionarios públicos sujetos a las directrices estatales (Cao 1997).

En 1933, Käthe Kollwitz y Heinrich Mann se vieron forzados a abandonar la Academia de las Artes de Prusia bajo amenaza de clausura si no obedecían. A pesar de la presión, permitieron a la artista mantener su estudio en Hardenbergstrasse hasta principios de 1934, y ese año alquiló un taller en Klosterstrasse hasta 1940 (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c). Karl y Hans también fueron despedidos de sus empleos, y esa misma noche, allanaron la vivienda del hijo para confiscar los libros de su madre (Kollwitz 2021).

La hostilidad del régimen hacia los intermediarios entre artista y público redujo significativamente las ventas de sus obras gráficas (Cabo Villaverde 2002), lo que obligó al matrimonio a vivir de sus ahorros. Aunque inicialmente logró exhibir sus obras esquivando la censura, estas comenzaron a ser retiradas de importantes exposiciones como ocurrió con la exposición de la academia para conmemorar 150 años de escultura en Berlín, al igual que cancelaron las futuras muestras que tenía previstas (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

En contraposición, se promovieron exposiciones como *Mujer y Nación*, que destacaba el rol de las mujeres como progenitoras y amas de casa. Las imágenes del proletariado de Kollwitz eran antagónicas a los ideales del NSDAP, por lo que generaban una reacción desfavorable. La

representación de la mujer alemana debía centrarse en su función maternal y reflejar la subordinación al hombre. Mientras tanto, se esperaba que la representación masculina abarcara las figuras del campesino, el obrero y el militar, en un esfuerzo por ensalzar la dignidad del trabajo con el lema “*Arbeit macht frei*” [“El trabajo te hace libre”] (Cao 1997).

Tras ser entrevistada junto a Otto Nagel sobre el antifascismo para el periódico soviético *Izvestia*, Kollwitz fue interrogada por la Gestapo para conocer quién era su compañero, cuyo nombre no se mencionaba en el artículo. Nunca reveló su identidad a pesar de las amenazas de ser enviada a un campo de concentración. Nagel resaltó la valentía e integridad de Käthe, que mostró su disposición a morir antes que traicionar sus valores, como insinuó mostrándole una botellita oculta en su bolsillo (Nagel 1971). En esta línea, cabe mencionar que la política antisemita desarrollada estos años la afectó personalmente, no solo por su hermana Lise, casada con un judío, sino también por amistades cercanas como Max Liebermann. Tras la muerte del pintor se negaron los homenajes póstumos en la academia, por lo que Käthe infringió las prohibiciones para asistir a una exposición conmemorativa en el Museo Judío de Berlín en 1936 (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

En lo que respecta a su producción artística en estos momentos, el cansancio vital y el desgaste físico de su vejez empezaron a reflejarse en su obra. La motivación para continuar con su trabajo había desaparecido. En la última década de su vida se volcó casi exclusivamente en la escultura, pues resultaba más económico y no demandaba más fuerza de la tenía. Por un lado, hizo varios relieves para sepulturas, destacando *Ruht im Frieden seiner Hände* [*Descansa en la paz de sus manos*, 1935/36] (fig.45) para la tumba familiar en el cementerio central de Friedrichsfelde, que adquirió con sus hermanos Konrad y Lise para ser enterrados con sus respectivos cónyuges (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c). Por otro lado, además de relieves realizó bultos redondos: en 1936 completó su único autorretrato tridimensional que le llevó diez años, y hasta 1943 se enfocó en pequeñas esculturas de bronce de gran interés con la maternidad como temática principal. La primera que esculpió fue *Mutter mit zwei Kindern* [*Madre con dos hijos*, 1932-1936] (fig.46), inspirada por el nacimiento de sus nietas Jördis y Jutta, que cuidaron de Kollwitz en sus últimos años de vida (Kollwitz 2021). Después de finalizar este grupo escultórico donde se funden la madre con sus hijos en un abrazo protector, realizó *Abschiedwinkende Soldatenfrauen* [*Esposas de soldados despidiéndose*, 1937/38], captando la gama de emociones que pueden experimentarse durante una despedida, donde el espectador adquiere el punto de vista de los soldados que parten (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-e). Por

último, cabe mencionar *Turm der Mütter* [*Torre de Madres*, 1937/1938] o *Pietà* (1937-1939), en las que reelaboró composiciones que había trabajado gráficamente en sus anteriores etapas.

No abandonó del todo el arte gráfico a pesar de centrarse en la escultura. En la serie de ocho litografías¹¹ *Tod* [*Muerte*, 1934-1937] (figs. 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53 y 54) ilustró distintas maneras de fallecer, continuando la exploración del tema que había iniciado años atrás en su portafolio *Abschied und Tod* [*Despedida y Muerte*]. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, la presencia de la muerte se intensificó no solo en su obra sino también en su vida. La artista anhelaba profundamente no seguir viviendo ante las atrocidades de la nueva guerra y la pérdida de sus seres queridos, especialmente su esposo en 1940 (Kollwitz 2021).

Mientras que Kollwitz trabajaba en estas obras, en 1937 se emprendió una campaña sistemática contra el arte “degenerado” que contradijese los valores alemanes, confiscando más de 5000 obras de museos públicos y colecciones privadas (Adam 1992). La exposición *Arte Degenerado* (fig.55), inaugurada en la galería Hofgarten de Múnich por el propio Hitler, presentó más de 700 obras de 112 artistas renombrados como Paul Klee, Wassily Kandinsky o Emil Nolde, quien había sido uno de los pintores predilectos de Goebbels antes de ser repudiado por el führer. En contraste con la *Gran exposición de arte alemán* inaugurada un día antes (Adam 1992), la intención era ridiculizar y desacreditar el arte vanguardista asociándolo con una supuesta decadencia moral y racial (Behr 2000). Irónicamente, se emplearon tácticas previamente usadas por los dadaístas para provocar al público, como colgar las pinturas torcidas o dejarlas directamente en el suelo, espacios desordenados con obras amontonadas, o inscripciones sarcásticas (Cabo Villaverde 2002). En realidad, a pesar de la apariencia caótica, las obras estaban ordenadas por temas como “ofensa a la feminidad alemana” (Adam 1992). Adolf Ziegler, presidente de la Cámara de Cultura del Tercer Reich, declaró con orgullo en el discurso inaugural lo siguiente:

“Ha llegado a su fin la paciencia que hemos tenido con los que no han querido alinearse con la reconstrucción nacionalsocialista de estos cuatro años. Que el pueblo alemán les juzgue. A nosotros no nos asustan. El pueblo tiene fe, esto como en todo, en el criterio de un hombre, nuestro führer. Él conoce el camino que ha de seguir el arte alemán para cumplir con su deber de dar expresión al carácter alemán. (...) Lo que aquí veis es el fruto deforme de la locura, la vulgaridad y la falta de talento. (...) Necesitaría varios trenes de mercancías para limpiar nuestros museos de esta basura. No tardaré en tenerlos” (Adam 1992, 123).

¹¹ *Frau vertraut sich dem Tod an* [*Mujer confía en la muerte*], *Tod hält Mädchen im Schoß* [*La muerte sostiene a una niña en su regazo*], *Tod greift in Kinderschar* [*La muerte llega a los niños*], *Tod packt eine Frau* [*La muerte se apodera de una mujer*], *Tod auf der Landstraße* [*Muerte en el camino rural*], *Tod wird als Freund erkannt* [*La muerte es reconocida como una amiga*], *Tod im Wasser* [*Muerte en el agua*] y *Ruf des Todes* [*La llamada de la muerte*].

La exposición atrajo a millones de visitantes en su recorrido por Alemania durante tres años, ofreciendo a muchos la última oportunidad de apreciar el arte vanguardista. La represión resultó en la emigración de artistas en dos oleadas -1933 y 1937- (Cabo Villaverde 2002), aunque, curiosamente, Kollwitz sobrevivió en la sombra de un exilio interior a pesar de ser una de las figuras más activas políticamente. La campaña culminó con la quema de miles de obras en 1939, un acto que pretendía erradicar definitivamente el mal llamado “arte degenerado”.

Frente a estas circunstancias, Kollwitz experimentó un deterioro significativo en su salud que la obligó a dejar su estudio en Klosterstrasse. Su único sustento provenía de los 120 marcos que le proporcionaba el editor Alexander von der Becke a cambio de la firma de sus obras hasta que fueron interrumpidos por la Gestapo (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c). Durante este periodo, la artista estuvo sumida en pensamientos suicidas y adoptó una visión desalentadora de la guerra, contrastando con su anterior convicción de que podría existir un desenlace pacífico. Sin embargo, llegó a la conclusión de que la guerra solo engendra más guerra, un ciclo interminable que solo culminaría en una destrucción total (Kollwitz 2021). Intentó seguir trabajando gráficamente hasta 1944, aunque su capacidad física ya no le permitía hacerlo como antaño, por lo que se negó a volver a crear si eso implicaba “hacer una obra de segunda categoría”¹² (Nagel 1971, 97). Por tanto, uno de sus últimos trabajos gráficos fue la litografía *Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden* [*Las semillas no deben molerse*, 1941] (fig.56), retomando el lema antibélico que ella misma proclamó como su legado testamentario (Kollwitz 2021).



Figura 56. Käthe Kollwitz. (1941). *Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden* [*Las semillas no deben molerse*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/saatfruechte-sollen-nicht-vermahlen-werden>

Buscando escapar de la devastación de los bombardeos en Berlín en 1943, se trasladó con su hermana y sus sobrinas a Nordhausen, aceptando la hospitalidad de la escultora Margret

¹² Traducción propia a partir del original en inglés.

Böning (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c). Poco después, un ataque aéreo destruyó la residencia en Weissenburger Strasse donde había residido durante más de medio siglo, resultando en la pérdida de innumerables obras de gran valor, entre ellas sus pinturas y dibujos tempranos que no se conservan. La creciente frecuencia de los bombardeos en Nordhausen la obligó a mudarse una vez más, encontrando refugio en la residencia en Moritzburg¹³ del príncipe de Sajonia, Heinrich von Sachsen (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

Käthe Kollwitz falleció a los setenta y siete años el 22 de abril de 1945 en Moritzburg, apenas unos días antes del suicidio de Hitler que precedió el fin de la Segunda Guerra Mundial. En la última carta que escribió a su hijo, le indicó que era consciente de que su vida se estaba acabando y **“la guerra me acompaña hasta el final”** (Kollwitz 2021, 124). Siguiendo sus deseos, una vez finalizado el conflicto bélico su cuerpo fue exhumado y descansa actualmente en la tumba familiar adornada con el relieve que había esculpido años antes (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-c).

Paradójicamente, mientras que en su país trataron de silenciarla, a pesar de las restricciones impuestas por Goebbels para la exportación de su obra su popularidad fue creciendo en el extranjero, especialmente en Estados Unidos. Käthe Kollwitz se convirtió en la voz compasiva y maternal de aquellos olvidados por la historia, la artista del pueblo alemán. Convencida de que tenía una labor, se mantuvo firme ante su propósito de dejar huella en la sociedad. Y así fue. Su impacto perdura en el tiempo, desde las pancartas en las marchas pacifistas décadas después de su muerte hasta la obra de artistas como Elizabeth Catlett, que denunció la igualdad de género y los derechos civiles en Estados Unidos a través de la gráfica. Así, Kollwitz demostró que el arte es un lenguaje universal, un reflejo de la experiencia humana, un puente entre culturas, y una poderosa herramienta de cambio.

3. EL ARTE COMO UN DIARIO ÍNTIMO

Una vez vista la biografía de Käthe Kollwitz, es indudable que es una artista ampliamente reconocida por el carácter humanitario y compromiso con la clase obrera que tienen sus obras. No obstante, al final de sus días expresó su deseo de que el público comprendiese que su arte trasciende estas dimensiones sociales: “cuando me caracterizas exclusivamente como una retratista del proletariado, apenas conoces mi obra de forma incompleta”¹⁴ (Prelinger 1992, 81).

¹³ Actualmente es un lugar conmemorativo conocido como Käthe Kollwitz Haus Moritzburg.

¹⁴ Traducción propia a partir del original en inglés.

La reputación de Kollwitz se ha definido enfatizando su rol de “artista social”, promovido por los críticos de su época al igual que los historiadores del arte que han estudiado su obra con posterioridad. A pesar de ello, esta etiqueta le fue asignada mucho antes de su compromiso político, por el contrario, su interés inicial en el proletariado era puramente estético.

Limitarse a interpretar su obra poniendo el foco en el contenido social conduce a un análisis superficial, ignorando otras interpretaciones valiosas y minimizando sus habilidades artísticas. Planteado como una *matrioska* rusa en la que una muñeca esconde a otra, este capítulo está estructurado en cuatro apartados, cada uno revelando una capa de significado progresivamente hasta llegar al núcleo de su expresión artística.

2.1. “*Le beau c’est le laid*”: de la estética a la ética

Partiendo de la capa más superficial, el análisis no se centrará en el contenido social ya ampliamente estudiado, sino en la manera en la que se manifiesta dicho contenido, en cómo Kollwitz hace una denuncia visual mediante el arte gráfico. Este enfoque permitirá apreciar la otra cara de estas creaciones, evidenciando la maestría técnica y el carácter experimental detrás de ellas, al igual que la evolución de sus inquietudes artísticas, estéticas y formales que avanzan en paralelo con sus preocupaciones vitales.

El arte gráfico, relegado tradicionalmente a la categoría de “artes menores”, es en realidad un poderoso instrumento de carácter crítico, comunicativo, accesible y popular (Buchloh y Harewood 2022). Manteniendo una fuerte conexión con la guerra desde sus orígenes, los grabados han reflejado la violencia humana más que cualquier otra manifestación artística: desde Jacques Callot, pasando por Francisco Goya, seguido por los artistas contemporáneos como Käthe Kollwitz hasta la actualidad, todos ellos han retratado la brutalidad de los conflictos bélicos, el descontento social o diferentes formas de opresión política (Rees-Pagh 2013).

La gráfica ha desarrollado un lenguaje visual propio como medio para representar cuestiones sociopolíticas universalmente accesibles, fácilmente reproducibles y que brinda ilimitadas posibilidades para la experimentación técnica (Rees-Pagh 2013). En su tesis, Rees-Pagh equipara la agresividad del proceso de creación de un aguafuerte con su contenido, recalcando que existe algo inherentemente violento y visceral en la acción de desfigurar la placa de metal que resulta en una crudeza visual donde nada está suavizado, a diferencia de la pintura. De este modo, el grabado puede convertirse en un canal para la liberación emocional del artista (Rees-Pagh 2013). Es así que, al contemplar las láminas de personalidades como Kollwitz o

Goya, se hace evidente que expresan una intensa carga emocional que refleja su angustia interior a través de las líneas incisivas y una escala de tonalidades oscuras (Rees-Pagh 2013).

Analizar las obras de Kollwitz requiere reconocer el papel de Klinger como impulsor de las artes gráficas a un estatus independiente y al mismo nivel que otras manifestaciones artísticas, todo ello a través de su obra *Malerei und Zeichnung*, [*Pintura y dibujo*, 1891]. Asimismo, resulta pertinente ampliar sus teorías con reflexiones estéticas, pues los conceptos de “belleza” y “fealdad” están intrínsecamente relacionados con la esencia de este arte.

El escrito de Klinger es un debate que reflexiona sobre la pintura en oposición al “dibujo”, entendiendo a este último como un término paraguas que abarca a otras manifestaciones artísticas monocromáticas como los grabados. El artista explora tanto el contenido temático como la técnica, el estilo y la forma en la que la pintura y el dibujo transmiten un mensaje de distinta manera (Pendleton Streicher 1996). La diferencia entre ambos es que la pintura depende del color, se limita a plasmar la realidad buscando el placer estético y la belleza del mundo natural (“el mundo como debería ser” (Pendleton Streicher 1996, 233)). En cambio, el dibujo tiene la capacidad de expresar preocupaciones sociopolíticas al igual que psicológicas, plasmando subjetivamente el mundo interior del artista (“el mundo como no debería ser” (Pendleton Streicher 1996, 233)) y abriendo un espacio para explorar lo fantástico, grotesco e incluso feo.

Por lo tanto, la pintura es un medio menos eficaz para la comunicación de contenidos imaginativos o interpretaciones del mundo real que superen la simple percepción sensorial de lo material, relegándose más bien al ámbito de la decoración de imágenes que el artista filtra para un observador pasivo (Pendleton Streicher 1996). Por el contrario, el dibujo tiene una relación más libre con el mundo tangible, lo que le otorga una mayor capacidad para expresar ideas sugerentes. En este sentido, el espectador se convierte en un agente activo que se ve impulsado a generar asociaciones propias y recrear mentalmente los colores ausentes, precisamente porque en el dibujo se da forma a aquello que no es visible (Pendleton Streicher 1996).

Resulta interesante que varios autores además de Klinger, como Lessing o Rosenkranz, asocien el dibujo con la poesía y la música por su libertad expresiva que les permite explorar la totalidad de la experiencia humana, desplegando un fragmento de vida e incluyendo los temas más oscuros, complejos, feos, repugnantes e incluso malvados. El arte no puede ignorar lo feo si busca representar la idea del mundo en su totalidad (Rosenkranz 1992). Es por ello que las artes gráficas, bajo el amplio término de “dibujo”, se convierten en el medio más adecuado para la crítica social porque son capaces de encapsular las imperfecciones e injusticias del mundo con un carácter irónico, satírico, caricaturesco o fantástico (Pendleton Streicher 1996). Además, es

un arte “narrativo” que facilita la organización cíclica en pequeños formatos reproducibles, por lo que puede difundirse a una mayor audiencia de manera menos costosa (Prelinger 1992).

Cuando Kollwitz empezó a representar escenas de la vida de la clase obrera que veía en sus paseos por el río Pregel, su padre solía decirle que “también hay cosas alegres en la vida, ¿por qué sólo muestras su lado oscuro?” (Kollwitz 2021, 20). La artista se amparó en la cita de Zola “*le beau c’est le laid*” [“lo bello es lo feo”], ya que su interés inicialmente era completamente estético, encontraba belleza en aquello considerado “feo”. Rosenkranz indicó que el placer por la fealdad tiene lugar en un momento en el que la sociedad se encuentra moralmente corrupta, por lo que pierde la capacidad de apreciar la belleza sencilla y, en su lugar, se siente atraída por lo feo como reflejo de su espíritu negativo (Rosenkranz 1992).

Las primeras obras de contenido social de Kollwitz están estrechamente ligadas a la literatura naturalista por la influencia de su familia, adoptando no sólo las temáticas sino también la manera en la que representa sin idealizar la crudeza de la realidad cotidiana con detallismo:

“La comparación entre los medios de las diferentes artes y la inspiración de un arte en otro sólo tiene éxito si la inspiración no es externa sino de principio. Es decir, un arte debe aprender del otro cómo éste utiliza sus propios medios para, después, a su vez, utilizar sus propios medios de la misma manera; es decir, según el principio que le sea propio exclusivamente. En este aprendizaje, el artista no debe olvidar que cada medio tiene una utilización idónea y que se trata de encontrar esa utilización” (Kandinsky 2021, 48).

La preocupación de Kollwitz por encontrar una forma acorde con el contenido se hace patente desde el comienzo de su carrera, viéndose reflejado en las numerosas pruebas y planchas desechadas que no respondían a su exigencia. Frente a las críticas negativas, como la de Clement Greenberg en 1945, que desdeñaban su habilidad artística para tacharla de sentimentalista y excesivamente narrativa (Buchloh y Harewood 2022), la potente retórica de sus obras deriva de un empeño en perfeccionar la forma para expresar sus ideas. Los largos periodos de tiempo invertidos en repetir cada pieza y experimentar con las composiciones y técnicas, le permitió intensificar el impacto emocional (Prelinger 1992), ligando estilo con propósito. En una carta a su hijo Peter enfatizó que la creación artística es una labor del intelecto, rechazando el desborde sentimental que derivaría en diletantismo. La descarga emocional debe ocurrir una vez terminada la obra, en una liberación casi catártica ya que, si los sentimientos toman la delantera en el proceso de creación, se produciría una sensación de vacío (Kollwitz 2021).

Los dos primeros ciclos gráficos se caracterizan por una experimentación técnica trabajando en un primer momento con variantes del aguafuerte, que le permitía adquirir el grado de detallismo que deseaba: combinar la plancha de cobre con la piedra litográfica, dibujar con pluma y tinta sobre la plancha metálica, imprimir con tintas de diversos colores, o introducir

texturas con arena, textiles y papel de lija. Asimismo, probó las técnicas del aguatinta, la punta seca o el grabado al barniz blando (Buchloh y Harewood 2022). Posteriormente se decantó por la litografía porque le permitía capturar mejor lo esencial.

En *Die Weber* [*Los tejedores*, 1892] optó por la monocromía para mantener la crudeza de los temas sin idealizarlos. Los bocetos preparatorios aportan una valiosa información sobre sus preocupaciones en estos momentos por buscar la máxima expresión desde una observación naturalista. Para ello recurrió a la representación de ambientes poco iluminados, espacios claustrofóbicos con los techos bajos o figuras completamente desesperadas (Prelinger 1992). A pesar de que en un primer vistazo parezcan meras reproducciones de la realidad, Kollwitz añade elementos simbolistas fusionando el mundo tangible con el mundo interior de manera creíble, tal como defendía Klinger. Un ejemplo en la lámina *Tod* [Muerte] (fig.10) es el esqueleto situado en un contexto verosímil que hace evidente al espectador las terribles consecuencias del hambre, apelando sin falta de explicaciones al intelecto y las emociones. La artista también se valió de detalles tan sutiles como los gestos para moldear la recepción del mensaje, pues para ella la expresividad residía en la postura, rostro y manos (Kollwitz 2021). En *Ende* [*Fin*] (fig.15) modificó el gesto de la mujer, inicialmente tenía las manos unidas y en la versión definitiva los puños cerrados, cambiando el mensaje desde la resignación a la ira e impotencia, dando a entender que las muertes no serían en vano (Prelinger 1992). Kollwitz buscaba un acabado áspero, desgastado y corroído para intensificar la inquietud del público, evitando cualquier embellecimiento del tema. De este modo, dotó de significado a la serie fomentando la empatía del espectador a través de las propias técnicas gráficas (Prelinger 1992).

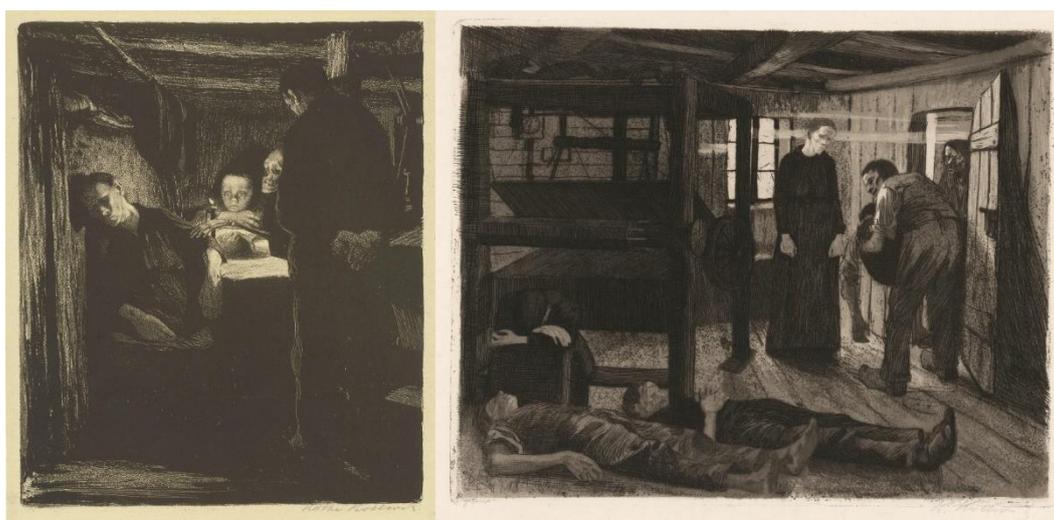


Figura 10. Käthe Kollwitz. (1893-1897). *Tod* [Muerte], lámina 2 del ciclo *Ein Weberaufstand* [La Revuelta de los Tejedores]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-ein-weberaufstand-uebersicht>

Figura 15. Käthe Kollwitz. (1893-1897). *Emde* [Fin], lámina 6 del ciclo *Ein Weberaufstand* [La Revuelta de los Tejedores]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-ein-weberaufstand-uebersicht>

Por otro lado, en *Bauernkrieg* [*La Guerra de los Campesinos*, 1901-1908] tiene especial interés la lámina *Losbruch* [*Estallido*] por ser la que mejor evidencia su investigación técnica. La artista experimentó con métodos fotomecánicos con la luz solar, o aplicando texturas que remiten a la vestimenta rural de los campesinos guiados por La Negra Anna, logrando una cohesión visual entre la imagen y su significado, y entrelazando la vista con el tacto (Prelinger 1992). Esta es una clara influencia de Klinger, quien había resaltado la capacidad del arte gráfico para crear superficies y texturas completamente ajenas a la pintura. Prelinger indicó que con esta obra Kollwitz demostró tener un lenguaje gráfico propio y que su enfoque es más avanzado que su estilo (Prelinger 1992).

Es evidente en Kollwitz que el arte es una extensión de su ser. Existe un paralelo entre la evolución de su técnica artística y su vida personal, es decir, a medida que cambia su mentalidad también su elección de una nueva forma de transmitir un mensaje basado ya no en la literatura, sino en sus propias experiencias vitales. De este modo, abandona la complejidad técnica en búsqueda de una mayor simplicidad, monumentalidad, dinamismo y formas más esquemáticas sin llegar a caer en la abstracción, pues era fundamental para ella mantener la figura humana en aras de la legibilidad universal y el compromiso social. Por tanto, cabe recalcar que no es una artista retardataria como indicaron varios críticos, pues la forma en sus obras fue creada conscientemente siguiendo un objetivo. El carácter esencialista de sus láminas más avanzadas va estrechamente ligado al nerviosismo que empezó a habitar en ella, tenía la urgencia de crear con rapidez porque era incapaz de retener sus ideas antes de sentir la necesidad de expulsarlas en forma de arte (Kollwitz 2021). La transformación también se reflejó en superficies más amplias, la escala de las imágenes crecía al igual que su deseo de comunicar ideas más fuertes. Tras el armisticio, Kollwitz se inclinó por la xilografía porque consideraba que era una técnica oscura y expresiva que resonaba con la melancolía de la posguerra alemana (Buchloh y Harewood 2022).

Donde mejor se puede analizar la relación entre la xilografía con el sombrío contenido es en la serie *Krieg* [*Guerra*, 1918-1922/23]. La técnica permitió crear imágenes en blanco y negro completamente depuradas, sin interés en los detalles o en establecer un sentido espaciotemporal, en las que todo se reduce al gesto de figuras monumentales con un cierto grado de distorsión a favor de la expresividad¹⁵ (Prelinger 1992). Con esta serie, Kollwitz se unió a la corriente de

¹⁵ En la actualidad se ha diagnosticado a Kollwitz con el síndrome de Alicia en el País de las Maravillas gracias a los síntomas que describe en sus diarios como cambios ilusorios en el tamaño de los objetos, distorsión de las distancias, entre otros. Algunos autores proponen que el protagonismo que confiere en sus obras a las caras y manos de un tamaño desproporcionado pueden estar influenciados por el síndrome, teniendo más relación con su experiencia perceptiva que con un énfasis deliberadamente expresionista (Drysdale 2009).

artistas que abordaron el tema de la guerra en los años 20; mientras que figuras como Otto Dix mostraban la brutalidad del conflicto representando la dureza de la realidad con una precisión desgarradora (Casals 1988), Kollwitz prefirió ilustrar el frente del hogar, ofreciendo una perspectiva maternal del dolor y el sacrificio. Así, la xilografía se convirtió en un medio para intensificar la fuerza expresiva de un tema que, si bien es pacifista y antibelicista, también revela elementos autobiográficos al suplicar a las madres para que no permitan que sus hijos partan a guerra.

2.2. “La distancia de la Madonna”: madres, pérdida y ausencia

El compromiso con el proletariado en su producción artística se ve encarnado en la figura de la mujer, más concretamente en las madres que, en la intimidad de la consulta de su esposo, revelaron a Kollwitz el verdadero rostro del sufrimiento humano.

Algunos autores sugieren que las representaciones de la maternidad de Kollwitz mantienen la imagen de la mujer como una víctima pasiva. Por el contrario, estas obras se inscriben en un contexto de debates sobre la maternidad y la sexualidad femenina durante la República de Weimar (Meskimmon 1999). La decisión de Kollwitz de denunciar los problemas de las mujeres a través de la intimidad de la maternidad fue una elección consciente muy inteligente en un tiempo de censura política. Sus imágenes no parecen subversivas a primera vista ni incitan a la acción explícitamente como para ser prohibidas, sin embargo, consiguen evocar un llamado a la reforma social mediante la iconografía de una madre universal que resuena con cualquier mujer de la clase trabajadora, utilizando la empatía como un vehículo de cambio (Dortch 2006). Al denunciar los conflictos y desigualdades de la esfera pública a través de representaciones privadas de la maternidad, crea un contraste entre los espacios socialmente construidos para mujeres y aquellos que ellas diseñan para sí mismas (Dortch 2006). Linda Nochlin reflexiona sobre cómo el arte refleja las esferas separadas para la mujer, diferenciando entre el ideal construido donde la maternidad se erige como el culmen de la feminidad, y por otro lado la autoconstrucción de las mujeres como individuos psicológicos y sujetos sociales (Nochlin 2019).

Las obras de Kollwitz se alejan del imaginario estereotípico que había en su época: no representa el culto a la maternidad como un arquetipo de la feminidad idealizando la figura de la madre, pues estas representaciones omitían las experiencias y desafíos reales a los que se enfrentaban las mujeres. No representa la domesticidad burguesa, ni una maternidad amable o una mujer como simple ama de casa; tampoco se alinea con las representaciones de la *Neue Frau*

[nueva mujer], que desafiaban los roles de género tradicionales en busca de libertad personal. En cambio, Kollwitz crea una imagen que humaniza y dignifica a las mujeres, las dota de presencia y les otorga una voz, son combatientes, fuertes y resilientes, que con sus brazos protegen a sus hijos en una resistencia pacífica. Es una maternidad afligida que está sumida en la miseria: madres con sus hijos muertos entre sus brazos, madres que dan a luz en la cárcel en pésimas condiciones, madres sin derecho a abortar desesperadas por salir adelante, o madres que sufren la violencia doméstica como consecuencia del alcoholismo de sus maridos. En definitiva, muestra la realidad sociopolítica encarnada en la figura maternal sin romantizar (fig.57).



Figura 57. Käthe Kollwitz. (1918). *Die Mütter* [Las madres]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>

Las representaciones de la maternidad han ejercido un rol significativo en la lucha por la igualdad política y social, poniendo de relieve temas como el aborto. Una de las obras con mayor fuerza visual que recoge esta temática es *Plakat gegen den Paragraphen 218* [Póster contra el párrafo 218¹⁶, 1923] (fig.58). En el poster se muestra a una madre embarazada sosteniendo a un hijo en brazos y al otro agarrado a su fuerte mano. Kollwitz transmite la desesperación de la mujer en su búsqueda de un respiro y su miedo por un futuro incierto a través de la propia expresión de su cara marcada por la fatiga (Dortch 2006). Al seleccionar imágenes maternas compasivas como rostro del aborto, la artista recalcó la falta de educación sexual y la necesidad del derecho de las mujeres a decidir sobre su propio cuerpo.

¹⁶ El párrafo 218 se refiere a una ley en el Código Penal de Alemania durante la época de la República de Weimar que penalizaba el aborto.



Figura 58. Käthe Kollwitz. (1923). *Plakat gegen den Paragraphen 218* [Póster contra el párrafo 218]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/plakat-gegen-den-paragraphen-218>

La violencia y la miseria de un mundo hostil son reflejadas a través de la maternidad, pero también, como si se observase a sí misma en cada una de esas mujeres, Kollwitz muestra su propio dolor como madre y como hija. La creación artística es uno de los recursos más efectivos para la exteriorización del sufrimiento, dando cabida a la autoexpresión y proyección de los sentimientos más íntimos (Torrent Escapiés y Caballero Guiral 2012). Convirtiéndose en portavoz del padecimiento colectivo, Kollwitz descubrió un canal para la expresión de su angustia personal. Por tanto, en sus obras solidarias subyace el conflicto de la artista en cuanto a la maternidad, que da lugar a dos visiones muy contrastantes entre sí.

Por un lado, sus diarios revelan un amor incondicional hacia la maternidad, que era una fuente de inspiración y fortaleza para ella, desde la plenitud que sentía durante el embarazo hasta la dedicación absoluta en la crianza de sus hijos Hans y Peter. Esta perspectiva de la maternidad dio lugar a litografías que recogen una visión amable, íntima y feliz de las madres con sus hijos en brazos (fig.59). Lamentablemente, con la pérdida de Peter durante la Primera Guerra Mundial, su visión de la maternidad dio un giro completo que se vio reflejado en su arte: “mi vida como madre quedó detrás de mí” (Kollwitz 2021, 43). Kollwitz se refugió en su proceso de creación para procesar el duelo, exteriorizar su tristeza y transformarla en un arte que no solo servía como catarsis personal, sino que también permitía que otros se identificasen encontrando consuelo en la expresión compartida de la pérdida.

“Podría hacer cientos de dibujos así, pero de ese modo no me acerco más a él. Lo busco. Como si tuviera que encontrarlo en el trabajo. Y eso es todo lo que puedo hacer, tan infantil, débil e insuficiente. Tengo la oscura sensación de que podría desenterrarlo, de que Peter está en el trabajo y que podría encontrarlo allí, y al mismo tiempo, el sentimiento: ya no puedo hacerlo” (Kollwitz 2021).

De todos modos, las madres devastadas sosteniendo el cuerpo inerte de sus hijos ya las representaba años antes de la muerte de Peter. Griselda Pollock llevó a cabo un análisis de Artemisia Gentileschi planteando la relevancia que tiene la pérdida de su madre en su producción artística. Siguiendo esta línea, se puede hacer una lectura de la obra de Kollwitz desde la perspectiva del trauma infantil y la figura ausente de su madre, ya que aquello reprimido psicológicamente se manifiesta de manera inconsciente a través de los sueños y de la creación artística (Pollock 2022).

Ante la pérdida de tres hijos, Kollwitz indicó que “ese dolor de su temprana maternidad (...) le confirió **la distancia de la Madonna**. Nuestra madre nunca fue alguien en quien una podía apoyarse, una camarada o una compañera. Pero la amábamos”¹⁷ (Kollwitz 2021, 7). La artista buscaba acurrucarse con su madre fingiendo unos dolores abdominales, porque así conseguía una cercanía que no podía obtener de otra manera. Al mismo tiempo, expresó sus preocupaciones psicológicas como el miedo a la muerte de sus padres, al igual que las pesadillas recurrentes en las que trataba de pedir ayuda desesperadamente a su madre, pero era incapaz de hacerlo (Kollwitz 2021). Miller explicó que, ante el trauma de estas experiencias durante su infancia y la necesidad de comunicar su amor hacia su madre, consciente o inconscientemente reflejó en sus obras sobre la maternidad unos sentimientos que no se le permitían expresar abiertamente (Miller 1990).

Frau mit totem Kind [*Mujer con niño muerto*, 1903] (fig.17) es la representación más impactante y visceral del duelo y la pérdida maternal, concebida muchos años antes de la muerte de su hijo. Esta lámina se aleja la narratividad, aislando a la madre que se aferra al cuerpo sin vida de su hijo. Así, las figuras monumentales son el foco de esta composición a gran escala, obligando al espectador a confrontar la escena. Inspirándose en la *Pietà* cristiana donde la Virgen María sostiene el cuerpo de Cristo, Kollwitz reemplazó la serenidad y dulzura asociadas a esta iconografía por una representación desgarradora de una maternidad primitiva, potenciando la emoción descontrolada a través de las líneas y las texturas (Prelinger 1992). El cuerpo desnudo es tremendamente expresivo, la postura encorvada y la desconexión de las extremidades entre sí logran plasmar la fragmentación psicológica y emocional que surgen como consecuencia del trauma por la muerte del pequeño (Prelinger 1992).

¹⁷ Resulta interesante añadir que la actitud distante y privada de su madre fue heredada por Kollwitz. Hans explicó que “no era una madre tierna. El amor estaba allí, de hecho, pero se sentía, no se mostraba”, a lo que Nagel añadió que “Kollwitz tenía su trabajo y eso era lo más importante para ella. La vida privada no era asunto de nadie más, ni siquiera de sus hijos” (Nagel 1971, 96). (Ambas citas traducidas del original en inglés).



Figura 17. Käthe Kollwitz. (1903). *Frau mit totem Kind* [Mujer con niño muerto]. Museum of Modern Art, MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/273959>

2.3. “Dame la libertad para poner un fin”: diálogos con la muerte

La muerte es un leitmotiv en la producción artística de Käthe Kollwitz, pero también en su propia vida, no solo a nivel personal con el fallecimiento de casi todos sus seres queridos, sino también a nivel histórico dados los acontecimientos que le tocó vivir. Según Otto Nagel, Kollwitz no la consideraba como su enemiga, sino que, a pesar de temerla, conversaba amistosamente con ella (Nagel 1971). En sus recuerdos, diarios y cartas, donde expresó sus pensamientos privados más profundos, afloran los distintos diálogos que tuvo Kollwitz con la muerte a lo largo del tiempo en respuesta directa a las adversidades vividas, lo que repercute en la evolución de su enfoque artístico.

En su primera interacción, contempló la muerte como un castigo divino y como un engaño. Durante su infancia, la visión del cadáver de una niña arrastrada por el río y el trauma por el fallecimiento de su hermano menor Benjamin, sembraron en Kollwitz un temor profundo al dolor de la pérdida, deseando incluso que sus padres ya estuvieran muertos para no tener que atravesar esa angustia. Asimismo, su visión temprana está influenciada por la literatura, como es el caso del poema *Die Toten an die Lebenden* [De los muertos a los vivos, 1848] de Freiligrath, que inculcó en ella un deseo de luchar en las barricadas y morir por la revolución. No obstante, con la madurez que fue adquiriendo con el paso del tiempo y la huella de dos guerras mundiales, se declaró evolucionista y no revolucionaria, reconociendo que la literatura, como sucedió posteriormente con *Die Weber* [Los tejedores, 1892] de Hauptmann, presenta “una revolución

transfigurada por el arte” que consigue engañar a la sociedad para creer en ella ciegamente (Kollwitz 2021, 80).

En su siguiente conversación, la muerte se presentó como un descanso de la atrocidad. En sus primeros ciclos, *Ein Weberaufstand* [La Revuelta de los Tejedores, 1893-1897] y *Bauernkrieg* [La Guerra de los Campesinos, 1901-1908], Kollwitz plasmó la muerte como el resultado directo de la miseria, el hambre, la pobreza y la opresión (Cao 1997). En la consulta de su esposo en Berlín, la artista se encontró con las dificultades y las penurias de las familias proletarias, al igual que la alta tasa de mortalidad en niños debido a las condiciones precarias que abordó en sus carteles y sus dibujos para *Simplicissimus*. A raíz de su preocupación por dicha mortalidad infantil, llegó incluso a retratar a su hijo Hans que enfermó de difteria en 1908 con miedo a perderlo. Las numerosas imágenes que creó en esta época de mujeres sosteniendo a su hijo muerto encapsulan la trágica desesperanza que atravesaban las clases más bajas (Cao 1997).

Poco después, con la pérdida de Peter en la Primera Guerra Mundial, la muerte apareció arrancando a sus seres queridos de sus brazos, dejando un vacío que era imposible de llenar. Con el paso del tiempo, este suceso acabó abriendo los ojos a Kollwitz sobre la realidad de los jóvenes soldados que perecieron injusta y prematuramente en el campo de batalla. En sus diarios reveló un gran compromiso con la vida en respuesta a esta tragedia. A pesar de que hubiese preferido participar en la guerra en lugar de su hijo, Kollwitz encontró en su arte un medio para luchar y dar sentido a la pérdida. Su deseo de “vivirme hasta el final” (Kollwitz 2021, 54) muestra su determinación de usar cada momento de su vida para denunciar la violencia innecesaria del conflicto bélico. Al querer “ver qué tan lejos puedo llegar con mi trabajo” (Kollwitz 2021, 54), no solo buscó explorar los límites de su capacidad creativa, sino también influir y contribuir a un mundo que todavía podía ser moldeado y mejorado. En sus obras las muertes no son en vano, se convierten en un llamado a la reflexión, al cambio y a la acción, manteniendo viva la esperanza de un futuro más pacífico. Resultan interesantes los planteamientos que hizo en estos momentos citando a Goethe sobre la vida, la muerte y la trascendencia de su trabajo. La idea de que “la convicción de nuestra continuidad surge del concepto de actividad” (Kollwitz 2021, 87) sugiere que a través del trabajo constante, especialmente en el ámbito creativo, uno puede alcanzar una forma de inmortalidad.

Con el paso del tiempo, Kollwitz conoció otra faceta de la muerte: amar implica aprender a dejar ir. Empezó a contemplar la posibilidad de perder a su esposo, creando en su mente escenarios ficticios en los que él ya no estaba presente, tal como lo había hecho con sus padres cuando era niña. La artista admitió que, aunque la ausencia de Karl sería profundamente

dolorosa, preferiría morir después de él creyendo que podría manejar mejor la vida en soledad (Kollwitz 2021). Con la certeza de que su marido estaba al borde de la muerte tras su grave enfermedad en 1939, Kollwitz escribió que no creía que lograra sobrevivir, reflejando su pesimismo en *Selbstbildnis mit Karl Kollwitz* [*Autorretrato con Karl Kollwitz*, 1938-1940]. En aquellos instantes de desesperanza, casi ansiaba que llegara el final de su esposo, ya que estaba tan preparada para enfrentar su ausencia que cualquier signo de mejoría en su estado de salud equivalía a posponer momentáneamente un final inexorable (Kollwitz 2021). Fruto de su muerte fue la pequeña escultura de bronce *Abschied* [*Despedida*, 1940/1941] (fig.60) con formas toscas que responden a la gravedad del tema, en la cual la pareja se funde en un abrazo doloroso “donde el hombre –Karl– se separa de mí y rechaza mis brazos. Él se deja hundir” (Kollwitz 2021, 108).



Figura 60. Käthe Kollwitz. (1940/41). *Abschied* [*Despedida*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/bronzeplastik-abschied>

Finalmente, Kollwitz tuvo un diálogo cara a cara con la muerte. Después de sobrevivir a la mayoría de sus seres queridos (padres, amigos cercanos, hermanos, hijo, nieto, marido...), empezó a plantearse su propia muerte. “Todo artista tiene una parte suicida” (Kollwitz 2021, 92). En una dualidad entre el deseo de morir y la gratitud por la vida, Käthe Kollwitz demostró ser una mujer de extraordinaria complejidad emocional. Es curiosa la actitud hacia la muerte en sus últimos años de vida, pues su miedo a fallecer contrasta con su ocasional anhelo por la paz que consideraba que vendría con ello, y, al mismo tiempo, esta idea coexistía con un profundo amor por la vida y por aquellos que habían sido parte de ella (Kollwitz 2021). La carta que escribió a su hijo en los últimos días de su vida es un testimonio desgarrador de una persona que ha llegado al límite de su resistencia emocional y busca permiso para irse:

“Mi amado primer hijo, ahora estoy muy vieja y voy para un año más. Todas las noches sueño contigo, tengo que verte una vez más. Si de verdad te es imposible venir a verme, te creo.

Pero tengo que oírlo de tu boca. Así que **dame la libertad para poner un fin**. Escíbeme: ‘querida madre, ya no puedo verte’. Porque no puedo irme sin haberte visto una vez más. Mi amado muchacho, si pudiera verte una vez más” (Kollwitz 2021, 122).

La lámina final de la serie *Tod* [*Muerte*, 1934-1937] (fig.54) ilustra perfectamente su situación en sus últimos momentos, al igual que supone la culminación de su evolución artística hacia una expresión esencialista. *Ruf des Todes* [*La llamada de la muerte*, 1937] es un autorretrato de una Kollwitz anciana que mira hacia la mano de la muerte tocando su hombro. La expresión en su rostro no transmite miedo, sino un vacío existencial, una fatiga de la vida que ha sido desgastada por el sufrimiento y la pérdida. En un ambiente lúgubre de silenciosa quietud, Kollwitz ya no parece temer a la muerte, sino que acepta su destino reconociendo que su tiempo está llegando a su fin y que, sea lo que sea que venga después, no podría ser peor que los horrores del mundo en el que estaba viviendo (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-a).



Figura 54. Käthe Kollwitz. (1934). *Ruf des Todes* [*La llamada de la muerte*], lámina 8 de la serie *Tod* [*Muerte*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-tod-uebersicht>

2.4. “Quería descubrirme a mí, Käthe Kollwitz”

La forma visual de un soliloquio

Cada capa de lectura en este capítulo conduce a la intimidad de los autorretratos de Kollwitz. La artista se retrató a sí misma en más de cien ocasiones en todas las técnicas con las que experimentó: dibujos, grabados, litografías, xilografías y esculturas. Si bien se dice que los autorretratos son un espejo del alma, en la obra de Kollwitz, estos se convierten en un espejo de

múltiples reflejos. En ellos, su rostro no solo marca el paso del tiempo, documentando su crecimiento desde la adolescencia hasta la vejez, sino que también captura la evolución de sus pensamientos, aspiraciones, miedos y su temperamento. Cada autorretrato plasma al mismo tiempo su desarrollo artístico y materializa la esencia de su expresión creativa. Más aún, se transforma en un rostro universal que muestra la huella del sufrimiento humano. Un análisis comparativo entre los autorretratos iniciales y finales de Kollwitz hará visible este paso de toda una vida, la transición entre estilos artísticos y las secuelas de dos guerras mundiales.

Uno de sus primeros autorretratos (fig.61), firmado aún como “Schmidt”, fue realizado en pluma y pincel con tintas negra y sepia sobre cartón de dibujo durante su formación en la Academia de Mujeres Artistas de Múnich en 1889, cuando en las clases de Ludwig Herterich se dio cuenta de que no progresaba con la pintura. En varias de estas obras iniciales, representó mediante su imagen las barreras que tenían las mujeres para dedicarse al arte, percibiendo una tensión entre su feminidad y la masculinidad que se consideraba necesaria para desarrollar una carrera artística.

“Ha sido por la adopción, aunque velada, de los atributos ‘masculinos’ de obsesión, concentración, tenacidad y absorción en las ideas y destrezas por su valor en sí, que las mujeres han tenido éxito y continúan teniendo éxito en el mundo del arte” (Nochlin 2007, 38).

Es pertinente señalar que Kollwitz atribuía su éxito artístico, en contraste con el fracaso de su hermana Lise pese a reconocer que tenía mayor talento, al hecho de que ella misma tenía una meta definida y una ambición superior (Kollwitz 2021). Lise se conformó con el rol de esposa burguesa que Kollwitz rechazaba, pues el arte prevalecía sobre cualquier otro aspecto de su vida.

De este modo, la joven se representó imitando la postura que tenían sus compañeros masculinos en sus autorretratos: de pie frente a su caballete, con una mano en la solapa, una vestimenta andrógina, el cabello recogido para simular el corte que llevaría un hombre entonces, y sosteniendo la mirada con el espectador provocativamente desafiándolo, lo que revela la creciente confianza y ambición de la artista en los comienzos de su trayectoria (Siobhan Ward 2004). Como es característico de sus primeras obras, llevó a cabo múltiples dibujos preparatorios y plasmó su imagen con el detallismo propio de la observación naturalista.



Figura 61. Käthe Kollwitz. (1889). *Selbstbildnis [Autorretrato]*. Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/selbstbildnisse-uebersicht>

Figura 62. Käthe Kollwitz. (1934). *Selbstbildnis [Autorretrato]*. Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/selbstbildnisse-uebersicht>

La diferencia con sus últimos autorretratos, como el que hizo en 1934 (fig.62), es significativa. El contexto en el que realizó esta litografía ya no era un esperanzador comienzo, sino un forzado final en el que se vio presionada a abandonar su puesto en la academia durante el Tercer Reich. Kollwitz se limitó a representar su rostro pensativo, existencialista y reducido a lo esencial, en un primerísimo primer plano desprovisto de fondo (Käthe Kollwitz Museum Köln, s. f.-d). De esta manera, obliga al espectador a observar sus ojos negros vacíos de expresión, sin poder escapar retirando la mirada a otro lado. Las arrugas de su expresión son un testimonio de las adversidades sufridas, pero también de la resistencia, el amor y la empatía. Con esta obra Kollwitz trató de plasmar su autenticidad, reflejando la persona en la que se había convertido con el transcurso del tiempo.

Los autorretratos evidencian la naturaleza introspectiva de la artista y proporcionan una visión íntima de todas las etapas de su vida en las empleó este género artístico para la autorreflexión. Convirtiéndose en **la forma visual de su soliloquio**, muestran la necesidad de conocerse a sí misma y de exteriorizar todo su mundo interior. La artista entrega una llave a quién contemple su obra para abrir una puerta a sus vivencias, pensamientos y emociones. El arte de Kollwitz es una extensión de su ser, como ella misma dijo, cada pieza es un extracto de su vida (Kollwitz 2021).

“Estoy como el poeta en Thomas Mann: sólo puede hacer poesía; para vivir lo que escribe, no le alcanzan las fuerzas. Pero a mí me pasa al revés. Yo ya no tengo fuerzas para plasmar lo vivido” (Kollwitz 2021, 47).

La necesidad de crear era tan vital para ella como el aire que respiraba. El arte era su medio de escape y su forma de expresar lo inefable de sus experiencias. Por lo que, detrás de unas obras que, en una primera lectura, son para la sociedad, detrás de ello se esconde un arte que es para ella misma, una forma de terapia expresiva para poder lidiar con la pesadez de su vida. Hans Kollwitz, tras la muerte de su madre, la describió como “una esponja que absorbía los problemas de los demás y que solo podía escurrir el dolor a través de su arte”¹⁸ (Siobhan Ward 2004, 15). Considerando estas palabras, es evidente que Kollwitz expresó el dolor de sus experiencias a través de la creación artística para transmitir un mensaje más amplio sobre la sociedad y la humanidad. El arte, de este modo, se convierte en una herramienta para procesar su sufrimiento y al mismo tiempo en una forma de comunicar un mensaje pacifista al mundo.

4. CONCLUSIONES

La obra de Käthe Kollwitz es un reflejo de su batalla interna para definir su identidad, partiendo de sus experiencias como mujer, madre, artista y testigo de las dificultades de la guerra. Su vida estuvo marcada por conflictos, adversidades y pérdidas que han conducido a que su arte se convierta en un acto de supervivencia emocional, en un medio para procesar el dolor.

Por consiguiente, teniendo en cuenta los análisis realizados, es una artista con muchas capas de complejidad, tantas que exceden el alcance de este estudio dada la naturaleza de un Trabajo de Fin de Grado. Por ello, este es tan solo un acercamiento inicial a su producción artística, abriendo una línea de investigación para explorar otras facetas de su obra, tales como el amor, la sexualidad, el desnudo femenino, los derechos de la mujer, entre otros.

Por otro lado, quedan desmentidas las visiones contrastantes sobre la artista que se presentaron en la introducción, que la catalogaban como artista rezagada o como madre del expresionismo. Käthe Kollwitz destacó por su ambición, un gran talento y una inquietud por perfeccionar su técnica a través de la experimentación. Además, sus escritos revelan una profunda conciencia de las corrientes de su momento; sin embargo, sus inquietudes artísticas, sociales y personales la impulsaron a seguir un camino distinto al de las vanguardias internacionales. Esta elección no implica que su arte sea mejor o peor, sino que muestra su compromiso con mantener una visión y un lenguaje artístico propios. Kollwitz no puede ser categorizada en ningún movimiento artístico, sino que tiene un estilo propio en el que se distinguen elementos expresionistas, realistas, simbolistas o impresionistas, entre otros, que

¹⁸ Traducción propia a partir del original en inglés.

utiliza según el objetivo detrás de su obra. Aunque sea a menudo malinterpretada como expresionista, no debemos asociarla al movimiento, ya que ella misma se oponía a él porque contrastaba con su enfoque práctico y comprometido. Por tanto, es más apropiado hablar de Kollwitz en términos de autoexpresión para exteriorizar su estado emocional: “hasta cierto punto, y desde siempre, todo buen arte ha sido expresionismo, es decir, el arte de la expresión. Lo que ahora se hace llamar así me es, en su gran mayoría, extraño e incomprensible” (Kollwitz 2021, 73).

Las imágenes de Kollwitz son una representación anacrónica y universal de la humanidad en su más puro estado, que trascienden lo superfluo para ser comprensibles por la sociedad superando cualquier barrera territorial, temporal, lingüística, generacional o de género. “Si con el pasar del tiempo – sí, los siglos-, mis trabajos mantienen su efecto, entonces habré conseguido bastante. Entonces habré enriquecido a la humanidad. Entonces habré participado en su reconstrucción” (Kollwitz 2021, 58).

Si alguien le dijera a Käthe Kollwitz que sus obras poseen una eficacia comunicativa tan potente que no solo han trascendido en el tiempo sino que también resuenan con los conflictos bélicos actuales, no estoy segura si ella se sentiría orgullosa de que su arte siga denunciando el sufrimiento innecesario de los oprimidos, o si, por el contrario, se llevaría las manos a la cabeza ante la persistencia del absurdo de la guerra. Las obras de Kollwitz, al final, dejan entrever una historia que se está repitiendo, pues somos conscientes de los horrores bélicos y, a pesar de ello, parecemos incapaces de crear un mundo en paz.

Resulta oportuno cerrar con una frase de la artista, que insistió en que “el pacifismo no es esperar que las cosas pasen, sino trabajo, trabajo duro” (Kollwitz 2021, 118).

5. BIBLIOGRAFÍA

Adam, Peter. 1992. *El arte del Tercer Reich*. Barcelona: Tusquets.

Behr, Shulamith. 2000. *Expresionismo: Movimientos en el Arte Moderno*. Traducido por Mario Schoendorff. Serie Tate Gallery. Madrid: Ediciones Encuentro.

Buchloh, B. H. D., y Michelle N. Harewood. 2022. *De Posada a Isotype, de Kollwitz a Catlett: diálogos de arte gráfico político Alemania - México, 1900-1968*. Madrid: Departamento de actividades editoriales del Museo Reina Sofía.

- Cabo Villaverde, Javier. 2002. "La obra de arte totalitaria: el caso alemán". *ADAXE- Revista de Estudios e Experiencias Educativas*, n.º 18, 145-69.
- Cao, Marián L. F. 1997. *Käthe Kollwitz o el arte solidario (1867-1945)*. Traducido por Carmen Pérez Gaudi. Biblioteca de Mujeres 9. Madrid: Ediciones del Orto.
- Casals, Josep. 1988. *El Expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Biblioteca de divulgación temática 13. Barcelona: Montesinos.
- Comini, Alessandra. 1992. "Kollwitz in Context. The Formative Years." En *Käthe Kollwitz*. National Gallery of Art, Washington, D.C.: National Gallery of Art.
- Dortch, Jamie. 2006. "Kaethe Kollwitz: Women's Art, Working-Class Agitation, and Maternal Feminism in the Weimar Republic". Georgia: Georgia State University.
- Drysdale, Graeme R. 2009. "Kaethe Kollwitz (1867 – 1945): the artist who may have suffered from Alice in Wonderland Syndrome". *Journal of Medical Biography*, n.º 17, 106-10.
- Kandinsky, Wassily. 2021. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Kollwitz, Käthe. 2021. *Dame la libertad para poner un fin: de diario y cartas*. Traducido por Enrique Salas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Buchwald Editorial. Edición en ePub.
- Meskimmon, Marsha. 1999. "We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism" *University of California Press*, n.º 76.
- Miller, Alice. 1990. *The Untouched Key: Tracing Childhood Trauma in Creativity and Destructiveness*. New York: Doubleday.
- Nagel, Otto. 1971. *Käthe Kollwitz*. Greenwich, Conn: New York Graphic Society.
- Nochlin, Linda. 2007. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero e Inda Sáenz, 1a. edición. México, D.F: Universidad Iberoamericana y Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 2019. *Representing women*. London: Thames & Hudson.
- Pendleton Streicher, Elizabeth. 1996. "Max Klinger's Malerei und Zeichnung: The Critical Reception of the Prints and Their Text." En *Studies in the History of Art*, Symposium Papers XXXI: Imagining Modern German Culture: 1889–1910, 53: 228-49.
- Pérez López, Pablo. 2007. "Una generación destruida por la guerra: Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)". En *La historia a través del cine: las dos guerras mundiales*,

editado por Santiago De Pablo Contreras. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.

Pollock, Griselda. 2022. “Mitologías feministas y madres perdidas: Virginia Woolf, Charlotte Brontë, Artemisia Gentileschi y Cleopatra.” En *Diferenciando el canon. El deseo feminista y la escritura de las historias del arte*, Madrid. España., 192-241. Exit Imagen y Cultura.

Prelinger, Elizabeth. 1992. “Kollwitz Reconsidered”. En *Käthe Kollwitz*. National Gallery of Art, Washington, D.C.: National Gallery of Art.

Radycki, J. Diane. 1982. “The Life of Lady Art Students: Changing Art Education at the Turn of the Century”. *Art Journal*, 1982.

Rees-Pagh, Yvonne. 2013. “Printmaking and the language of violence”. Tasmania: University of Tasmania.

Rosenkranz, Karl. 1992. *Estética de lo feo*. Traducido por Miguel Salmerón. Imaginarium 5. Madrid: Julio Ollero.

Siobhan Ward, Margaret. 2004. “A Mother’s Grief: Kathe Kollwitz Descends into the Marginalized”. Boston: Boston College University Libraries.

Torrent Escapiés, Rosalía, y Juncal Caballero Guiral. 2012. “Sobre arte y dolor. A modo de preámbulo.” *Dossiers feministes, Mujeres, creación y dolor*, n.º 16, 5-9.

Recursos digitales

Käthe Kollwitz Museum Köln. s. f.-a. “Call of Death, sheet 8 of the series »Death«, 1937.” Käthe Kollwitz Museum Köln. Kreissparkasse Köln. Accedido 14 de junio de 2024. <https://www.kollwitz.de/en/sheet-8-call-of-death.aspx>.

———. s. f.-b. “Cycle »A Weavers’ Revolt«, 1893-1897.” Käthe Kollwitz Museum Köln. Kreissparkasse Köln. Accedido 3 de junio de 2024. <https://www.kollwitz.de/en/cycle-weavers-revolt-overview.aspx>.

———. s. f.-c. “Kollwitz-Timeline.” Käthe Kollwitz Museum Köln. Kreissparkasse Köln. Accedido 28 de mayo de 2024. <https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline.aspx>.

———. s. f.-d. “Self-portrait, 1934.” Käthe Kollwitz Museum Köln. Kreissparkasse Köln. Accedido 15 de junio de 2024. <https://www.kollwitz.de/en/self-portrait-kn-263.aspx>.

———. s. f.-e. “Soldiers’ Wives waving Farewell, 2nd version, 1937/1938.” Käthe Kollwitz Museum Köln. Kreissparkasse Köln. Accedido 9 de junio de 2024. <https://www.kollwitz.de/en/soldiers-wives-waving-farewell-seeler-32.aspx>.

———. s. f.-f. “The Carmagnole, 1901.” Käthe Kollwitz Museum Köln. Kreissparkasse Köln. Accedido 29 de mayo de 2024. <https://www.kollwitz.de/en/the-carmagnole-kn-51.aspx>.

———. s. f.-g. “Uprising, 1899”. Käthe Kollwitz Museum Köln. Kreissparkasse Köln. Accedido 30 de mayo de 2024. <https://www.kollwitz.de/en/uprising-kn-46.aspx>.

6. ANEXO



Figura 1. Käthe Kollwitz con 5 años. (1872). Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>



Figura 2. La familia Schmidt; de izquierda a derecha: Käthe, Lisbeth, Konrad, Julie. (c. 1880). Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>



Figura 3. El mercado de pescado de Königsberg. (1900).
<https://www.flickr.com/photos/8725928@N02/6326244741/in/photostream/>



Figura 4. Clases de Ludwig Herterich en Múnich. (1888). Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>



Figura 5. Käthe Kollwitz. (1893). *Königsberger Kneipe* [Taberna en Königberg]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/en/scene-from-germinal-kn-19>



Figura 6. Käthe Kollwitz. (1893). Escena de *Germinal*. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/scene-from-germinal-kn-19>



Figura 7. La casa de Kollwitz en Weissenburger Strasse 25 (antes de noviembre de 1942). Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>



Figura 8. Käthe Kollwitz. (1892). *Selbstporträt auf dem Balkon* [Autorretrato en el balcón]. Colección privada, Berlín. (Comini 1992, 97)

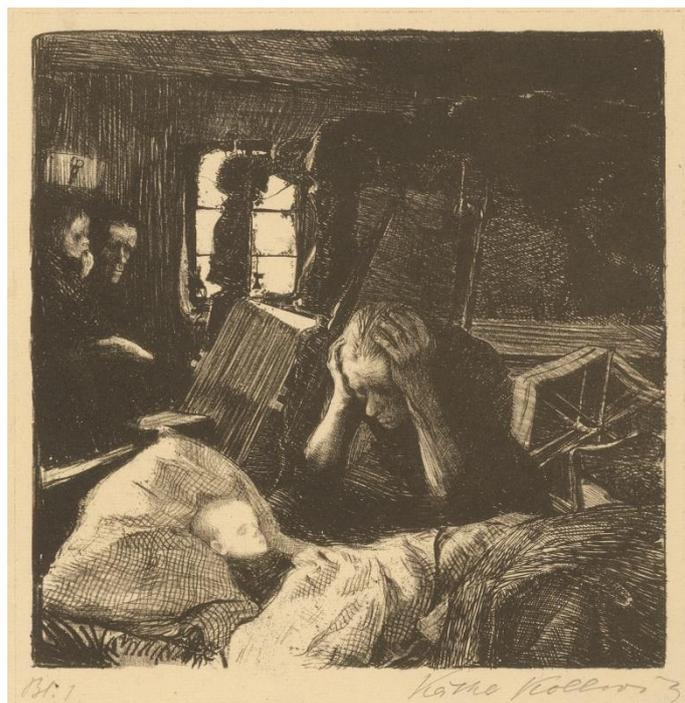


Figura 9. Käthe Kollwitz. (1893-1897). *Not* [Pobreza], lámina 1 del ciclo *Ein Weberaufstand* [La Revuelta de los Tejedores]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-ein-weberaufstand-uebersicht>



Figura 10. Käthe Kollwitz. (1893-1897). *Tod* [Muerte], lámina 2 del ciclo *Ein Weberaufstand* [La Revuelta de los Tejedores]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-ein-weberaufstand-uebersicht>

Figura 11. Käthe Kollwitz. (1895). *Hans Kollwitz Mit Kerze* [Hans Kollwitz con una vela], boceto preliminar para *Tod*. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/sheet-2-death>



Figura 12. Käthe Kollwitz. (1893-1897). *Beratung* [*Consejo*], lámina 3 del ciclo *Ein Weberaufstand* [*La Revuelta de los Tejedores*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-ein-weberaufstand-uebersicht>



Figura 13. Käthe Kollwitz. (1893-1897). *Weberzug* [*La Marcha de los tejedores*], lámina 4 del ciclo *Ein Weberaufstand* [*La Revuelta de los Tejedores*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-ein-weberaufstand-uebersicht>



Figura 14. Käthe Kollwitz. (1893-1897). *Sturm* [Asalto a la puerta], lámina 5 del ciclo *Ein Weberaufstand* [La Revuelta de los Tejedores]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-ein-weberaufstand-uebersicht>

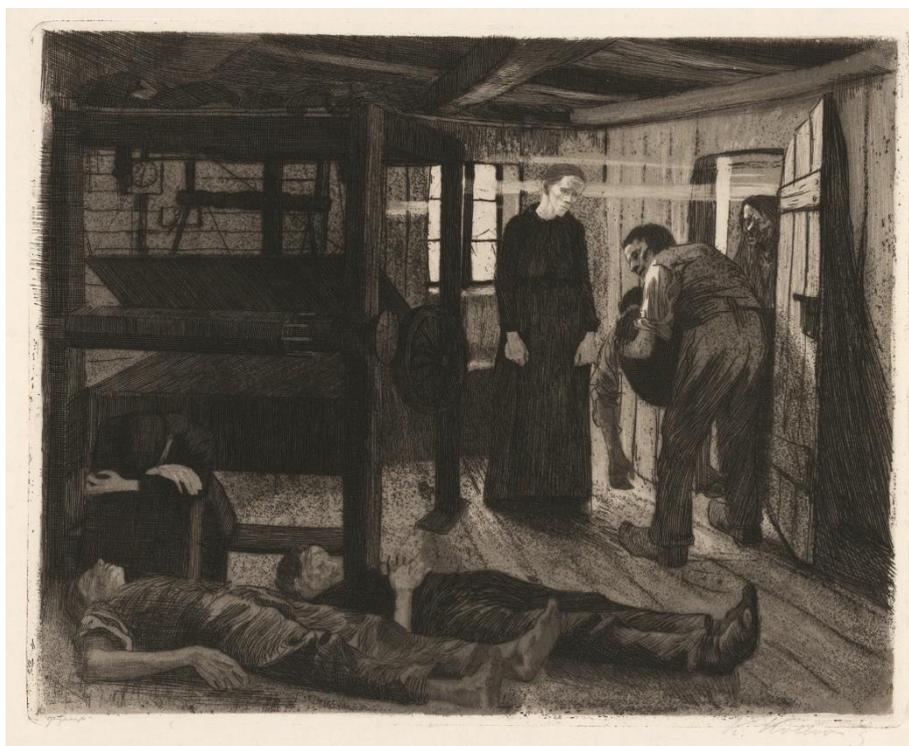


Figura 15. Käthe Kollwitz. (1893-1897). *Emde* [Fin], lámina 6 del ciclo *Ein Weberaufstand* [La Revuelta de los Tejedores]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-ein-weberaufstand-uebersicht>



Figura 16. Käthe Kollwitz. (1892). *Begrüssung* [*Bienvenido*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>



Figura 17. Käthe Kollwitz. (1903). *Frau mit totem Kind* [*Mujer con niño muerto*]. Museum of Modern Art, MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/273959>

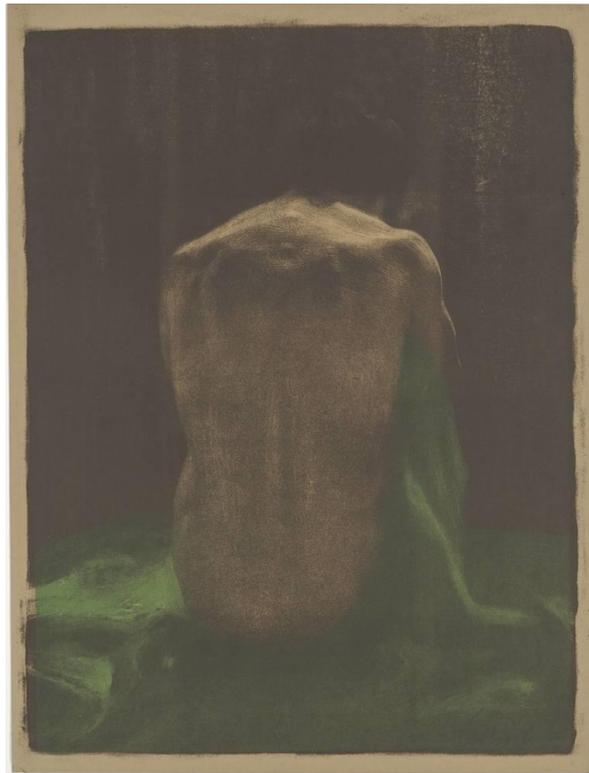


Figura 18. Käthe Kollwitz. (1903). *Weiblicher Rückenakt auf grünem Tuch* [*Desnudo femenino con chal verde*]. Colección Estatal de Arte de Dresde, SKD. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1055449>



Figura 19. Käthe Kollwitz. (1901). *Carmagnole* [*Carmañola*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/the-carmagnole-kn-51>



Figura 20. Käthe Kollwitz. (1899). *Aufruhr* [*El levantamiento*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/aufruhr>



Figura 21. Käthe Kollwitz. (1907). *Die Pflüger* [*Los labradores*], lámina 1 del ciclo *Bauernkrieg* [*La Guerra de los Campesinos*,]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-bauernkrieg-uebersicht>



Figura 22. Käthe Kollwitz. (1907/08). *Vergewaltigt* [Violación], lámina 2 del ciclo *Bauernkrieg* [La Guerra de los Campesinos,]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-bauernkrieg-uebersicht>



Figura 23. Käthe Kollwitz. (1908). *Beim Dengeln* [Afilando la guadaña], lámina 3 del ciclo *Bauernkrieg* [La Guerra de los Campesinos,]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-bauernkrieg-uebersicht>



Figura 24. Käthe Kollwitz. (1906). *Bewaffnung in einem Gewölbe* [*Armando en una cripta*], lámina 4 del ciclo *Bauernkrieg* [*La Guerra de los Campesinos*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-bauernkrieg-uebersicht>



Figura 25. Käthe Kollwitz. (1902/03). *Losbruch* [*Estallido*], lámina 5 del ciclo *Bauernkrieg* [*La Guerra de los Campesinos*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-bauernkrieg-uebersicht>



Figura 26. Käthe Kollwitz. (1907). *Schlachtfeld* [Campo de batalla], lámina 6 del ciclo *Bauernkrieg* [La Guerra de los Campesinos,]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-bauernkrieg-uebersicht>



Figura 27. Käthe Kollwitz. (1908). *Die Gefangenen* [Los prisioneros], lámina 7 del ciclo *Bauernkrieg* [La Guerra de los Campesinos,]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/zyklus-bauernkrieg-uebersicht>

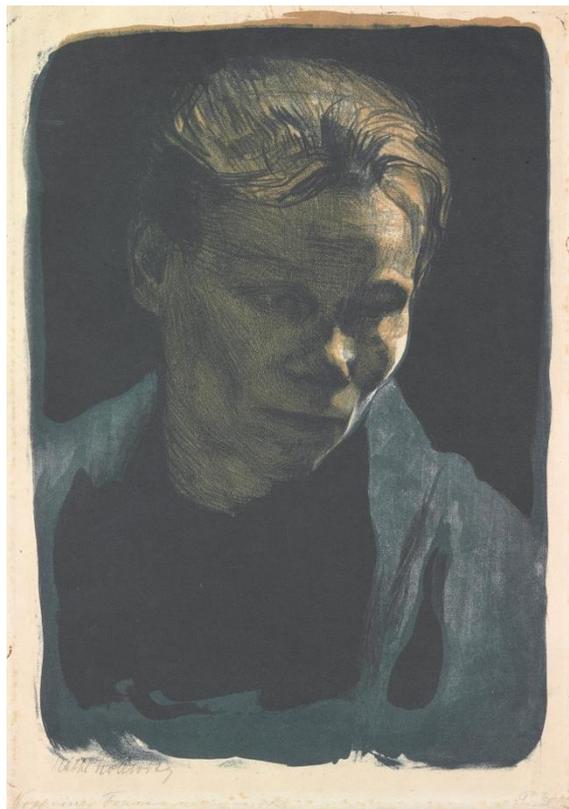


Figura 28. Käthe Kollwitz. (1903). *Brustbild einer Arbeiterfrau mit blauem Tuch* [Busto de una trabajadora con chal azul]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/arbeiterfrau-mit-blauem-tuch>



Figura 29. Käthe Kollwitz. (1906). *Plakat der Deutschen Heimarbeit-Ausstellung* [poster para la Exposición Alemana sobre el Trabajo a Domicilio]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/plakat-der-deutschen-heimarbeit-ausstellung>



Figura 30. Estudio en el distrito de Tiergarten, Berlín (antes de 1945). Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>



Figura 31. Käthe Kollwitz. (1913-15). *Liebesgruppe* [Amantes]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/bronzeplastik-liebesgruppe>



Figura 32. Peter Kollwitz como soldado (1914). Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>



Figura 33. Käthe Kollwitz (1915-18). *Soldado muerto*, figura central del memorial por los caídos abandonado. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>

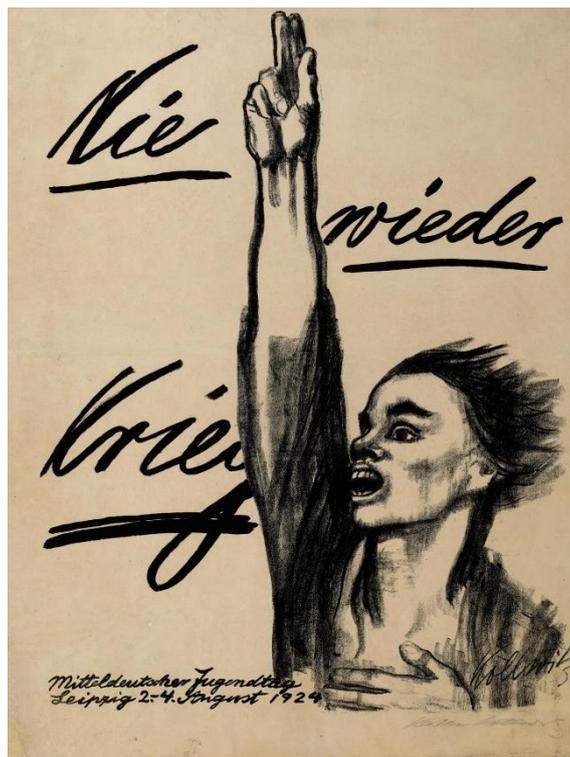


Figura 34. Käthe Kollwitz (1924). *Nie wieder Krieg* [¡Nunca más otra guerra!]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/plakat-nie-wieder-krieg>

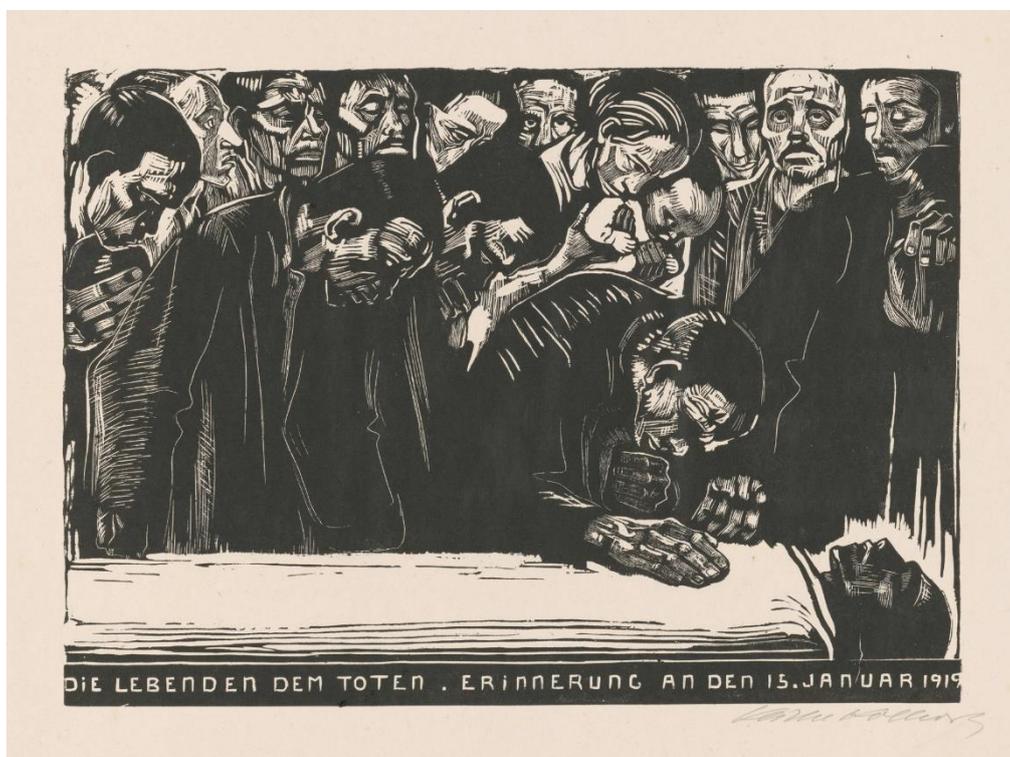


Figura 35. Käthe Kollwitz (1920). *Gedenkblatt für Karl Liebknecht* [En memoria de Karl Liebknecht]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/gedenkblatt-fuer-karl-liebknecht>



Figura 36. Käthe Kollwitz. (1922). *Das Opfer* [El sacrificio], lámina 1 de la serie *Krieg* [Guerra]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-krieg-uebersicht>



Figura 37. Käthe Kollwitz. (1921/22). *Die Freiwilligen* [Los voluntarios], lámina 2 de la serie *Krieg* [Guerra]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-krieg-uebersicht>



Figura 38. Käthe Kollwitz. (1921/22). *Die Eltern* [Los padres], lámina 3 de la serie *Krieg* [Guerra]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-krieg-uebersicht>



Figura 39. Käthe Kollwitz. (1921/22). *Die Witwe I* [La viuda I], lámina 4 de la serie *Krieg* [Guerra]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-krieg-uebersicht>



Figura 40. Käthe Kollwitz. (1922). *Die Witwe II* [La viuda II], lámina 5 de la serie *Krieg* [Guerra]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-krieg-uebersicht>



Figura 41. Käthe Kollwitz. (1921/22). *Die Mütter* [*Las madres*], lámina 6 de la serie *Krieg* [*Guerra*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-krieg-uebersicht>

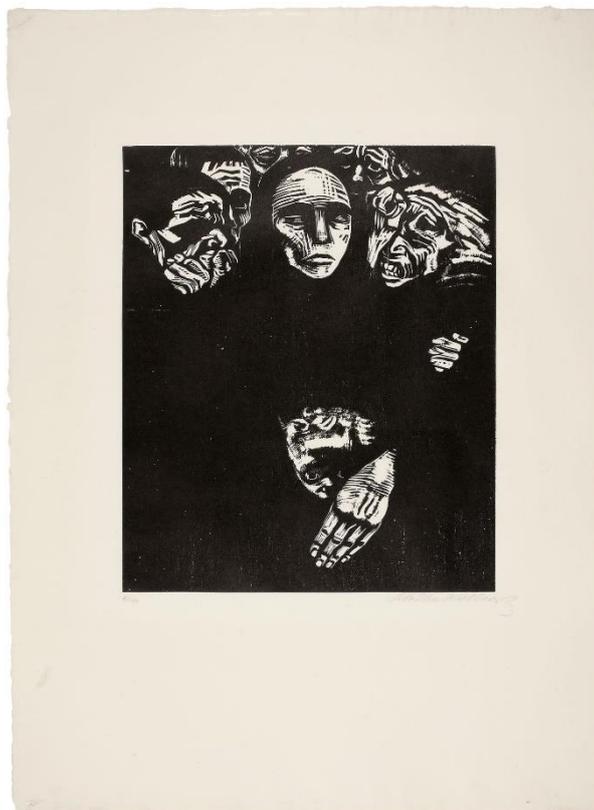


Figura 42. Käthe Kollwitz. (1921/22). *Das Volk* [*La gente*], lámina 7 de la serie *Krieg* [*Guerra*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-krieg-uebersicht>



Figura 44. Käthe Kollwitz. (1914-32). *Trauernde Eltern* [*Padres en Duelo*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>



Figura 45. Käthe Kollwitz. (1935/36). *Ruht im Frieden seiner Hände* [*Descansa en la paz de sus manos*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/bronzerelief-ruht-im-frieden-seiner-haende-s-30>



Figura 46. Käthe Kollwitz. (1932-36). *Mutter mit zwei Kindern* [*Madre con dos hijos*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/bronzeplastik-mutter-mit-zwei-kindern>



Figura 47. Käthe Kollwitz. (1934). *Frau vertraut sich dem Tod an* [Mujer confía en la muerte], lámina 1 de la serie *Tod* [Muerte]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-tod-uebersicht>



Figura 48. Käthe Kollwitz. (1934). *Tod hält Mädchen im Schoß* [La muerte sostiene a una niña en su regazo], lámina 2 de la serie *Tod* [Muerte]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-tod-uebersicht>



Figura 49. Käthe Kollwitz. (1934). *Tod greift in Kinderschar* [La muerte llega a los niños], lámina 3 de la serie *Tod* [Muerte]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-tod-uebersicht>



Figura 50. Käthe Kollwitz. (1934). *Tod packt eine Frau* [La muerte se apodera de una mujer], lámina 4 de la serie *Tod* [Muerte]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-tod-uebersicht>



Figura 51. Käthe Kollwitz. (1934). *Tod auf der Landstraße* [Muerte en el camino rural], lámina 5 de la serie *Tod* [Muerte]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-tod-uebersicht>



Figura 52. Käthe Kollwitz. (1934). *Tod wird als Freund erkannt* [La muerte es reconocida como una amiga], lámina 6 de la serie *Tod* [Muerte]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-tod-uebersicht>



Figura 53. Käthe Kollwitz. (1934). *Tod im Wasser* [Muerte en el agua], lámina 7 de la serie *Tod* [Muerte]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-tod-uebersicht>



Figura 54. Käthe Kollwitz. (1934). *Ruf des Todes* [La llamada de la muerte], lámina 8 de la serie *Tod* [Muerte]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/folge-tod-uebersicht>



Figura 55. Exposición *Arte Degenerado*. (1937). <https://historia-arte.com/articulos/arte-degenerado>

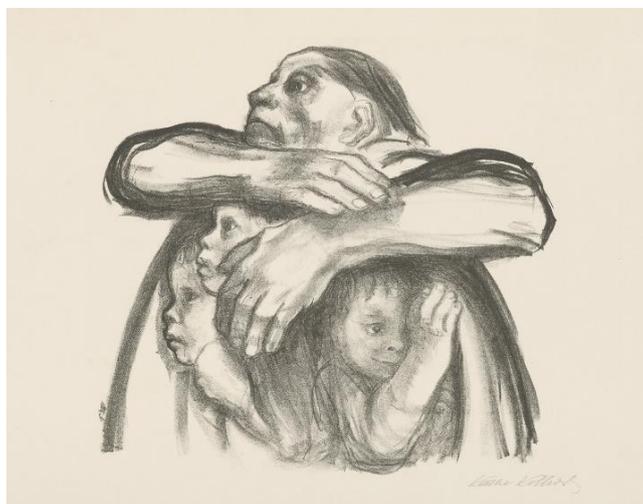


Figura 56. Käthe Kollwitz. (1941). *Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden* [*Las semillas no deben molerse*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/saatfruechte-sollen-nicht-vermahlen-werden>



Figura 57. Käthe Kollwitz. (1918). *Die Mütter* [*Las madres*]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>



Figura 58. Käthe Kollwitz. (1923). *Plakat gegen den Paragraphen 218* [Póster contra el párrafo 218]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/plakat-gegen-den-paragraphen-218>



Figura 59. Käthe Kollwitz. (1916). *Mutter mit Kind auf dem Arm* [Madre con hijo en sus brazos]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/mutter-und-kind-uebersicht>



Figura 60. Käthe Kollwitz. (1940/41). *Abschied* [Despedida]. Museo Käthe Kollwitz de Colonia. <https://www.kollwitz.de/bronzeplastik-abschied>



Figura 61. Käthe Kollwitz. (1889). *Selbstbildnis [Autorretrato]*. Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/selbstbildnisse-uebersicht>



Figura 62. Käthe Kollwitz. (1934). *Selbstbildnis [Autorretrato]*. Museo Käthe Kollwitz de Colonia.
<https://www.kollwitz.de/selbstbildnisse-uebersicht>

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DEL TRABAJO DE FIN DE GRADO

(según lo establecido en el artículo 8.3 del Acuerdo del 5 de marzo de 2020, del Consejo de Gobierno de la Universidad de Oviedo, por el que se aprueba el reglamento sobre la asignatura Trabajo de Fin de Grado de la Universidad de Oviedo)

Ainara Alía de Lera, con DNI 71806212M

Declaro que:

El Trabajo de Fin de Grado titulado *Käthe Kollwitz: la expresión artística como necesidad vital* es original, es de mi autoría y las fuentes de información y bibliográficas utilizadas han sido debidamente citadas.

En Oviedo, a 22 de junio de 2024.

Firmado: Ainara Alía de Lera