



Blanca Gutiérrez Galindo

«En la República Democrática
Alemana la pintura
es más alemana»

El arte de la Alemania socialista después de la Unificación

“En la República Democrática Alemana la pintura es más alemana”
El arte de la Alemania socialista después de la Unificación

Blanca Gutiérrez Galindo

“En la República Democrática Alemana la pintura es más alemana”

El arte de la Alemania socialista después
de la Unificación

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.



This book is published under the Creative Commons Attribution 4.0 License (CC BY-SA 4.0). The cover is subject to the Creative Commons License CC BY-ND 4.0.



Published at arthistoricum.net,
Heidelberg University Library 2019.

The electronic open access version of this work is permanently available on the website of arthistoricum.net <https://www.arthistoricum.net>

urn: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-488-0](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-488-0)

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.488>

Text © 2019, Blanca Gutiérrez Galindo

Cover illustration: Hermann Henselmann, Haus des Lehrers (1961-1964),
Berlin. Fotografie: Blanca Gutiérrez Galindo.

ISBN 978-3-947449-53-8 (PDF)

Agradecimientos

Agradezco el apoyo que me brindó el Programa de Apoyo para la Superación del Personal Académico de la UNAM (PASPA), a través del Programa de Becas al Extranjero, para realizar una estancia sabática en la ciudad de Berlín durante el año 2012. Este libro no habría sido posible sin ese apoyo. Igualmente doy las gracias a la Doctora Monika Flacke, investigadora y curadora del Museo Alemán de Historia (*Deutsches Historisches Museum*) de Berlín, por su confianza. Un agradecimiento muy especial es para Liudmila Olalde, editora de este libro.

Este texto fue dictaminado favorablemente en mayo de 2016 por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Autónoma de México, no obstante, por razones de presupuesto no lo incluyó en su programa editorial. Mi especial agradecimiento a la Doctora Maria Effinger por aceptar su publicación en Art-Books.

Índice

<i>Abstract/Resumen en inglés</i>	9
Introducción.....	11
El cielo dividido: La discusión sobre el legado artístico de la República Democrática Alemana.....	15
Auge y caída de la modernidad.....	15
Realismo y abstracción.....	16
Auge y caída de la modernidad.....	18
Arte moderno, identidad y memoria.....	23
Tradicición y modernidad.....	25
Oficial y no oficial.....	27
<i>Deutsch-deutscher Bilderstreit</i>	28
La Escuela de Leipzig.....	30
La <i>documenta</i> de Kassel de 1977.....	31
Mercado y moral democrática.....	33
En busca del arte moderno.....	37
Arte en la RDA.....	39
La despedida de Ícaro.....	41
El cielo dividido.....	45
“En la RDA la pintura es más alemana”: Bernhard Heisig y el “ajuste de cuentas” con el pasado nacionalsocialista.....	47
El problema: ¿Qué significa “ajustar cuentas con el pasado”?.....	50
El pintor Bernhard Heisig.....	53
Crímenes de guerra y verdugos voluntarios.....	55
Normalizando el pasado nacionalsocialista.....	58
El debate estético de la Guerra Fría: Realismo y formalismo.....	61
Política cultural y agencia artística.....	64
<i>El soldado necio</i> y el ajuste de cuentas con el pasado.....	67

“Lo que proviene del mismo lugar comienza a unirse”	71
“En la RDA la pintura es más alemana”	74
La retrospectiva de Bernhard Heisig	77
Bernhard Heisig, pintor alemán	79
Pinturas memoria	82
Víctima de dos dictaduras	84
Escribiendo la tercera parte del <i>Fausto</i> : Arte y modernización en la RDA.....	89
Escribiendo la tercera parte del <i>Fausto</i>	89
Los años de la reconstrucción.....	91
“La mejor Alemania”	93
Los “debates” sobre el formalismo.....	94
La Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios (<i>Asso</i>).....	96
Realismo: arte de tendencia	98
El realismo socialista	100
Realismo partidista	101
El realismo socialista en la RDA	103
Representando al hombre nuevo	106
La revolución humanista.....	108
Unificando el arte con la vida	110
El hombre nuevo y el futuro cibernético socialista.....	114
La “era Honecker”	117
La caída de Ícaro.....	120
El fin del Estado de los proletarios y los campesinos	123
Adiós al hombre nuevo.....	124
El resguardo del arte de la RDA	127
La Nueva Escuela de Leipzig.....	129
Siglas y acrónimos.....	131
Fuentes de consulta	133
Sitios donde pueden verse las imágenes	147

Abstract/Resumen en inglés

This volume presents three articles that reflect on the reception of the art legacy of the former GDR in the years following the Reunification of Germany. The aim is to offer Spanish speaking readers a wider perspective of the art scene in Germany that is no longer restricted to the art of the former West Germany. The first article deals with the most important exhibitions of painting of the GDR. The second one examines the case of the painter Bernhard Heisig, whose numerous paintings have been interpreted by West German historians as an *Aufarbeitung der Vergangenheit*. The third one gives an overview of the art scene during the 40 years of existence of the GDR.

Introducción

Con motivo de la celebración en Hamburgo de una exposición de pintura y gráfica de la República Democrática Alemana (RDA), Günter Grass escribió en 1982: “En la RDA la pintura es más alemana”.¹ Con esta muy atrevida frase el escritor se refería a que las obras producidas en la Alemania socialista mostraban una notable preocupación por tematizar el pasado alemán. A la luz de lo ocurrido en las décadas posteriores al colapso del régimen alemán oriental, que se concretaría con la Unificación de Alemania en 1991, se puede decir que la afirmación de Grass profetizaba la valoración dominante de una parte del legado pictórico de la RDA en la nueva nación alemana. En efecto, entrado el nuevo milenio, luego de haber sido considerado como producción nula y sin valor, ese legado fue incorporado a una narrativa que lo ubicó, como arte genuinamente alemán, en una relación de continuidad con el arte alemán de principios del siglo XX, cuyos desarrollos fueron interrumpidos por el Tercer Reich y abandonados durante la existencia de las dos Alemanias. En efecto, a la pintura de los miembros de la primera generación de la llamada Escuela de Leipzig (Bernhard Heisig, Willi Sitte, Werner Tübke y Wolfgang Mattheuer) se le atribuye no solo la preocupación por la historia de Alemania, sino también la preservación de las tradiciones estilísticas modernas y la conservación del oficio de pintar. ¿Cuáles fueron las condiciones que hicieron posible este proceso? ¿Cuáles fueron las operaciones y los argumentos que condujeron al reconocimiento de una parte del legado artístico de la RDA? ¿Cuál es su significado para la historia y las memorias del extinto país?

Este libro intenta aproximar algunas respuestas a estas interrogantes a través de un recorrido por algunas de las más importantes exhibiciones del arte de la ex Alemania Oriental celebradas entre 1999 y 2013. Las exposiciones de arte del pasado constituyen prácticas sociales del recuerdo, cuya importancia reside en los beneficios que una determinada forma de representación del pasado reporta para el presente. Por esa razón forman parte de la memoria cultural a través de la cual el pasado, y con ello las identidades, son activamente construidas por los gobiernos, los museos, las escuelas, las universidades, las casas editoriales, los ritos y

1 Günter Grass, “Sich ein Bild machen”, en *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR* (Hamburgo: art – Das Kunstmagazin, 1982), 12 (trad. Liudmila Olalde). La exposición fue *Comparando tiempos: Pintura y artes gráficas de la RDA (Zeitvergleich: Malerei und Grafik aus der DDR)*.

los monumentos.² En el caso que nos ocupa, las exposiciones muestran el proceso de integración del legado artístico de Alemania Oriental a las premisas del modernismo dominante durante la Guerra Fría en la RFA, lo que supuso su extracción de la historia artística de la Alemania socialista, una historia que estuvo en buena medida supeditada a las necesidades impuestas por la Guerra Fría. Como resultado de este proceso, el arte de la RDA perdió su condición de arte socialista, de arte de la Guerra Fría, y se convirtió en arte alemán. Pero ello no ocurrió sin dificultades.

Después de la firma del tratado de Unificación tuvo lugar el llamado *deutsch-deutscher Bilderstreit* (el debate interalemán sobre la pintura), una discusión pública sobre el arte de la RDA, específicamente sobre la pintura, dominada por la descalificación y humillación del pasado socialista que encontró su momento culminante en la exposición *Auge y caída de la modernidad (Aufstieg und Fall der Moderne)*, celebrada en Weimar en 1999. En el debate y la exposición participaron artistas, curadores, intelectuales y políticos que negaron la existencia del arte en Alemania Oriental, acusaron a sus artistas de ser servidores de un Estado totalitario y exhibieron sus obras al público bajo los clichés del realismo socialista. Esos dos eventos constituyen el hilo conductor del primero de los tres ensayos que conforman este libro. Su título alude a la famosa novela de Christa Wolf, *El cielo dividido (Der geteilte Himmel)* y su contenido es un recorrido que sigue los detalles del debate y las más relevantes exposiciones sobre el arte de Alemania Oriental que tuvieron lugar entre 1999 y 2013. El objetivo es mostrar la forma en la que tuvo lugar el paulatino desplazamiento del arte socialista hacia las premisas de lo que Fredric Jameson ha llamado la “ideología del modernismo”, a saber, aquella concepción estética que durante la Guerra Fría sostuvo la existencia de un arte autónomo en el capitalismo contrapuesto a un arte al servicio de finalidades sociales en los países integrados al bloque socialista.

“‘En la RDA la pintura es más alemana’: Bernhard Heisig y el ‘ajuste de cuentas’ con el pasado nacionalsocialista” es el título del segundo ensayo. Al recuperar la famosa frase de Günter Grass, que da título a este libro, he querido enfatizar el hecho de que el reconocimiento obtenido por algunos artistas de la RDA después de la Unificación se relaciona con la construcción de los nuevos marcos para la memoria y la identidad alemanas, específicamente con la necesidad de cerrar una etapa histórica marcada por la Segunda Guerra Mundial. El núcleo del ensayo son algunas de las pinturas de guerra de Bernhard Heisig que, en la nueva Alemania, fueron consideradas como aquellas que habrían logrado “el ajuste de

2 Véase Jan Assmann, “Communicative and Cultural Memory”, en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. A. Erll y A. Nünning (Berlín/Nueva York: De Gruyter, 2008), 109-118.

cuentas con el pasado” nacionalsocialista, y a las que además de un valor artístico se les ha atribuido un valor cívico. Esa interpretación las ha convertido en *lugares de memoria*, en el sentido que Pierre Nora da a esta expresión, es decir, en objetos materiales e inmateriales que sirven para bloquear el trabajo del olvido. Mostraré que esa interpretación forma parte del proceso de normalización del pasado iniciado en los años ochenta durante la gestión de Helmut Kohl (1982-1998) en Alemania Occidental, que incluyó la monumentalización y museificación del Holocausto y su consecuente desplazamiento como núcleo de la identidad alemana.

En 1949 el socialismo se edificó en el este de Alemania sobre una temeraria combinación entre economía planificada y unos procesos culturales que pusieron en su centro la herencia clasicista de Weimar, la ideología marxista y el antifascismo comunista para llevar a cabo la construcción de una identidad por completo diferenciada de la promovida por la Alemania nazi y por la Alemania Occidental. Partiendo de la increíble declaración de Walter Ulbricht, quien en 1961 afirmó que la RDA era “la tercera parte del *Fausto*” de Goethe, el ensayo “Escribiendo la tercera parte del *Fausto*: Arte y modernización en la RDA” presenta un recorrido cronológico de los desarrollos del arte en el extinto país para avanzar en la comprensión de la forma en la que la experiencia socialista alemana se propuso crear un arte y una visualidad socialistas y alemanes. A diferencia de la antología *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*,³ que constituye una primera aproximación a la historia de los desarrollos y debates artísticos en el este de Alemania en nuestra lengua, el último apartado de este libro propone una lectura de las obras de la segunda generación de los artistas de la Escuela de Leipzig (entre ellos Neo Rauch, Tilo Baumgärtel, Tim Eitel, Paule Hammer, David Schnell y Matthias Weischer) en relación con los desarrollos del arte y la historia de la RDA, desde su fundación hasta el colapso del régimen en 1989, para señalar su condición de testimonio de la clausura de una etapa de la modernidad marcada por la existencia del bloque socialista. De esa manera se espera contribuir a la comprensión de la relación entre arte y procesos modernizadores en la ex-RDA.

Pensar el arte constituye un ejercicio que supone el análisis de las obras en relación con las premisas estéticas inscritas en su producción y circulación, las cuales remiten siempre a una ubicación y posicionamiento histórico de los artistas, los historiadores y demás agentes de la cultura en el entramado social definido por las necesidades del presente. En el caso del arte alemán, los debates públicos sobre el arte enmarcan la interpretación de las obras y definen su sentido político, por esa razón este libro contiene una gran cantidad de información

3 Blanca Gutiérrez Galindo, ed., *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, trad. L. Olalde (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017).

histórica. Piotr Piotrowski⁴ ha escrito que el estudio del arte del ex bloque socialista representa una oportunidad para deconstruir la visión monolítica del arte occidental. Este volumen quiere contribuir, aunque sea mínimamente, a ese propósito. Espero que estos ensayos permitan comprender los desarrollos del arte en la RDA y también los del arte de la Alemania Occidental en relación con su contraparte oriental, y generen el interés en otros investigadores para seguir indagando sobre el arte de los países socialistas.

Por último, son importantes algunas advertencias. En relación con el subtítulo de este libro aclaro que, a falta de un término más preciso, he recurrido a esa muy lamentable generalización que ha hecho de la pintura la disciplina que representa a todas las artes. No he utilizado términos como artes plásticas o artes visuales porque las obras que abordo constituyen una muy pequeña muestra de lo producido en la RDA y, como se podrá constatar, no se refieren a los desarrollos completos y detallados de la pintura ni de la escultura o la fotografía. No sobra decir que, aunque se utiliza el término arte, se dejan fuera las manifestaciones escénicas, dancísticas y musicales. Ante la imposibilidad de acceder a los derechos de autor de la totalidad de las imágenes de las obras analizadas o mencionadas, al final remito al lector a los sitios virtuales que las albergan. Los ensayos han sido elaborados a partir de la investigación bibliográfica y su lectura no necesariamente debe ser progresiva. En el intento por lograr que esa lectura fuera ligera, me propuse evitar, en la medida de lo posible, el uso excesivo de las notas y referencias a las obras de los numerosos autores que nutren cada uno de los ensayos. Al final del libro se incluyen las referencias de todas las voces que, de diferentes maneras, participan en este volumen. De más está señalar que la responsabilidad de lo dicho es solamente mía.

4 Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (Londres: Reaktion Books, 2012).

El cielo dividido: La discusión sobre el legado artístico de la República Democrática Alemana

Auge y caída de la modernidad

En 1999 se celebró en la ciudad de Weimar *Auge y caída de la modernidad* (*Aufstieg und Fall der Moderne*) una exposición que se convertiría en uno de los episodios más interesantes de la discusión sobre el legado artístico de la desaparecida República Democrática Alemana y la búsqueda de una identidad para la Alemania unificada. Estructurada en tres partes correspondientes a tres momentos de la historia reciente de Alemania —el periodo moderno, el Tercer Reich y la república socialista alemana—, *Auge y caída de la modernidad* presentó el arte de la RDA como producto de un Estado totalitario, al mismo nivel que el producido por los nazis. Por ello, la exposición fue mucho más que un recorrido histórico por diferentes momentos del arte y la historia de Alemania: de manera casi caricaturesca hizo visible cuán complejo le resultaba a la nueva Alemania redefinir los cauces de una memoria colectiva y una identidad en cuyo centro se ubicaban ahora dos memorias y dos identidades configuradas entre 1949 y 1989 a partir de un mismo pasado: el nacionalsocialismo. En las páginas que siguen y tomando como hilo conductor *Auge y caída de la modernidad* y el *deutsch-deutscher Bilderstreit* (el debate interalemán sobre la pintura), expondré los derroteros seguidos por las políticas de representación del legado artístico de la RDA en algunas de las exposiciones más importantes celebradas en los años posteriores a la Unificación. Esas exposiciones muestran que la obra de los artistas profesionales de la RDA fue sometida a una serie de operaciones que terminaron por ubicarla dentro de una narrativa sobre el arte que establece una continuidad con el arte moderno alemán de las primeras décadas del siglo XX. Mostraré la forma en la cual la operación que logró su paulatino reconocimiento como arte “legítimamente alemán” consistió en presentarlo como arte autónomo, de acuerdo con las coordenadas estéticas del modernismo norteamericano, enarboladas por Alemania Occidental durante la Guerra Fría.

Realismo y abstracción

Con el propósito de elaborar una narrativa común de la historia alemana, después de la Unificación tuvieron lugar diversos debates sobre cómo recordar el pasado nazi y el pasado de la RDA. Los medios de comunicación comenzaron a referirse al Estado de Alemania del Este como “segunda dictadura” y a aplicarle términos como “Estado totalitario” y *Unrechtsstaat* (Estado criminal e ilegítimo). Con ello revivían la narrativa del totalitarismo que durante las primeras décadas de la Guerra Fría fue utilizada para referirse a las dictaduras monopartidistas y a los regímenes políticos de control total sobre los individuos, sin diferenciar entre fascismo, nazismo y comunismo, y que sirvió para legitimar la política exterior norteamericana de la Guerra Fría.⁵ En los años que siguieron a la Unificación, una de las nociones dominantes de totalitarismo en la opinión pública fue la que describe la dinámica social en la RDA como un proceso de modernización obstruido por la penetración del Estado en todos los asuntos de la vida social. Esta perspectiva sostiene que la diferenciación en subsistemas sociales —la cual considera característica de las sociedades industriales modernas—, o bien no tuvo lugar en la RDA, o bien ocurrió de forma inversa, es decir, que en vez de alcanzar mayor autonomía, los procesos sociales, económicos y culturales se vieron bloqueados por la regulación que el SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, Partido Socialista Unificado de Alemania) ejercía en todas las esferas sociales, lo cual condujo al inmovilismo. Así, la sociedad de Alemania del Este habría sido una sociedad “gubernamentalizada” (*durchherrschte Gesellschaft*), absolutamente paralizada; una sociedad controlada y oprimida por el Estado.⁶ Esta narrativa

5 El dominio de esa narrativa en los años posteriores a la Unificación se reflejó en numerosas instituciones académicas. Después del establecimiento del nuevo gobierno se creó en Sajonia el Instituto Hannah Arendt para la Investigación sobre el Totalitarismo, el cual comenzó sus actividades en 1993. En su libro *Los orígenes del totalitarismo* (1951) Hannah Arendt separa el fascismo italiano del nazismo y el leninismo del estalinismo, y designa como Estados totalitarios a la URSS de Stalin y la Alemania de Hitler basándose en sus coincidencias. El libro se convirtió en una referencia obligada para todas las críticas al totalitarismo y en Estados Unidos fue instrumentalizado para desacreditar a la URSS y defender a los Estados Unidos durante la Guerra Fría. Enzo Traverso explica que el término totalitarismo designa al mismo tiempo un hecho (los regímenes totalitarios como realidades históricas), un concepto (el Estado totalitario como nueva forma de poder que no puede ser clasificada con base en las tipologías del pensamiento político clásico) y una teoría (un modelo de dominio definido por los elementos comunes a diversos regímenes totalitarios, después de haber procedido a su comparación) (Enzo Traverso, *El totalitarismo, historia de un debate* (Buenos Aires: Eudeba, 2001), 106).

6 Véase Sigrid Meuschel, *Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945-1989* (Fráncfort: Suhrkamp, 1992).

niega toda forma de resistencia frente al dominio totalitario anulando las posibilidades de agencia social, con lo que la población queda absuelta de cualquier responsabilidad en el desarrollo de los procesos sociales, políticos y culturales. Bajo esta perspectiva fue posible borrar las diferencias entre los regímenes nazi y socialista, que en adelante serían identificados como las “dos dictaduras alemanas”. En consecuencia, hablar de “dos dictaduras alemanas” equipara la ideología racista, imperialista y social-darwinista del nacionalsocialismo con la ideología de la lucha de clases anticapitalista y colectivista de la RDA. Como resultado de esta elaboración Alemania Occidental se situó a la misma distancia del Tercer Reich y de la RDA, y el Holocausto fue desplazado del lugar central que ocupaba en las políticas del recuerdo de la RFA para convertirse solo en una parte de la narrativa de las “dos dictaduras alemanas” y, por tanto, de los nuevos discursos sobre la identidad, la historia y la política alemanas posteriores a la Unificación.

En el ámbito estético, durante la Guerra Fría la narrativa del totalitarismo dio lugar a una percepción polarizada del arte en la que las dos superpotencias, los Estados Unidos y la Unión Soviética, se acusaban mutuamente de producir un arte sujeto, ya fuera a la “dictadura del Partido”, o a la “dictadura del mercado”. Se establecieron una serie de dicotomías como “realismo afirmativo y arte moderno”, “*kitsch* y modernismo crítico”, “propaganda y arte”, en realidad referidas a la oposición entre valores extraestéticos como manipulación, engaño y censura, por un lado, y trascendencia, autenticidad y libertad, por el otro, con las cuales se identificaba respectivamente al comunismo y al capitalismo. Así, como ha explicado Fredric Jameson, la Guerra Fría produjo la concepción espiritualizada de la idea de autonomía estética que agrupaba a todas aquellas vertientes del arte cuyos resultados se basaban en el abandono de la figuración y la adopción de la abstracción, sinónimo de trascendencia, autenticidad y libertad.⁷ Dentro de esta

7 Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente* (Barcelona: Gedisa, 2004), 139-152. El núcleo de lo que Frederic Jameson llama “la ideología del modernismo” lo constituyen las ideas formuladas por Clement Greenberg en el campo de las artes visuales. En 1939, en el horizonte histórico configurado por el arribo del nacionalsocialismo al poder en Alemania, el dominio del estalinismo en la URSS y el ascenso al poder del fascismo de Mussolini, Greenberg publicó “Vanguardia y *kitsch*”, donde consideró que el *kitsch* era la característica fundamental de la cultura de masas y que por ello había sido convertida en la tendencia oficial de esos regímenes. “El estímulo del *kitsch*”, escribió, “no es sino otra manera barata por la cual los regímenes totalitarios buscan congraciarse con sus súbditos” (Clement Greenberg, “Vanguardia y *kitsch* (1939)”, en *Arte y cultura. Ensayos críticos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 31). Un año después, en “Towards a Newer Laocoon”, Greenberg elaboró una justificación de la supremacía del arte abstracto a partir de una explicación histórica “en la que el arte se empeña en la destrucción del espacio pictórico realista” y logra conquistar su naturaleza “absoluta” al alejarse de la mimesis dejándose absorber

concepción, el arte abstracto era visto como resultado del trabajo individual, de una búsqueda formal capaz de desafiar a los espectadores y en cuyo ejercicio los artistas podían también lograr su propia redención individual. Más aún, en la abstracción se expresaba la tensión entre alta y baja cultura en las sociedades de masas, producto del desarrollo industrial capitalista. Por el contrario, el arte producido en el comunismo fue considerado bajo el rasero del realismo estalinista, en el cual los instrumentos de producción se fundían armoniosamente con los trabajadores y héroes sociales, con el consecuente encubrimiento de la alienación provocada por los procesos modernizadores y la presión normativa de la cultura de masas impuestos desde el Estado. Manipulación, engaño y censura caracterizaban el trabajo de unos artistas dispuestos a plegarse a las demandas ideológicas de los Estados totalitarios dictatoriales y convertirse en una suerte de “funcionarios” del régimen. Así es que con clichés como “el estilo oficial de los países totalitarios es el mismo en cualquier parte” o “el arte totalitario es el fenómeno de uniformidad estilística de toda dictadura”,⁸ y considerando toda producción artística como peligroso *kitsch* se negó la existencia del arte en el comunismo. Con ello se eludió la tarea de explicar la especificidad del arte en el llamado socialismo realmente existente.

Auge y caída de la modernidad

La exposición *Auge y caída de la modernidad* constó de tres partes, cada una de las cuales se ubicaba en un recinto histórico emblemático de Weimar, ciudad clave para la cultura y la historia alemanas.⁹ La primera parte de la exposición se localizaba en el Museo del Castillo (*Schlossmuseum*) —un lugar vinculado a la

por su medio. El arte de vanguardia es, desde esta perspectiva, resultado de un proceso de purificación de sus vínculos con “las ideas que infectaban las artes con las luchas ideológicas de la sociedad”, lo que Greenberg presenta como el “instinto de autopreservación del arte” (Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *Partisan Review* 7, núm. 4 (1940), 296-310; a menos de que se indique lo contrario, las traducciones de las citas son de la autora). Las ideas a las que alude Greenberg son las que dieron forma a los debates entre el comunismo, el fascismo y el liberalismo capitalista en la década de los treinta. Véase Jameson, *Una modernidad singular*, 139-152.

8 Berthold Hinz, *Arte e Ideología del Nazismo* (Valencia: Presval, 1978), 142.

9 Ciudad de Goethe y Schiller en el siglo XIX y sede inicial (de 1918 a 1919) de la República de Weimar, que junto con la Bauhaus representó la entrada de Alemania a los tiempos modernos. Weimar fue asimismo un centro importante durante el nacionalsocialismo y se asocia con Buchenwald, el campo de concentración nazi que sería convertido por el régimen socialista en el lugar de origen del mito fundacional antifascista de la RDA.

historia del clasicismo alemán—. En ella se exhibían obras de artistas modernos como Rodin, Monet, Renoir y Cézanne junto con el trabajo de la Bauhaus en su periodo de Weimar, momento a la vez histórico y político en el que el arte en Alemania se definió como un cruce entre lo local y lo internacional, y cuando lo internacional incluía también al Este de Europa. En el *Gauforum*, el complejo arquitectónico planificado por los nazis para la Sala del Pueblo (*Halle der Volksgemeinschaft*), se ubicaba la segunda parte de la exposición. Bajo el título de *El arte para el pueblo: Adquisiciones de Adolf Hitler (Die Kunst dem Volke – erworben: Adolf Hitler)*, se mostraban por primera vez 118 piezas de la colección de pinturas seleccionadas y compradas por Hitler entre 1937 y 1944. En la planta alta del mismo edificio se encontraba la tercera y última parte de la exposición, intitulada *Oficial y no oficial: el arte de la RDA (Offiziell und inoffiziell – Die Kunst der DDR)*, en la cual se presentaban quinientas obras de los más diversos artistas de la RDA: de Gerhard Altenbourg a Willi Sitte pasando por Eberhard Heiland, Walter Womacka, Bernhard Heisig y Harald Metzkes. Las paredes se hallaban cubiertas por lonas con la finalidad de crear la ilusión de una rotonda llamada “Panorama”.¹⁰ Las obras, colgadas o recargadas a lo largo y ancho de los muros, y deficientemente iluminadas, escapaban en su mayoría a la vista de los espectadores. El corredor que conducía a la rotonda estaba flanqueado por fotografías en blanco y negro de la vida cotidiana en la RDA y por un conjunto de pinturas gigantes de Walter Womacka titulado *Cuando los comunistas sueñan (Wenn Kommunisten träumen, 1975)*, que formó parte de la galería del Palacio de la República de Berlín.¹¹ Al final del recorrido se ubicaba un espacio cuya forma cuadrada y muros

10 Jonathan Osmond sugirió que con esta rotonda se aludía a la obra de Tübke, *Temprana revolución burguesa (Frühbürgerliche Revolution)*, ubicada en el *Panorama Museum* de Bad Frankenhausen (Jonathan Osmond, “German Art Collections and Exhibits since 1989: the Legacy of the GDR”, en *Art outside the Lines. New Perspectives on GDR Art Culture*, ed. E. Kelly y A. Wlodarski (Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2011), 223). Achim Preiß ofrece una descripción detallada en “Die Debatte um die Weimarer Ausstellung ‘Aufstieg und Fall der Moderne’”, en *Der Weimarer Bilderstreit Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation*, ed. Kunstsammlungen zu Weimar (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000), 9-25. Véase también el catálogo de la exposición: Rolf Bothe y Thomas Föhl, eds., *Aufstieg und Fall der Moderne* (Weimar: Hatje Cantz, 1999). Resulta notable que en este catálogo de más de quinientas páginas solo se hayan dedicado sesenta a la parte titulada “Offiziell/inoffiziell”, es decir, al arte de la RDA.

11 El Palacio de la República (*Palast der Republik*) fue inaugurado en Berlín en 1976. Ubicado en el lugar donde Karl Liebknecht anunciara la Alemania socialista en 1918, fue un lugar de interacción pública muy importante y un símbolo para la RDA. El tema para la decoración, escogido por Fritz Cremer, fue: “¿Pueden darse el lujo de soñar los comunistas?” Luego de intensos debates, la demolición del Palacio fue aprobada por el *Bundestag* el 19 de enero de 2006 (Bärbel Mann y Jörn Schütrumpf, “Galerie im

blancos recordaban al de una galería comercial, una especie de cubo blanco. En su interior se exhibían algunas pinturas y dibujos de los artistas emigrados de Alemania del Este en los años sesenta a la RFA. De ese modo, el curador de *Auge y caída de la modernidad*, Achim Preiß —un arquitecto de Alemania Occidental—, enfatizaba la separación de las obras mostrando la supuesta desaparición del arte en el nacionalsocialismo y en la Alemania socialista. *Auge y caída de la modernidad* suscitó tal escándalo y polémica que cerró sus puertas seis semanas antes de lo previsto.

Aunque durante las batallas ideológicas de la Guerra Fría era común comparar el arte de la RDA con el del nacionalsocialismo, en esta ocasión la comparación afectaba notablemente al legado artístico de Alemania del Este, pues la exposición formaba parte de los eventos con los que en aquel año la ciudad de Weimar se convertía en la capital mundial de la cultura, lo cual representaba la entrada del arte de la RDA al mundo internacional postcomunista. La intención de humillar el legado artístico del socialismo alemán fue tan evidente que diversos autores han hecho notar que la disposición de las obras parecía promover el reencuentro del público con las pinturas favoritas de Hitler, perfectamente enmarcadas y acomodadas en el espacio exhibitivo, mientras que las obras de Alemania del Este se presentaban en desorden y en un escenario caracterizado por la pobreza material. En protesta por lo que se estaba convirtiendo en el marco normativo para la rememoración de la experiencia socialista alemana en los años inmediatamente posteriores a la *Wende* (“cambio”),¹² la artista Ellena Olsen inició un proceso legal para gestionar el retiro de sus obras; otros, como Neo Rauch, lo solicitaron públicamente; artistas como Reinhard Stangl retiraron por sí mismos las suyas, y no fueron pocos los que promovieron el cierre de la exposición.

Algunas de las obras de Alemania del Este que se exhibieron en *Auge y caída de la modernidad* habían sido confiadas después de la caída del Muro de Berlín a la *Treuhand*,¹³ otras eran propiedad del SED y otras fueron préstamos de museos

Palast der Republik”, en *Auftrag: Kunst. 1949-1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, ed. M. Flacke (Berlín: Deutsches Historisches Museum, 1995), 246-260).

- 12 Egon Krenz usó el término *Wende* en su discurso de aceptación del cargo como nuevo Secretario General del SED el 18 de octubre de 1989. Con ese término indicaba que su gestión se distanciaría de la de Erich Honecker y sería el inicio de una etapa de cambio caracterizada por la apertura. El término *Wende* se usa también para referirse al cambio experimentado en Alemania con la Unificación de los dos Estados.
- 13 Para facilitar el proceso de Unificación, el último gobierno de la RDA creó un Fideicomiso para la Privatización (*Treuhandanstalt*) de las empresas estatales (*Volkseigene Betriebe*, VEB) de Alemania del Este. El 1 de julio de 1990, la *Treuhand* asumió la gestión de 8 482 empresas, 25 000 pequeños comercios, 7 500 restaurantes y hoteles, y 1.7 millones de hectáreas de tierra cultivable. A ello se sumaba el capital confiscado al

de la ex-RDA. Sin distinción alguna todas ellas fueron presentadas bajo el cliché del realismo socialista y de la producción realizada al abrigo de organizaciones de masas,¹⁴ las empresas del Estado y la Sociedad Anónima Wismut.¹⁵ El hecho de que estuvieran ubicadas en el mismo edificio que las obras del periodo nacionalsocialista reforzaba la identificación entre los dos periodos de la historia. Aunque las obras compradas por Hitler y las producidas en la RDA eran presentadas con la intención de dejar claro que se trataba de obras propagandísticas al servicio del régimen, puro y peligroso *kitsch*, en realidad era precisamente su museografía la que inhibía la comprensión y captación de su contenido, y por tanto de su mensaje colectivo y de su posible valor estético. Así, con la equiparación de socialismo y nacionalsocialismo se reiteraba la idea de que en la RDA las prácticas artísticas habían perdido su autonomía y que los artistas habían desempeñado voluntariamente un papel afirmativo como servidores del Estado (*Staatskünstler*). Con el argumento de que cualquier artista activo en ese país habría contado con el apoyo del SED, se definía al arte producido durante los cuarenta años de la RDA como arte de la “segunda dictadura”. En consecuencia, y en la medida en que tanto para los sectores intelectuales anticomunistas como para el marxismo

Ministerio de Seguridad Estatal y parte de las propiedades del ejército de Alemania Oriental (la *Nationale Volksarmee*). La *Treuhand* fue disuelta el 31 de diciembre de 1994. El 85% de las empresas de Alemania del Este fueron compradas por alemanes occidentales, un cinco por ciento fue adquirido por alemanes orientales y el resto por inversionistas internacionales. Tras cuatro años de actividad cerraron cuatro mil empresas, con lo cual desaparecieron dos millones y medio de empleos. Véase Patricia J. Smith, “The Illusory Miracle: Assessing Eastern Germany’s Economic Transition”, en *After the Wall. Eastern Germany since 1989*, ed. P. J. Smith (Boulder: Westview Press, 1998), 109-139.

- 14 Desde su fundación en 1949, en la RDA se formó el Frente Nacional de la Alemania Democrática (*Nationale Front des Demokratischen Deutschland*), que aglutinó al Partido Socialista Unificado de Alemania (SED); la Federación Libre Alemana de Sindicatos (*Freier Deutscher Gewerkschaftsbund*, FDGB); la Juventud Libre Alemana (*Freie Deutsche Jugend*, FDJ); el Partido Demócrata Cristiano de Alemania (*Christlich Demokratische Union Deutschlands*, CDU), que tras la reunificación se integró en el CDU occidental; el Partido Liberal Democrático de Alemania (*Liberal-Demokratische Partei Deutschlands*, LDP o LDPPD); el Partido Democrático Campesino de Alemania (*Demokratische Bauernpartei Deutschlands*, DBD); el Partido Nacional Democrático de Alemania (*Nationaldemokratische Partei Deutschlands*, NDPD) —que no hay que confundir con el partido homónimo (NPD) fundado en 1964 en la RFA—; la Liga Democrática Alemana de Mujeres (*Demokratischer Frauenbund Deutschlands*, DFD); y la Asociación Cultural de la RDA (*Kulturbund*, KB), de la que formaron parte, entre muchos otros escritores, Anna Seghers, Victor Klemperer y Johannes Becher.
- 15 La Sociedad Anónima Wismut (*Wismut AG*) produjo 230 400 toneladas de uranio entre 1947 y 1990. En 1991 fue transformada en la Sociedad de Responsabilidad Limitada Wismut (*Wismut GmbH*), pasando a manos del Estado alemán y, con ella, la colección de arte integrada por 4 137 obras que 450 artistas realizaran bajo su patrocinio.

occidental el concepto de autonomía estética resultaba clave para la definición de las prácticas y los discursos del arte moderno, el arte de la RDA fue presentado como perteneciente a una etapa premoderna del desarrollo histórico occidental.¹⁶

En los libros de visitas de la exposición, así como en algunos reportes se encuentran muestras de apoyo a la interpretación que reducía las prácticas artísticas de la RDA a un realismo afirmativo y conformista. No obstante, la respuesta de artistas y políticos, así como del público que visitó la exposición fue en su mayoría un rechazo a la forma en la que se presentó el arte de la RDA. Para muchos era evidente que nueve años después de la Unificación persistían los criterios de la propaganda de la Guerra Fría. La gran mayoría coincidía en que la identificación del nacionalsocialismo con el socialismo era un gesto típico de la arrogancia con la que la RFA estaba asumiendo su relación con la RDA en su conjunto, presentándola como un error histórico, como un país que nunca debió existir y cargándola con la pesada herencia del nacionalsocialismo.¹⁷ Si bien una parte de la opinión pública estuvo de acuerdo con la identificación entre comunismo y totalitarismo, otra parte opinó que la forma en la que se exhibía el arte de la RDA repetía los parámetros de la famosa exposición de 1937 *Arte degenerado (Entartete Kunst)* celebrada en Múnich, en la que el Tercer Reich condenara al modernismo como “degenerado” y “enfermo”. Esta percepción no era del todo errada en la medida en la que, así como en aquella ocasión Hitler reunió la obra de los artistas que no podían ser utilizados para lograr una representación coherente de la identidad nacional alemana, en esta, los organizadores condenaban una herencia que no sabían cómo integrar a la identidad alemana occidental.

Así, eludiendo cualquier explicación sobre el tipo de relación entre los artistas y el SED se afirmaba la existencia de una continuidad entre socialismo y nacionalsocialismo. Esta identificación encubría una cuestión fundamental en materia artística: la forma en la que, finalizada la Segunda Guerra Mundial, los artistas

16 Boris Groys afirma que el proyecto comunista fue un proyecto utópico radicalmente universalista y que el aislamiento de los países comunistas no se debió al modo de existencia “premoderno” de una sociedad cerrada y tradicional. Asimismo, señala que la modernización no solo supone procesos de apertura y democratización, sino también de aislamiento y cierre. En los países del bloque comunista el aislamiento no ocurrió en nombre de la continuidad del pasado, sino del futuro inscrito en el presente. Véase Boris Groys, “East of Art: Transformations in Eastern Europe: The Complicity of Oblivion”, AGORA8, 2015, https://agora8.org/BorisGroys_EastArt/ página consultada el 28 de marzo de 2019.

17 La documentación completa de los textos producidos en torno a la exposición, incluidas las opiniones vertidas por el público en los libros de visitas, ha sido compilada en *Kunstsammlungen zu Weimar, eds., Der Weimarer Bilderstreit Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000).

en Alemania pasaron de una etapa dominada por las exigencias de la ideología nacionalsocialista a una en la que se pretendió construir un Estado liberal en el Occidente y un Estado socialista en el Este.

Arte moderno, identidad y memoria

Auge y caída de la modernidad puso en evidencia que las complicadas relaciones que la cultura alemana había sostenido con la modernidad, a la vez de horror y fascinación,¹⁸ aparecían nuevamente en el centro de la discusión sobre la memoria y la identidad. Desde el siglo XIX la discusión sobre la modernidad y lo moderno ha aparecido cada vez que Alemania se ha pensado a sí misma como nación, por lo cual constituye un elemento clave en su historia cultural, desde Bismarck, pasando por los periodos de la República de Weimar y el Tercer Reich. Con la desaparición de Alemania al término de la Segunda Guerra Mundial, la definición del “arte nacional” fue subsumida a los intereses políticos de la reconstrucción de cada uno de los nuevos países. La RFA depositó la esperanza de su reconstrucción en la adopción de una economía de libre mercado y un régimen político basado en la esfera pública y la soberanía popular, lo cual supuso la adopción de las vertientes vinculadas con el modernismo norteamericano, un tipo de arte que, en los marcos de la Guerra Fría, aparecía como producto de la libertad individual supuestamente garantizada por el capitalismo. En la RDA, la idea de un arte moderno fue en un primer momento rechazada en nombre de una regeneración en los cauces del socialismo que asignó al arte un papel protagónico en la conformación del “hombre nuevo”.

Desde una perspectiva histórica, *Auge y caída de la modernidad* fracasó al presentar una continuidad entre el Tercer Reich y el socialismo de la RDA; pero también fracasó al reducir los doce años del Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial a las pinturas favoritas de Hitler. Con esta operación se reprimía la memoria del Holocausto. La exposición se enmarcaba, por tanto, en una política de la representación que inhibía la comprensión de la división geográfica y política de Alemania como consecuencia de una historia marcada por la guerra, la muerte masiva y la destrucción. Además, con la idea de “auge y caída” también se reprimía el hecho de que la idea de una sociedad regulada y administrada es, al igual

18 Andreas Huyssen, “German Painting in the Cold War”, *New German Critique* 37, núm. 2 (2010): 209-227. Versión inglesa de “Gedächtnisfiguren im Laufe der Zeit”, artículo publicado originalmente en el catálogo *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, ed. S. Barron y S. Eckmann (Nueva York: Abrams, 2009), 224-239.

que el nacionalsocialismo, producto de la modernidad. En relación con el nacionalsocialismo, Andreas Huyssen explica que los nazis no fueron simplemente antagonistas de la modernidad y el arte y la literatura modernas alemanes, de la misma manera que artistas e intelectuales como Emil Nolde, Gottfried Benn y Martin Heidegger no fueron impermeables a la seducción del nazismo.¹⁹ En este sentido, la idea de “auge y caída” se revelaba como falsa precisamente por su intento de encubrir la dimensión destructiva de la modernidad, ya señalada por Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*.²⁰

En el terreno estético, la identificación entre nazismo y socialismo anunciaba que, en efecto y de acuerdo con los discursos políticos y públicos, los nuevos marcos de la memoria colectiva y la identidad alemanas se estaban construyendo a partir de una relación de continuidad entre la “República de Bonn” y la “República de Berlín”,²¹ y que, en consecuencia, la narrativa que daría forma a la reescritura de la historia del arte alemán posterior a la Unificación sería la del modernismo. De esta manera era posible consolidar la relación de continuidad histórico-estética que la RFA había construido en los años de la Guerra Fría entre el arte moderno y de vanguardia, y la producción artística contemporánea, basada en el modelo del modernismo norteamericano, lo cual sirvió a su vez para validar la adopción de las corrientes del arte internacional.²² Por ello se puede decir que *Auge y caída de la modernidad* contenía una declaración de principios y un programa que cancelaban cualquier posibilidad de analizar el papel desempeñado por el arte en la historia de los dos experimentos modernizadores que tuvieron lugar en los Estados alemanes después de la Segunda Guerra Mundial. En otras palabras, la exposición se plegaba por completo a la estética “liberal” que, apegada a la ideología del modernismo, rechaza la existencia de prácticas artísticas bajo regímenes dictatoriales. En consecuencia, la idea de modernismo, circunscrita a una región geográfica y a una formación histórica ordenada por una economía fundada en la propiedad privada de los medios de producción, en

19 Huyssen, “German Painting in the Cold War”, 210.

20 Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. J. J. Sánchez (Madrid: Editorial Trotta, 2009).

21 La Unificación de Alemania hizo posible el traslado de la sede del gobierno federal de Bonn a Berlín, como estaba previsto en la Ley Fundamental (*Grundgesetz*) que rige a la RFA desde 1949. En 1991 una votación confirmó la transferencia, que fue acompañada de un acta de refundación del Estado alemán. A partir de la inauguración de la sala plenaria del renovado *Reichstag*, en 1999, se habla de la “República de Berlín” en oposición a la desaparecida “República de Bonn”.

22 La promoción del arte abstracto llegó a la parte occidental de Alemania junto con el Plan Marshall, iniciado en 1947. Las dos exposiciones itinerantes *Jackson Pollock, 1912-1956* y *New American Painting*, organizadas por el MoMA y presentadas en Europa entre 1958 y 1959, fueron esenciales.

el pluralismo económico y la preservación del mercado, se presentaba como universal precisamente cuando el mundo entraba en una etapa de reconsideración de la modernidad como proceso histórico circunscrito a los países de Europa Occidental.

Tradición y modernidad

Después de la división de Alemania, los dos Estados alemanes llevaron a cabo la definición de sus identidades culturales a partir de necesidades políticas impuestas por su condición de países ocupados por las grandes potencias mundiales. Para la RDA era necesario filtrar la herencia de la llamada “mejor tradición” de Alemania y con ese propósito convirtió la palabra “herencia” (*Erbe*) en la clave de una política cultural que buscaba dotar a la nueva nación de una identidad propia, deslindada a la vez del pasado nacionalsocialista y de la República Federal de Alemania, que en su reconstrucción había tomado la vía del capitalismo y era, por ello, percibida como una prolongación del fascismo.²³ Desde los años de la ocupación soviética se publicaron las primeras ediciones de autores clásicos como Goethe y Schiller, y se inició la restauración de ciudades del clasicismo como Leipzig, Dresde, Weimar y Jena; en artes visuales se privilegiaron pintores como Durero, Cranach, Grünewald, Holbein, Menzel, Lenbach, Werner y Leibl. Así, el régimen socialista intentó fusionar la herencia alemana clásica con una nueva cultura proletaria diseñada de acuerdo con las directrices del programa cultural soviético basado en el realismo socialista y su oposición a las tendencias “formalistas”. Estas incluían al arte moderno y de vanguardia de Alemania, así como al arte producido en países como Francia y los Estados Unidos. El “debate sobre el formalismo” (*Formalismusdebatte*) inició en 1948 y representa la primera campaña contra el arte moderno alemán y en favor de la imposición del realismo socialista, un arte basado en la figuración, que privilegiaba el contenido y cuyo objetivo era contribuir a la construcción del socialismo como etapa previa del comunismo. Se consideraba que el “formalismo” fomentaba el desarraigo de la cultura nacional, lo cual propiciaba también el cosmopolitismo, que era visto

23 En la RDA se utilizó el término “fascismo” para referirse al nacionalsocialismo. La versión oficial de la historia presentaba al régimen de Hitler como un ejemplo de la crisis generalizada del capitalismo, antes que como un producto característico de la historia y la sociedad alemanas. Esta versión se basó en la tesis de Georgi Dimitroff, según la cual el fascismo es aquella forma de dominación del poder del capitalismo monopolista estatal que fue creada para superar la crisis del capitalismo con terror hacia el interior y con una nueva división del mundo hacia el exterior.

como un bastión del imperialismo norteamericano. Y así como por la vía del realismo la política cultural soviética liquidó tendencias como el *Proletkult*, durante la década de los cincuenta, Alemania del Este rechazó la herencia de la Bauhaus, del expresionismo y de todos los grupos de vanguardia de los años de la República de Weimar.²⁴

Por su parte, la reconstrucción de la RFA, ocupada por los Aliados (los Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia), y su posterior ingreso a la OTAN en 1955 exigieron la adopción del arte occidental, dominado en los años cincuenta por el modernismo norteamericano, orientado a la innovación y centrado en la expresión subjetiva y el trabajo individual. En oposición a las políticas culturales de la Alemania socialista, la RFA pretendió establecer una “crisis de disyunción en la tradición alemana”. Su política cultural se definió entonces a partir del llamado *Kahlschlag*, un “borrón y cuenta nueva”, una clara señal de un nuevo comienzo, lo que suponía la represión de cualquier rasgo nacionalista.²⁵ Esto le permitió a la RFA abrirse a las influencias culturales provenientes de los Aliados. Como explica Grasskamp, durante la década de los cincuenta, en el intento de borrar la memoria del nacionalsocialismo se eliminó todo lo que hubiera sido tocado por los nazis, incluido el expresionismo. Entre las dos partes de Alemania se impuso así un modelo de relación cultural que dio origen a una oposición binaria del arte definida por un conjunto de valores políticos propios del comunismo y el capitalismo: por un lado, un arte figurativo capaz de desplegar el potencial social para forjar “al hombre nuevo”, expresión de la realidad del socialismo; y, por el otro, un arte autónomo liberado de la figuración y cuya libre circulación mercantil remitía al pluralismo de la sociedad capitalista. La ambición socialista fue juzgada como una tentativa de disolver el arte en la cultura de masas, es decir, como un tipo de práctica orientada ideológicamente; mientras que el arte en el capitalismo se postuló como un arte autónomo, purificado de elementos sociales y políticos. *Auge y caída de la modernidad* se articuló con base en esa dicotomía.

24 Ulrike Goeschen, “Del realismo socialista al arte en el socialismo. La recepción del arte moderno como fuerza impulsora en el desarrollo de la producción artística en la RDA”, en *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 232.

25 Walter Grasskamp, “A historical continuity of disjunctures”, en *The Divided Heritage: Themes and Problems in German Modernism*, ed. I. Rogoff (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 21.

Oficial y no oficial

La forma en la que los artistas de una y otra Alemania intentaron deslindarse de la cultura artística del nacionalsocialismo para crear sus propias identidades en el marco de las ideologías de las fuerzas de ocupación fue ignorada en *Auge y caída de la modernidad*. En su lugar, las obras de los artistas de la RDA fueron presentadas al amparo de la dicotomía “oficial y no oficial”. Esta categorización, derivada también de la narrativa del totalitarismo, fue elaborada en el mundo occidental durante los años ochenta, en la etapa final de la Guerra Fría, cuando comenzaron a organizarse exposiciones de artistas del bloque socialista en los países de Europa Occidental. La división binaria entre “oficial” y “no oficial” partía del supuesto de que, como resultado de la cultura totalitaria en los países del bloque soviético, los artistas se habían dividido en dos grupos claramente diferenciados: aquellos que seguían las directrices de la política oficial y realizaban arte comisionado, y aquellos cuya búsqueda era “puramente estética”, llamados “no oficiales”. Estos últimos eran considerados artistas “modernos” pues realizaban su actividad fuera de la ideología oficial y en general “fuera de las ideologías”.²⁶ Esta explicación, coherente con la división binaria característica de la narrativa del totalitarismo, rechaza los términos medios, las superposiciones, los cruces fructíferos y mutuas contaminaciones. También descarta las ambigüedades y complejidades reduciendo un universo complejo a meros estereotipos. El intento de comprender las relaciones entre los artistas de la RDA y el SED, o bien entre este último y la población de Alemania del Este, exige abandonar las dicotomías y las generalizaciones, y explorar la variedad de relaciones psicológicas y sociales entre ellos para así particularizar las intervenciones políticas, las presiones y represiones que el régimen impuso a los artistas, así como la economía del arte dentro del socialismo, lo cual definitivamente es impedido en el uso del par “oficial” y “no oficial”, donde el primero es visto como dependiente de las políticas gubernamentales y el último, como un conjunto de diversos esfuerzos individuales y colectivos orientados a la crítica y la disidencia. Esta dicotomía sería protagónica en el *Bilderstreit*,

26 En términos estéticos, el paradigma del totalitarismo, que agrupa a las interpretaciones del realismo soviético, al arte nacionalsocialista, al arte del fascismo italiano y al de los comunistas chinos alcanzó un momento cumbre en 1990 con la publicación del libro *Totalitarian Art. In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the Peoples Republic of China*, de Igor Golomštok.

pues, como afirma Katherine Verdery, “la Guerra Fría fue también una forma de conocimiento y una organización cognitiva del mundo”.²⁷

Deutsch-deutscher Bilderstreit

Auge y caída de la modernidad fue el último episodio del debate nacional sobre la forma en la que debía valorarse e integrarse el arte de la RDA a la Alemania unificada y un ejemplo más de la problemática relación de los alemanes con su cultura artística.²⁸ Este debate, conocido como *deutsch-deutscher Bilderstreit* dio inicio en 1990 cuando Georg Baselitz declaró al *Art Magazine*: “En la RDA no hay artistas, todos se fueron [...] ni artistas, ni pintores. Ninguno de ellos llegó a pintar un cuadro. [...] Esos son intérpretes que ejecutaban el programa del sistema de Alemania del Este”.²⁹ Las críticas y protestas de Baselitz en contra del arte de la RDA habían iniciado en 1977, cuando se incluyó por primera vez a representantes de Alemania Oriental en la sexta edición de la *documenta* de Kassel.³⁰ Sus protestas cobraron mayor ímpetu en 1986, cuando el artista emigrado de la RDA Volker Stelzmann obtuvo una cátedra en la entonces Escuela Superior de las Artes de Berlín Occidental (*Hochschule der Künste*, hoy en día Universidad de las Artes, *Universität der Künste*). Georg Baselitz protestó renunciando a su puesto de profesor y algunos de sus colegas hicieron lo mismo.³¹ Baselitz consideraba

27 Katherine Verdery, *What was Socialism, and What Comes Next?* (Princeton: Princeton University Press, 1996), 4; citada en Greg Castillo, “Blueprint for a Cultural Revolution: Hermann Henselmann and the Architecture of German Socialist Realism”, *Slavonica* 11, núm. 1 (2005): 32.

28 Véase Hans Belting, *The Germans and Their Art: A Troublesome Relationship* (New Haven: Yale University Press, 1998).

29 Georg Baselitz, “Ein Meister, der Talent verschmäh”, Entrevista con A. Hecht y A. Welti, *ART – Das Kunstmagazin* 6 (1990): 70 (trad. Liudmila Olalde).

30 La primera edición de la *documenta* tuvo lugar en 1955 con el objetivo de vincular el arte alemán occidental con el arte moderno y de vanguardia. De ese modo se hacía pública una narrativa que diferenciaba la abstracción dominante en el arte alemán occidental de posguerra y la figuración promovida por el Tercer Reich, y se marcaba una distancia con el realismo socialista dominante en la RDA. La diferencia entre pasado y presente se reforzó con la elección del Museo Federiciano, que para 1955 presentaba todavía los rastros de la destrucción producto de la guerra y también de la reconstrucción con base en las ideas y materiales de la Bauhaus.

31 Eduard Beaucamp, “Der deutsche Bilderstreit – zwanzig Jahre nach der Wiedervereinigung”, conferencia presentada en el *Kuratorium Kulturelles Frankfurt* el 5 de octubre de 2010, 13-14, http://www.polytechnische.de/Data/Sites/8/media/vortragsreihe/texte/20101005_beaucamp_bilderstreit.pdf, página consultada el 10 de octubre de 2014.

que todo el arte de la RDA era “nulo y sin valor” y afirmaba que la única pintura de Alemania del Este digna de ese nombre era la de los artistas emigrados como Gerhard Richter, A. R. Penck y él mismo. El arte de la RDA era, en su opinión, una “abominación del arte”.

Baselitz (Hans-Georg Kern), A. R. Penck (Ralf Winkler), Gerhard Richter, Sigmar Polke y Eugen Schönebeck emigraron de la RDA a la RFA durante los años sesenta. Siendo todos ellos pintores formados en Alemania Oriental, exploraron las posibilidades del realismo. Jörg Immendorff, comunista por convicción, también emigró a Alemania Occidental, donde desarrolló un sistema tipo *agit-prop*, vinculado al maoísmo. Estos pintores desempeñaron un importante papel en la transformación del ámbito artístico de Alemania Occidental, dominado entonces sobre todo por las tendencias del arte abstracto. Desde su llegada a la RFA, estos pintores fueron acogidos como una especie de héroes debido a su negativa a aceptar las reglas de la política cultural de la RDA. Su actuación sería también definitiva en la configuración del panorama artístico internacional al final de los setenta y dominante durante los ochenta, conocido en la historiografía de las artes visuales como “retorno de la pintura”. Posteriormente habrían de estar en el centro de la discusión sobre la conversión del pasado nacionalsocialista en “mito nacional unificador sobre la responsabilidad compartida” que Carrithers ha llamado “patriotismo negativo”,³² que comenzó a configurarse a principios de los sesenta con los juicios de Núremberg y se intensificó a partir de 1967 con el movimiento estudiantil. La recuperación de ciertas premisas del expresionismo histórico habría de ubicar a estos artistas en los cauces de la búsqueda de un “arte nacional”, que durante los años ochenta incluyó también la polémica obra de Anselm Kiefer, la cual debido al uso de símbolos teutónicos y nazis fue en un principio calificada como fascista en la RFA.

En el ámbito internacional, especialmente en los Estados Unidos, la efusiva acogida de los neoexpresionistas alemanes, cuya obra fue llamada Nueva Pintura Alemana, hizo posible el alza de precios de sus obras de una forma inesperada. Los integrantes del neoexpresionismo alemán se convirtieron en los representantes oficiales de Alemania en la Bienal de Venecia de 1980. Poco después, en la séptima edición de la *documenta* de Kassel, en 1982, sus pinturas fueron celebradas por el crítico e historiador francés Pierre Restany como el

32 Michael Carrithers, “Presenciando un naufragio’: las figuraciones alemanas al afrontar el pasado para enfrentar el futuro”, *Revista de Antropología Social* 15 (2006): 222, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83801509>, página consultada el 15 de mayo de 2013.

“camino dorado” que por fin había sido encontrado por “el sagrado imperio romano germánico de la pintura”.³³

La Escuela de Leipzig

El *Bilderstreit* continuó en 1993, cuando dieciocho prominentes profesores abandonaron el Departamento de Artes Visuales de la Academia de las Artes de Berlín Occidental cuando se unificaron las academias de las dos partes de Berlín. Un año más tarde, en 1994, la Nueva Galería Nacional (*Neue Nationalgalerie*) de Berlín —poseedora de uno de los acervos de arte moderno de mayor importancia en Europa— se convirtió en el centro de una segunda discusión ya que en su colección permanente la disposición de las obras ubicaba en un mismo nivel a los artistas de los dos Estados alemanes. En esa ocasión, el vocero para asuntos culturales del Partido Demócrata Cristiano (*Christlich Demokratische Union, CDU*), Uwe Lehmann-Brauns, atizó la polémica con un debate en el parlamento en el que acusaba al museo de haberse convertido en una “escuela del Partido” (*Partei-schule*) debido a la inclusión de los “artistas oficiales” de Alemania Oriental Bernhard Heisig, Willi Sitte, Werner Tübke y Wolfgang Mattheuer.

Estos cuatro pintores representan el núcleo de la llamada Escuela de Leipzig, una expresión que alude directamente a la pintura y ha sido útil para contextualizar la obra de artistas actuales tan exitosos como Neo Rauch, Tilo Baumgärtel, Tim Eitel, Martin Kobe, David Schnell y Matthias Weischer. La expresión “Escuela de Leipzig” comenzó a utilizarse en 1967 en Alemania del Este para designar a un grupo de pintores encabezado por Bernhard Heisig, en ese entonces profesor en la Escuela Superior de Artes Gráficas y Diseño del Libro de Leipzig (*Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig*), y algunos estudiantes como Werner Tübke y Wolfgang Mattheuer. Aunque todos pertenecían a la Asociación de Artistas Plásticos de Alemania (*Verband Bildender Künstler Deutschlands, VBKD*)³⁴ —organización que agrupaba y protegía a los artistas en la RDA— y su pintura se relaciona

33 Pierre Restany citado en Lupe Godoy, *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2002), 142-144.

34 Fundada en 1950, en 1989 agrupaba a siete mil artistas plásticos, entre ellos dibujantes, fotógrafos, diseñadores, restauradores, artesanos y caricaturistas. A través de la Asociación los artistas podían concursar por premios, obtener encargos públicos y acceder a los materiales. Asimismo, cabe resaltar que la Asociación daba a cada artista las condiciones materiales que le permitían consagrarse por completo a su actividad. Las *Exposiciones de Arte Alemán* celebradas en Dresde estuvieron bajo el control de la Asociación a partir de su fundación y hasta el final de la RDA.

de muy diversas formas con el realismo, la obra de estos artistas de ninguna manera es homogénea. Para crear una pintura que pudiera negociar con la línea artística impuesta por el SED, Heisig utilizó el expresionismo de Otto Dix y Max Beckmann; Tübke, la pintura holandesa del siglo XVI; y Mattheuer recurrió al surrealismo y a la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*). Por ello, en razón de sus estrategias estéticas, así como de su interés en la iconografía y los temas del pasado histórico alemán, su trabajo se encuentra muy cerca del de los artistas emigrados a la RFA, previamente mencionados.

Ahora bien, más que una “escuela”, Heisig, Tübke, Mattheuer y Sitte constituyeron un grupo de artistas “críticos” en constante negociación con las tentativas del SED por controlar la producción artística, lo cual no impidió que obtuvieran numerosos encargos del régimen, ocuparan puestos públicos y se convirtieran en representantes del arte de la RDA en el exterior.³⁵ En la RDA existió una muy compleja mezcla entre los esfuerzos del SED por imponer su hegemonía y la forma en la que las estructuras y los procesos sociales heredados y emergentes pugnaban por la creación de diversos márgenes de agencia. Aunque la realidad fue mucho más compleja, se puede decir que, en una primera etapa —durante el gobierno de Walter Ulbricht (1949-1971)— el Partido intentó organizar la cultura con base en el modelo de economía planificada importado de la Unión Soviética, mientras que en una segunda etapa —la llamada era Honecker (1971-1989)— atendió en buena medida a la política exterior. Así, en los años setenta, los integrantes de la Escuela de Leipzig se convirtieron en embajadores de la RDA, cuando las autoridades reconocieron que su presencia en el exterior beneficiaría a la imagen del gobierno y que la circulación internacional de su obra ayudaría a acelerar el proceso de reconocimiento internacional de la RDA como Estado independiente.³⁶ Asimismo, la venta de obras suponía la entrada de divisas.³⁷

La *documenta* de Kassel de 1977

En la sexta edición de la *documenta* de Kassel de 1977, Tübke, Mattheuer y Heisig participaron con obras como *Memorias del Dr. Schulze (III) (Lebenserinnerungen*

35 En su documental *Los herederos de Durero (Dürers Erben, 1996)* el artista alemán Lutz Dammbeck sostiene que fue el SED, a través de Alfred Kurella, el que creó un grupo de artistas de élite en Leipzig, del cual formaron parte al menos Heisig y Tübke, con el objetivo de crear un realismo propio de la RDA.

36 Este reconocimiento tendría lugar en 1973 con su inclusión como miembro de la ONU.

37 Véase Beaucamp, “Der deutsche Bilderstreit”, 8-9.

des Dr. jur. Schulze (III), 1965), *Horizonte (Horizont)*, 1970) y *La comuna de París (Pariser Kommune)*, 1971-1973), respectivamente. Esta era la primera ocasión en la que la RDA contaba con una representación oficial en aquel evento, que desde su fundación en 1955 constituyó el escaparate internacional de Alemania Occidental en materia de artes visuales, y en buena medida estaba dedicado a presentar la obra de artistas de la RFA y Estados Unidos. Para el SED esa participación significaba el reconocimiento oficial de Alemania Oriental como Estado independiente, pero también, dadas las características de las obras de los artistas seleccionados, representaba la posibilidad de presentarse como un régimen respetuoso de la libertad artística y promover el arte alemán oriental en el mercado alemán occidental.

La historia de las relaciones culturales entre los dos Estados alemanes siguió el ritmo de la política de la Guerra Fría, con periodos de mayor vigilancia y otros de mayor apertura. Así, en 1968 se celebró en Darmstadt la exposición *Imágenes del ser humano (Menschenbilder)*, que presentaba trabajos de artistas de la RDA. En 1972, como único director de la quinta edición de la *documenta*, Harald Szeemann buscó la participación de artistas de Alemania del Este. Esto ocurrió en el marco general de la *Ostpolitik*, la política de acercamiento y reconocimiento de los países del bloque del Este, puesta en marcha por el canciller alemán occidental Willy Brandt —durante la cual, por cierto, disminuyó el uso de la narrativa del totalitarismo para referirse a la RDA—. Finalmente, en 1977 se expusieron en la *documenta* de Kassel obras de seis artistas: Heisig, Mattheuer, Tübke, Sitte, Fritz Cremer y Jo Jastram. La curaduría estuvo a cargo de Lothar Lang, historiador del arte que desempeñó un papel fundamental en las batallas por el reconocimiento del arte moderno en la RDA.

En la *documenta* de 1977, las obras de los artistas de Alemania Oriental fueron agrupadas en una de las salas del Museo Federiciano (*Museum Fridericianum*), donde Joseph Beuys realizara *Bomba de miel en el lugar de trabajo (Honigpumpe am Arbeitsplatz)*, una obra de plástica social basada en la contestación política y orientada a profundizar en los procesos democráticos en la RFA.³⁸ En esa ocasión Markus Lüpertz y Georg Baselitz manifestaron su descontento por la participación de los artistas del este de Alemania descolgando personalmente sus obras debido a que un cuadro de A. R. Penck había sido retirado de la muestra. Beuys, quien para entonces era ya una figura influyente en el mundo del arte alemán occidental, apoyó la participación de los artistas de la RDA. Así lo hicieron también el crítico Eduard Beaucamp y los artistas Wolf Vostell y Nam June Paik. Otras personalidades, como el crítico de arte Peter Iden, juzgaron la pintura de

38 Véase Blanca Gutiérrez Galindo, “Joseph Beuys. Arte ampliado y plástica social” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010).

Tübke *Réquiem chileno* (*Chilenisches Requiem*, 1974) como totalmente *kitsch* y comparable al arte nacionalsocialista, sometido por completo a un concepto de arte diseñado por el Estado. El escándalo condujo a las autoridades de la RDA a contemplar la posibilidad de retirar a la delegación, pero los pintores participantes amenazaron con dimitir de la Asociación de Artistas Plásticos. Algunas de las obras presentadas habían suscitado diversos debates en la RDA debido a que, desde mediados de la década de los sesenta artistas como Heisig, Tübke y Mattheuer se habían alejado de la línea oficial marcada por la burocracia del SED y venían realizando un tipo de pintura que hacía referencia a la historia alemana por medio de la alegoría y el montaje —estrategias propias del arte moderno proscritas por la estética del realismo socialista— y, como ya se mencionó, practicaban estilos anclados en la tradición del arte moderno. En más de un sentido los artistas de la Escuela de Leipzig se negaban a dar cumplimiento a las demandas del régimen, pero sin enfrentarse de manera abierta y frontal, tal vez porque de una u otra manera creían en la posibilidad de construir una sociedad socialista en tierra alemana, o quizás porque como artistas profesionales tenían asegurada la venta de su producción, así como numerosos privilegios, entre ellos el de viajar a Occidente donde no solo podían comprar materiales de calidad, sino también exponer y vender su obra.

Mercado y moral democrática

Como ya se señaló, el *Bilderstreit* constituye el último capítulo en la historia de las relaciones de oposición que en materia de estética y arte sostuvieron los dos Estados alemanes durante la Guerra Fría. A lo largo de este periodo, los artistas de uno y otro lado se acusaban de proceder apoyados por la CIA o el SED. En el Este se le reprochaba al arte abstracto el ser “un fruto malsano del nihilismo cultural europeo” mientras que en el Occidente se acusaba al realismo de ser un “lenguaje servil”, al mismo tiempo que se vinculaba cualquier tipo de figuración con el nacionalsocialismo. Una de las consecuencias del *Bilderstreit* fue la disminución de las ventas del arte del RDA en el mercado internacional y local. Boris Groys escribió que en el mundo occidental solo se consideraba arte aquel que había sido creado bajo las condiciones del mercado, de modo que el arte creado bajo condiciones no mercantiles era visto como un arte carente de ética e ilegítimo, y muchas veces era percibido como moral y estéticamente equivocado.³⁹ No resulta extraño que, después de la Unificación, quienes desde los años setenta habían coleccionado arte de la RDA se convirtieran en sospechosos. En Alemania

39 Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT, 2008), 5.

Occidental algunas galerías como la Brusberg de Hanover representaban oficialmente a los artistas de la RDA desde los años setenta. El interés por coleccionar arte de Alemania Oriental despegó en 1977, cuando luego de su participación en la *documenta* de Kassel se incluyó a artistas de la RDA en la XII Feria del Arte de Basilea en 1981 y, un año más tarde, en la Feria Internacional de Arte de Londres. Después de la *documenta* de 1977, la galería Brusberg incorporó la obra de Heisig, Mattheuer, Tübke y Sitte a su colección. La influencia de esta galería estableció un valor mercantil para el arte de la RDA en la RFA —donde adquirir arte de la RDA se llegó considerar de buen gusto— y consecuentemente su colección se convirtió en un modelo a seguir. Como resultado, muchas galerías en la RFA comenzaron a vender arte de la RDA. Igualmente, durante la Guerra Fría, el coleccionista renano Peter Ludwig, uno de los más importantes de Alemania Occidental y en especial del *pop art* norteamericano, había logrado adquirir unas seiscientas obras de artistas de la RDA que fue exhibiendo en los museos con los que trabajaba en la RFA: Oberhausen, Aachen y Saarlouis. Después de la Unificación, Ludwig señaló abiertamente que el arte de Alemania del Este había sido puesto en una especie de “lista negra”, lo cual le valió un ataque público y una condena como “colaborador” con el régimen socialista. Fue así que, según Eduard Beaucamp, comenzó la cruzada por la defensa de la superioridad del arte de la RFA y la defensa del mercado artístico.⁴⁰

Es importante recordar que Alemania del Este carecía de un sistema de mercado del arte a la manera occidental, y que, en general, la producción artística contaba con cierto apoyo gubernamental. En 1949 se creó el Fondo para la Cultura (*Kulturfonds*, KF), un organismo estatal cuya función era controlar y apoyar la producción de arte. En primer lugar, apoyaba a los artistas comisionando obras. En segundo lugar, los partidos políticos y las organizaciones de masas encargaban obras a través del Fondo para decorar sus oficinas y espacios. Por último, los museos de arte utilizaban el Fondo para adquirir obras. Con el objetivo de facilitar este tipo de comercio los artistas recibían a los compradores directamente en sus talleres. Para controlar el comercio de obras de arte, la Agencia Estatal de Comercio del Arte (*Staatlicher Kunsthandel der DDR*) fue establecida en 1974. Este organismo compraba directamente a los artistas, supervisaba las

40 A Peter Ludwig se debe la creación de una sección de arte moderno en la Galería Nacional de Berlín Oriental, la cual incluía obras de Picasso a Warhol. Con motivo de la primera exposición de la colección Ludwig organizada por el *Ludwig-Institut für Kunst der DDR* en la *Städtische Galerie Schloss Oberhausen* en 1983, Hans Haacke presentó en el centro cultural Bethania de Berlín Occidental, a cien metros del Muro, *Amplitud y diversidad de la brigada Ludwig* (*Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig*), una instalación que ponía en evidencia los intereses comerciales del magnate de la industria del chocolate en su papel de mediador cultural entre las dos Alemanias.

exposiciones y, a partir de 1979, organizaba también subastas. Sin embargo, su responsabilidad principal era mantener el control de la red de galerías comunales, que en su mayor parte habían sido inauguradas en Berlín, Dresde, Leipzig y Halle, así como en la Ciudad Karl Marx (hoy Chemnitz). Con el colapso de la RDA, las entidades que regulaban la producción y exposición de arte fueron disueltas y en consecuencia todas las obras pertenecientes al Estado pasaron a la categoría de propiedad del pueblo (*Volkseigentum*). Como ya se mencionó, la *Treuhand* comenzó a coleccionar el arte propiedad del SED, resguardándolo en el Museo Alemán de Historia (*Deutsches Historisches Museum*), con miras a su documentación. Muy pronto, los Estados de la ex-RDA Brandeburgo, Meclenburgo-Pomerania Occidental, Sajonia, Sajonia-Anhalt y Turingia reclamaron las obras que les pertenecían. Así, casi veinticinco mil obras recolectadas fueron transferidas a la Fortaleza Königstein, cerca de Dresde.⁴¹ A pesar de que el artículo 35(2) del Tratado de Unificación (*Einigungsvertrag*) establecía la protección de los bienes culturales, la Alemania unificada relegaba las obras de arte de la RDA a los depósitos creados especialmente para ellas o a las bodegas de los museos.

En los años inmediatamente posteriores a la Unificación, los artistas alemanes orientales se vieron en una situación económica en la que, sin conocer las reglas de la economía capitalista, tenían que empezar a competir en el mercado del arte. El *Bilderstreit* no hizo más que agravar esta situación que culminaría con la percepción generalizada de que, si el arte producido durante de los cuarenta años de la RDA en verdad tenía algún valor, este era meramente histórico.⁴² Dos casos ejemplifican este proceso, se trata de dos de los más penosos episodios del *Bilderstreit* protagonizados por Heisig y Sitte.

En 1998 Bernhard Heisig fue invitado a contribuir con una obra para el *Reichstag*. Casi sesenta figuras de la cultura protestaron en una carta abierta alegando que la obra solicitada a Heisig no solo era un “error histórico”, sino que también delataba una “falta de instinto político”. Se acusaba a Heisig de haber “cooperado con el régimen de la RDA”, un régimen opuesto a cualquier “valor

41 Fue en ese lugar que el sociólogo Karl-Siegbert Rehberg y el historiador Paul Kaiser comenzaron el proyecto “Estrechez y diversidad” (*Enge und Vielfalt*), un estudio del campo artístico en la RDA. Véase Paul Kaiser y Karl-Siegbert Rehberg, eds., *Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR* (Dresde: Junius, 1999).

42 Esta percepción se extendió también a los países del otrora bloque socialista, cuyo arte —“oficial” y “no oficial”— fue excluido del campo del arte institucionalmente reconocido hasta mediados de la década de los noventa.

democrático”.⁴³ Heisig, quien durante su adolescencia había participado voluntariamente en la Juventud Hitleriana (*Hitlerjugend*) y había luchado en la Segunda Guerra Mundial como soldado de la *Waffen-SS* (la sección armada de la SS), fue calificado de “leal servidor de dos dictaduras”. En una de las sesiones del parlamento Lehmann-Brauns preguntó: “¿Piensan decirle a una visita de Israel que este cuadro lo pintó un hombre que fue miembro de la *Waffen-SS*?” El historiador Götz Aly, especialista en el periodo nacionalsocialista, respondió:

Sí, eso es precisamente lo que tenemos que explicarle a una visita de Israel, si queremos ser honestos: Esta es la pintura de un hombre que se equivocó, de un hombre que representa a una generación de jóvenes alemanes que no gozó de la “gracia de nacer después”. Esta es la pintura de un hombre que ha reconocido su error y ha trabajado durante toda su vida para explicárselo a sí mismo y a los demás.⁴⁴

La idea de que Heisig perteneció a una generación de jóvenes alemanes “que no gozó de la gracia de nacer después” revela la forma en la que una parte de la opinión pública estaba reconsiderando el pasado antisemita y genocida alemán para dar paso a su normalización. Entrado el siglo XXI, la obra de Heisig se convertiría en el terreno de operaciones de la reconstrucción de la identidad cultural alemana, cuando críticos e historiadores del arte afirmaron que su obra había logrado “el ajuste de cuentas con el pasado” nacionalsocialista.

En 2001 fue cancelada la exposición de Willi Sitte en el Museo Nacional Germánico de Núremberg (*Germanisches Nationalmuseum*). Desde la caída del Muro, el museo había hecho un llamado a los artistas del Este para que donaran sus archivos individuales; Sitte respondió a la convocatoria. Sitte era un comunista por convicción que se había formado durante los años del Tercer Reich bajo la tutela de Werner Peiner, un artista honrado por el régimen nacionalsocialista. Durante la Segunda Guerra Mundial desertó para unirse a un grupo de partisanos en Italia. En los primeros años de la RDA desarrolló su obra inspirado en el trabajo de Picasso, Guttuso y Léger, lo que fue mal visto por los funcionarios del régimen. Alineado por completo a las directrices oficiales del SED, a partir de 1961 hizo una carrera artístico-política que lo condujo a la presidencia de la Asociación de Artistas Plásticos de 1986 a 1989; periodo durante el cual también perteneció al Comité Central del SED. Desde 1992 los archivos donados por Sitte se

43 Citas tomadas de April Eisman, “Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art” (tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2007), 26.

44 Götz Aly, “Das müssen wir erklären”, *Berliner Zeitung*, 19 de marzo de 1998, s. p. <https://www.berliner-zeitung.de/das-muessen-wir-erklaeren-16731084>, página consultada el 7 de abril de 2019 (trad. Liudmila Olalde); citado en Eisman, “Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art”, 26 y 233-235.

encontraban en el Museo Nacional Germánico de Núremberg, donde se le había prometido que, una vez que estos fueran clasificados, se celebraría una exposición de su obra. Sin embargo, seis meses antes de la exposición, los miembros de la administración del museo se opusieron a la celebración declarando que, antes de que el público pudiera apreciar su obra, era necesario “esclarecer el comportamiento y la calidad moral” del pintor.⁴⁵ Estos dos episodios dejan ver que en el *Bilderstreit* los juicios morales, políticos y estéticos se entrelazaban de forma confusa, cancelando cualquier posibilidad de legitimación y acceso al mercado a los artistas del Este.

En busca del arte moderno

“En un Estado que no es libre no puede haber arte libre”. Esto es lo que dio a entender la canciller Angela Merkel al ser cuestionada acerca de la ausencia de obras del arte de la RDA en la exposición *60 años 60 obras (60 Jahre 60 Werke)*, celebrada en Berlín en 2009 en la galería *Martin-Gropius-Bau* para conmemorar los sesenta años de la Ley Fundamental, con la que, en 1949, se fundó oficialmente la República Federal de Alemania. El ministro de finanzas, Wolfgang Schäuble, remataría declarando que en la RDA la libertad artística se reducía a servir al SED y al orden social entonces vigente.⁴⁶ El escritor alemán oriental Christoph Hein, quien se opusiera a la Unificación incondicional con la RFA, hizo pública una protesta dirigida al gobierno federal en contra de estas declaraciones que reproducían los clichés de la narrativa del totalitarismo llamando la atención sobre el carácter ideológico de la idea de autonomía estética:

En una dictadura muchas cosas están prohibidas, muchas cosas no son posibles; los responsables de la exposición tienen razón en este punto. Pero parecen no comprender gran cosa de arte o incluso no comprender nada. El arte es una planta por completo singular que da sus frutos y flores más sorprendentes y admirables en tierra ingrata. Los responsables ignoran sin duda los últimos cuatro mil años. Si quisiéramos seguir su veredicto para juzgar el arte y no conservar más que lo que corresponde a sus criterios, habría que deshacerse del 95 por ciento de las obras producidas en los últimos milenios.⁴⁷

45 Beaucamp, “Der deutsche Bilderstreit”, 20-21.

46 Jean Mortier, “L’art en RDA entre contrôle et recherche de l’autonomie”, *L’Allemagne d’Aujourd’hui* 196 (2011), 105.

47 Christoph Hein citado en Mortier, “L’art en RDA”, 105. La declaración finaliza así: “Los artistas de la RDA debían ciertamente seguir los preceptos oficiales, pero podían

El crítico alemán Eduard Beaucamp explica el *Bilderstreit* como una “especie de guerra civil estética”⁴⁸ semejante a aquellas que, tratándose de la relación entre arte e identidad cultural, han tenido lugar en Alemania desde la época de la Reforma y que, como afirma Hans Belting, se han vuelto una especie de “segunda naturaleza” de los alemanes.⁴⁹ De acuerdo con Beaucamp, en este debate también se enfrentaron “las ideologías, las mentalidades, los estilos y las concepciones del arte en Alemania”;⁵⁰ además, como ya se indicó, se disputó el mercado del arte. Desde mi punto de vista, un elemento central de este debate fue también la definición de una identidad y una memoria cultural por fin identificada con las premisas de la modernidad occidental pues, como hemos mencionado antes, en Alemania la discusión sobre lo moderno ha estado vinculada a la dialéctica entre arte, internacionalismo e identidad nacional.⁵¹

En *Auge y caída de la modernidad*, el rechazo del arte producido en la RDA, le permitió a la nueva Alemania consolidar la visión de una supuesta relación de continuidad entre los momentos del arte moderno y de vanguardia, y el arte de posguerra en la RFA en una perspectiva internacional. El primero, representado por el arte moderno de El Puente (*Die Brücke*) y El Jinete Azul (*Der blaue Reiter*), se caracteriza por el alejamiento de la tradición de la mimesis y la representación, y la adopción de una concepción del artista como una figura solitaria, mientras que el segundo se define por la ruptura de sus vínculos con las luchas ideológicas de la sociedad en el capitalismo avanzado de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, lo que Clement Greenberg llamó “el instinto de autopreservación del arte”.⁵² El expresionismo de El Puente y el Jinete Azul se opone a la mecanización, a la reafirmación capitalista del arte, al naturalismo y al academicismo

oponerse a ellos, lo cual hicieron muchos de ellos, los verdaderos artistas; pero eso tenía un precio que algunos de mis más maravillosos colegas y amigos tuvieron que pagar”.

48 Beaucamp, “Der deutsche Bilderstreit”, 1.

49 Belting, *The Germans and Their Art*, 106.

50 Belting, *The Germans and Their Art*, 279.

51 En este sentido la incorporación en el año 2003 de la colección del magnate Friedrich Christian Flick al museo de arte contemporáneo Estación Hamburgo (*Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart*) en Berlín es una muestra del pragmatismo de las autoridades alemanas. Su abuelo, Friedrich Flick (1883-1972), fue el fundador de un emporio industrial iniciado en los años de la República de Weimar. En los juicios de Núremberg fue encontrado culpable por emplear a 48 mil trabajadores de los campos de concentración nazis, pero fue indultado en 1947. La colección de arte está compuesta por 2 500 obras de 150 artistas y su valor se calcula en más de tres millones de euros. Friedrich Christian Flick donó 7.5 millones de euros para la habilitación de un anexo en el museo *Hamburger Bahnhof* de diez mil metros cuadrados.

52 Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”.

formalista y, en nombre del contenido artístico, se adhiere a una nueva religiosidad. En este sentido, el arte moderno postula al arte como una práctica diferenciada de la cultura de masas. Se trata de una práctica con una motivación trascendental que se caracteriza por un elevado esteticismo formal y una postura individualista frente a los procesos sociales.

Arte en la RDA

Después del escándalo provocado por *Auge y caída de la modernidad*, la percepción del legado artístico de la RDA como producto de un régimen totalitario fue poco a poco modificada. Las numerosas exposiciones que se han venido celebrando han intentado demostrar que, a pesar de las políticas más radicales del SED, en la RDA existieron prácticas artísticas autónomas que, a semejanza de lo ocurrido en el capitalismo, “preservaron” el arte en el socialismo, es decir, se adhirieron a las premisas del arte autónomo. Ello habría ocurrido gracias a la existencia de un arte disidente del realismo socialista y concentrado en la creación. El ejemplo más significativo de esta tendencia es la exposición *Arte en la RDA (Kunst in der DDR)*, que tuvo lugar en 2003 en la emblemática Nueva Galería Nacional de Berlín, en el edificio que simbolizó la arquitectura moderna alemana occidental.⁵³ Ahí se expusieron cuatrocientas obras que ciento cuarenta y cinco artistas residentes en la RDA produjeron entre 1949 y 1990. El título de la exposición enfatizaba el arte producido en Alemania del Este para eludir las connotaciones con las que este había sido cargado, las cuales lo hacían aparecer como un engranaje ideológico del régimen. A diferencia de *Auge y caída de la modernidad* y *Arte comisionado, 1949-1990 (Auftrag: Kunst 1949-1990)*, que tuvo lugar en el Museo Alemán de Historia en 1995 y en la cual se mostraron exclusivamente obras producidas en la RDA al abrigo del SED y sus organizaciones de masas, en *Arte en la RDA* los curadores de la otrora Alemania del Este, Eugen Blume y Roland März, decidieron no mostrar ninguna pieza comisionada por el Estado. Una de las obras centrales de la exposición fue *El caballo (Das Pferd)*, una pintura de Harald Metzkes realizada en Berlín en 1958. Esta pintura es un ejemplo significativo de las producciones de la Escuela de Berlín, una agrupación conformada desde los años cincuenta por artistas supuestamente deslindados de cualquier posición política, preocupados únicamente por la pintura, por su sensualidad y sus leyes internas, y para quienes Cézanne constituyó una figura principal.

53 El edificio construido por Mies van der Rohe en *Potsdamer Platz* (muy cerca del Muro) fue inaugurado en 1968 con el propósito de exhibir arte moderno nacional e internacional.

Arte en la RDA tuvo lugar cuando la irrupción de las memorias individuales de los exhabitantes de Alemania del Este se convertía en un verdadero desafío a las políticas de la representación que estaban construyendo la memoria del desaparecido país como “segunda dictadura”. Por su propia historia y condición, después de la Unificación los alemanes del Este estaban imposibilitados para participar de manera significativa en los procesos cívicos de la nueva sociedad alemana, de manera que la *Ostalgie*⁵⁴ tomó forma en un sector de la población que, en el intento de rescatar la cotidianidad de la vida en la RDA, mostraba su resistencia a equiparar la experiencia socialista con el nacionalsocialismo.⁵⁵ Ello fue captado por el alemán occidental Wolfgang Becker en la película *Goodbye, Lenin!* (2003), que para el momento en el que se celebró *Arte en la RDA* ya contaba con más de seis millones de espectadores. La *Ostalgie* operó un desplazamiento en el imaginario occidental que comenzó a percibir a la RDA como una especie de “lugar de la inocencia” y una suerte de “paraíso de la cultura ética”, lo cual se hace igualmente ostensible en la película *Barbara* (2012), dirigida por Christian Petzold.

Después del enorme éxito que tuvo la retrospectiva *Arte en la RDA* en la Nueva Galería Nacional de Berlín, en 2003 comenzó un periodo de apertura por parte de los museos de lo que fuera Alemania Occidental, los cuales organizaron muestras de artistas del Este. Entre 2004 y 2005 el museo de arte contemporáneo de Düsseldorf —la *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, especializada en arte del siglo XX— expuso la obra de Altenbourg y después la de Heisig. El Museo Von der Heydt de Wuppertal exhibió una retrospectiva de Tübke en 2005. Al año siguiente el Museo Estatal de Arte e Historia de la Cultura de Schleswig-Holstein (*Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Schloss Gottorf*, Schleswig) organizó la primera exposición en la otrora Alemania Occidental del pintor berlinés Harald Metzkes. En 2006 la Galería Ludwig de Oberhausen expuso arte de las dos Alemanias. Dentro de este conjunto se debe incluir la exposición *Art of two Germanys/Cold War Cultures (Kunst im kalten Krieg)*, celebrada en los Estados Unidos, en la ciudad de Los Ángeles, en el año de 2009 y presentada posteriormente

54 “Nostalgia por Alemania del Este”. La palabra es una combinación de *Ost* (“Este”, es decir, Alemania del Este) y *Nostalgie* (“nostalgia”).

55 Para muchos alemanes del Este, la Unificación fue un evento traumático que los condujo al desencanto y la frustración. El paraíso capitalista demostró no tener un lugar para muchos de ellos, que terminaron sintiéndose ciudadanos de “segunda clase”, los “hermanos pobres” provenientes del mundo premoderno. La percepción de que la Unificación no fue “el retorno a casa”, sino un proceso de colonización por una “potencia extranjera” se agravó en los años inmediatamente posteriores a la *Wende* y se hizo notoria en la producción cinematográfica en películas como *Héroes como nosotros (Helden wie wir)* de Sebastian Peterson y *Sonnenallee* de Leander Haußmann.

en el Museo Nacional Germánico de Núremberg y en el Museo Alemán de Historia en Berlín. Con esta muestra el Country Museum of Art (LACMA) completaba el ciclo iniciado con la exposición “*Degenerate Art*”: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (1991) y continuada con *Exiles + Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler* (1997), con la curaduría de Stephanie Barron.

Es importante recordar que, durante la Segunda Guerra Mundial, la ciudad de Los Ángeles se había convertido en el hogar de numerosos alemanes exiliados del Tercer Reich, al grado de ser llamada por muchos “Weimar del Oeste” o “Weimar del Pacífico”.⁵⁶ Los Ángeles resguarda algunas de las más vastas colecciones del mundo de arte alemán, archivos y materiales culturales en el *Wende Museum*.⁵⁷ *Art of two Germanys/Cold War Cultures* estuvo conformada por cuatro secciones temáticas: “1945-1949: duelo, melancolía y la búsqueda de la identidad nacional”; “Los años 50: las consecuencias de la división de Alemania”; “Los años 60 y 70: la continuación de las transformaciones sociales, políticas y artísticas”; y “Los 80: la última década de la Guerra Fría”. A través de la yuxtaposición de la producción artística a los dos lados del telón de acero se logró una equilibrada exhibición que, organizada bajo las premisas narrativas de la estética del modernismo, demostraba la existencia del arte autónomo en las dos Alemanias.

La despedida de Ícaro

Celebrada de octubre de 2012 a febrero de 2013 en el Museo Nuevo (*Neues Museum*) de la ciudad de Weimar, *La despedida de Ícaro. Mundos visuales en la RDA: una nueva mirada (Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen)*, fue la respuesta más contundente a *Auge y caída de la modernidad*. La alusión a Ícaro en el título de la exposición fue una toma de posición frente a la narrativa del totalitarismo pues en tiempos de la RDA, la figura de Ícaro aludía a la “desmesura” del proyecto socialista que incluía la lucha por la libertad y la temeridad

56 Entre las personalidades más conocidas que vivieron y trabajaron ahí se encuentran T. W. Adorno, Max Horkheimer, Thomas Mann, Arnold Schönberg, Hanns Eisler, Bertolt Brecht y Fritz Lang.

57 En el año 2002 Justinian Jampol fundó en esta ciudad el *Wende Museum*, donde se resguardan cien mil objetos provenientes de la RDA. Por otra parte, en los años noventa el *Getty Research Institute* de Los Ángeles adquirió el importante fondo documental *DDR Collections, 1928-1993*, que incluye archivos de artistas individuales como Lea Grundig y Roland Paris, de historiadores como Lothar Lang, así como documentos oficiales en torno a las artes visuales y la arquitectura en la RDA. También abarca archivos de audio de la Asociación de Artistas Plásticos (VBK) y ejemplares impresos de la revista de la asociación: *Bildende Kunst (Artes plásticas)*.

que conduce a arriesgarse a lo imposible.⁵⁸ La exposición presentó los resultados del proyecto de investigación que un equipo de sociólogos e historiadores del arte venían realizando desde el 2009 con el apoyo del Ministerio de Educación e Investigación, la *Klassik Stiftung Weimar* y el Instituto de Sociología de la Universidad Técnica de Dresde.⁵⁹

En torno al eje modernidad/utopía se presentaron doscientas obras que ofrecieron una mirada amplia y comprensiva de lo que fuera el arte en la RDA durante los cuarenta años de existencia del país. De manera significativa el recorrido de la exposición daba inicio con las obras de Bernhard Kretzschmar *Eisenhüttenstadt* (1955)⁶⁰ y de Wolfgang Mattheuer *Visita amistosa a la zona de explotación de lignito (Freundlicher Besuch im Braunkohlerevier, 1974)*. La yuxtaposición de las dos imágenes ponía en evidencia el contraste entre los años del entusiasmo por la construcción del socialismo y la posterior devastación del paisaje resultado del desarrollo industrial. Si en la primera pintura se mostraba la armonía entre los diferentes sectores de la sociedad, en la segunda eran evidentes las tensiones entre diferentes grupos sociales de la RDA. En términos estilísticos, la comparación entre las dos pinturas evidenciaba que la exposición se proponía presentar la diversidad de las artes plásticas de Alemania del Este dentro del arte moderno y con ello demostrar la existencia de un arte socialista y moderno, cuya matriz era el realismo.

Así, la modernidad artística socialista fue presentada como resultado de un amplio espectro de prácticas artísticas existentes desde el final de la Segunda Guerra Mundial, es decir, anteriores a la fundación de la RDA y por ello alimentadas por la Bauhaus, el expresionismo y, en general, por el arte moderno y de vanguardia de los años veinte. Si en *Auge y caída de la modernidad* la producción

58 Como tema literario, el mito de Ícaro emerge con las *Metamorfosis* de Ovidio. Ícaro y su padre Dédalo intentan escapar de la opresión de Minos volando con unas alas de madera y cera. Pero Ícaro, haciendo caso omiso de la advertencia de su padre, vuela demasiado alto y sus alas son derretidas por el sol. El joven cae al mar y muere. El motivo de Ícaro fue uno de los más pintados en la RDA a partir de la segunda mitad de los setenta.

59 Resultado del mismo proyecto fueron las exposiciones *Sobremesa con Lutero. Imágenes cristianas en un mundo ateo (Tischgespräch mit Luther. Christliche Bilder in einer atheistischen Welt)* y *Espacios/sueños de creación. Imágenes de talleres y mitos de artistas en el arte de Alemania del Este (Schaffens(t)räume. Atelierbilder und Künstlermythen in der ostdeutschen Kunst)* celebradas de manera paralela a *La despedida de Ícaro* en el Museo Anger de Erfurt y en la *Kunstsammlung* de Gera, respectivamente.

60 La Ciudad Stalin fue fundada en 1950 por el gobierno como un modelo de ciudad socialista en torno a una planta metalúrgica. Después de la muerte de Stalin en 1956 la ciudad cambió su nombre por el de Eisenhüttenstadt, que literalmente significa “ciudad de la siderurgia”.

artística de la RDA fue presentada indistintamente como una orientada a alcanzar las metas del SED y por tanto aparentemente también divorciada del arte moderno, en *La despedida de Ícaro* se mostraron también los trabajos de quienes fueron acallados por la imposición del realismo socialista y de quienes no se integraron a él. Dividida en quince secciones temáticas, la exposición incluyó las obras de artistas asociados a la Nueva Objetividad como Curt Querner⁶¹ y Horst Stempel, acusados de formalismo al principio de los años cincuenta; los trabajos experimentales de Hermann Glöckner,⁶² quien junto con otros practicantes del informalismo resistieron en la emigración interior; y la de aquellos artistas que trabajaron de manera independiente en los años setenta, como Carlfriedrich Claus, Lutz Dammbeck y Klaus Hähner-Springmühl.

Además de las obras realizadas bajo las premisas del realismo socialista que representan los procesos del trabajo en el socialismo, como *Discusión en el partido* (*Parteidiskussion*), una pintura realizada por Willi Neubert en 1962, e *Inteligencia joven en la química* (*Junge Intelligenz in der Chemie*, 1968-1969), de Bernhard Franke, también se proyectaron extractos de la emisión *Neue deutsche Wochenschau*, en los cuales, después de la Primera Conferencia de Bitterfeld (1959),⁶³ se

61 Birgit Dalbajewa, “De la crítica de lo feo al ‘culto al proletario’. La herencia del arte proletario-revolucionario y el caso Curt Querner”, En *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 61-80.

62 Sigrid Hofer, “Alternativas al realismo socialista. Pintura informal en Dresde después de 1945”, en *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 145-166.

63 La ofensiva más radical del SED contra un arte que se negaba a abandonar por completo las premisas del arte moderno sería la celebración, en 1959 y en 1964, de la Primera y la Segunda Conferencia de Bitterfeld, cuya meta era la realización de lo que Walter Ulbricht describió como una renovación cultural que daría acceso a los trabajadores a la alta cultura. Durante la primera conferencia, que tuvo lugar en el complejo electroquímico de Bitterfeld, se presentó el programa orientado a superar la diferencia entre el arte y la vida, que los funcionarios del régimen consideraban una herencia del capitalismo. Se trataba de un programa de socialización del arte con el que el SED pretendía fomentar el surgimiento de un movimiento artístico “independiente” en el que los obreros y campesinos crearan obras sobre su propia vida dentro del código del realismo socialista. Durante el V Congreso del SED, en 1958, Ulbricht habló del “asalto a las alturas de la cultura” por cuadros compuestos por escritores miembros de la clase obrera. Jérôme Bazin ha demostrado que, en efecto, la “Vía de Bitterfeld” condujo a una recuperación a la vez simbólica y material de las creaciones populares, cuyos efectos se prolongaron hasta el año de 1989. El Estado dotó a numerosos trabajadores de los medios de expresión que hicieron posible la articulación de demandas y críticas a través de la realización de imágenes que no habrían sido posibles de otra manera. Entre sus resultados más conocidos se encuentran las obras de trabajadores organizados en brigadas como los de la brigada Nikolai Mamai y, en la literatura, la novela de Christa Wolf, *El cielo dividido*. Véase Jérôme

llamaba a los artistas a estimular el arte *amateur* entre los obreros y los campesinos. Asimismo, se mostró la producción artística de las brigadas, desde su producción inicial apegada a las directrices del realismo socialista hasta su abandono en los años setenta. Un ejemplo de esa nueva postura es *El baño de la brigada* (*Das Brigadebad*, 1976) de Wilfried Falkenthal, que muestra a un grupo de trabajadores sumergidos hasta el pecho en un estanque ubicado en medio de una mina a cielo abierto. La pose de los trabajadores, que recuerda la de las fotografías de vacaciones, y las pocas flores en el primer plano contrastan con la aridez del paisaje. Se trata de una obra que muestra el abandono de la idea del “hombre nuevo”.

El momento de la utopía tecnocrática estimulado por el desarrollo de la carrera espacial en la URSS, que exaltó la confianza en el desarrollo científico y técnico como una vía posible para la realización del socialismo, estuvo representado por los murales de Josep Renau *La marcha de la juventud hacia el futuro* (*Der Marsch der Jugend in die Zukunft*, 1974), algunas obras de A. R. Penck como la *Pequeña imagen del sistema* (*Kleines Systembild*, 1968) y *Origen-fin* (*Ur-End*, 1970), y *Cosmonautas* (*Kosmonauten*, 1958), de Lothar Zitzmann. En *La despedida de Ícaro* también se mostraron obras en las que se cristaliza la alineación provocada por los procesos de modernización social, tal es el caso de pinturas como *Algo nuevo acerca de la construcción de la torre* (*Neues vom Turmbau*, 1977), de Bernhard Heisig; *El hijo pródigo* (*Der verlorene Sohn*, 1975), de Werner Juza; *Pentesilea* (*Penthesilea*, 1987/1988), de Angela Hampel; *Hombre frente a un muro* (*Mann vor Mauer*, 1988-1989), de Klaus Killisch; y *Brigada II* (*Brigade II*, 1989) de Norbert Wagenbrett.

Mención especial merecen las pinturas cuyo motivo es la figura de Ícaro, en las que se representa el ascenso y la caída del Estado socialista. En *Ícaro en casa* (*Ikarus zu Hause*, 1978), de Hans-Hendrik Grimmling, observamos a través del marco de una ventana a un personaje antropomorfo vestido de negro, con hocico de pájaro y dotado de alas, que está amarrado a su silla y mira con aire siniestro hacia nosotros. Atrás aparece un edificio que posee una gran boca; dentro del espacio ocupado por el personaje se ven una gran oreja y unos brazos que rodean la escena completa. Todo parece indicar que las manos cruzadas, la oreja y la boca remiten al SED y a la *Stasi*. La segunda parte del cuadro muestra la cabeza del hombre-pájaro que ha sido derribado por uno de los brazos que ahora tiene rostro y yace en el suelo. Sin siquiera alzar el vuelo, Ícaro ha sido vencido por el omnipresente personaje que con su brazo derecho hace el saludo fascista. Otras obras alusivas a Ícaro fueron *Ícaro o La arrogancia rara vez hace bien* (*Ikarus oder*

Bazin, “La construction des espaces privé et public par l’art communiste en RDA”, *Histoire@Politique* 7, núm. 1 (2009): 5, <https://doi.org/10.3917/hp.007.0005>.

Übermut tut selten gut, 1988) de Via Lewandowsky, *Motivo (A) y causa (B) del ascenso y la caída de Don Ícaro (Anlaß (A) und Ursache (B) für Aufstieg und Fall des Herrn Ikarus*, 1984) de Wasja Götze, y *La fuga de Sísifo (Die Flucht des Sisyphos*, 1972) de Wolfgang Mattheuer.

La despedida de Ícaro hizo visible que el concepto de realismo socialista en la RDA fue sobre todo una idea que reguló las prácticas artísticas y que, como tal, a lo largo de cuarenta años acompañó al proyecto socialista con periodos de mayor rigor o flexibilidad en la aplicación de sus premisas.

El cielo dividido

Publicada en 1963, la novela de Christa Wolf *El cielo dividido* retrata el dilema entre el amor y el bienestar personal, y las convicciones políticas y la fe en la construcción del socialismo.⁶⁴ *El cielo dividido* fue también el título de una exposición en la Nueva Galería Nacional de Berlín que tuvo lugar de noviembre de 2011 a febrero de 2013. En ella se insertó la obra de artistas de la RDA en el ámbito del arte moderno internacional, es decir, europeo y estadounidense. Las obras de Cremer, Heisig, Mattheuer, Tübke, Metzkes y Sitte, junto a las de Bacon, Renato Guttuso, Willi Baumeister, Asger Jorn, Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Georg Baselitz, Sigmar Polke, Jörg Immendorff, Joseph Beuys, Nam June Paik y Hans Haacke, fueron presentadas como parte del desarrollo internacional de las prácticas artísticas que, además de Picasso y Henry Moore, incluía también al pop, al hiperrealismo y al minimalismo norteamericanos. También durante 2012 se celebró en Dresde, en la Galería de los Nuevos Maestros del Museo Albertino de Dresde,⁶⁵ la exposición *Arte dividido/no dividido en Alemania*

64 A través de un conjunto de contraposiciones, Wolf narra la historia de Rita Seidel y Manfred Herrfurth, una pareja cuya relación amorosa se quiebra por el enfrentamiento de las dos potencias mundiales en tierra alemana. Rita es una joven originaria del campo, Manfred es de la ciudad y tiene una formación técnica en las ciencias químicas. Tras conocerse en un baile de pueblo, comienzan una relación y se mudan juntos a Halle. Allí, Manfred trabaja como químico y Rita acude a la escuela de magisterio mientras hace prácticas en una brigada de la fábrica de vagones de Ammendorf. Manfred pierde su fe en el sistema económico socialista y decide irse a la RFA. Rita lo sigue e intenta hacerlo volver, pero él insiste en quedarse. Rita no se acostumbra a la vida en Alemania Occidental y regresa a Halle, poco después es erigido el Muro y ambos quedan separados definitivamente. El libro fue adaptado al cine por Konrad Wolf en la RDA, en 1964.

65 A partir de 1946 y hasta 1987 tuvieron lugar en este museo las *Exposiciones de Arte Alemán* que se celebraban quinquenalmente en la RDA y constituyeron los eventos de artes visuales más importantes.

de 1945 a 2010 (Geteilte/Ungeteilte Kunst in Deutschland 1945 bis 2010) en la cual la obra de los artistas de la RDA fue presentada en un diálogo con artistas realistas emigrados a la RFA, como Eugen Schönebeck y A. R. Penck, y norteamericanos, como Leon Golub, en una continuidad histórica que rebasa el año de 1989. En estas dos muestras se desestimaron las diferencias entre el arte producido en el socialismo y el carácter internacional de las tendencias de un arte contemporáneo de raíces modernas, como si el derrumbe del Muro hubiese borrado los cuarenta años de diferencias históricas y culturales creadas por la adopción del capitalismo y el comunismo y, con ello, la singularidad de las relaciones entre arte y procesos modernizadores en las dos Alemanias.

“En la RDA la pintura es más alemana”: Bernhard Heisig y el “ajuste de cuentas” con el pasado nacionalsocialista*

En el año 2005, con motivo de la celebración del sexagésimo aniversario de la derrota del nacionalsocialismo en la Segunda Guerra Mundial, se presentó en Berlín la exposición *Bernhard Heisig. La furia de las imágenes (Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder)*. Integrada por 71 pinturas, 62 dibujos y obras de gráfica de uno de los artistas más importantes de la RDA, la muestra puso especial énfasis en las obras en las que Heisig recupera los recuerdos de su experiencia como voluntario en las fuerzas paramilitares *Waffen-SS*. Los organizadores consideraron que, con estas obras, Heisig, autor de una muy extensa, variada y poderosa obra pictórica, había logrado finalmente hacer frente a los horrores del pasado nacionalsocialista al narrar con propósitos terapéuticos sus traumas de guerra.

En Alemania, estos traumas se refieren a la persecución y asesinato en masa de millones de judíos y de otros grupos minoritarios de la población como comunistas, gitanos (romaníes), testigos de Jehová y homosexuales durante la Segunda Guerra Mundial, lo cual generó en las víctimas y en sus descendientes un daño inimaginable. A su vez, la población alemana se enfrentó con una historia criminal sin precedentes, cuyas repercusiones también han sido transgeneracionales. Los actos de la generación de los perpetradores, así como el rechazo de la culpa y la responsabilidad, y la negación y el olvido, marcaron la vida de individuos y familias al igual que la memoria colectiva de la sociedad alemana occidental de la posguerra.

En Alemania Occidental, el interés por la obra de Heisig surge en los años ochenta y coincide con la intensificación en Europa y Estados Unidos de los debates sobre el Holocausto desencadenados por la serie de televisión norteamericana *Holocausto*, que fue proyectada en la RFA en 1979 y logró que tres décadas después de finalizada la Segunda Guerra Mundial el pasado nacionalsocialista

* Una versión previa de este artículo fue publicada en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1, núm. 111 (2017): 41-90.

finalmente penetrara la conciencia de millones de alemanes.⁶⁶ Poco tiempo después tendría lugar la incorporación de los testimonios como fuentes de trabajo del historiador y la inclusión en la historiografía del concepto de trauma, de origen psicoanalítico.⁶⁷ Todo ello, aunado a las conmemoraciones relacionadas con el nacionalsocialismo en Alemania, enmarcó la necesidad de “superar el pasado” del Tercer Reich, que en la década de los ochenta se convirtió para la RFA en la condición para dar paso a su autocomprensión como una “nación normal” con un “pasado normal”.

Efectivamente, solo enfrentando su pasado criminal Alemania se convertiría en un país confiable para el exterior, mientras que hacia el interior la población podría acceder a un sentimiento de dignidad basado en su pertenencia al mundo occidental. Esta tendencia no solo se mantuvo, sino que se intensificó después de la incorporación de la República Democrática Alemana a la República Federal de Alemania: la nueva Alemania se propuso “superar el pasado” nazi como el primer y más importante componente de su identidad y convertirse definitivamente en una nación cosmopolita integrada a Europa. Ello supuso para los ex alemanes orientales entrar en un proceso de transición hacia las políticas de la memoria de Alemania Occidental que estuvo acompañado por el imperativo de olvidar las memorias que configuraron la identidad de la RDA durante sus cuarenta años de existencia, de manera significativa la memoria del antifascismo comunista que, más allá de su instrumentalización por el régimen socialista, llegó a convertirse en un deber moral, incluso para disidentes y opositores, y fuera del país aglutinó a las fuerzas sociales progresistas durante los años sesenta.

La desaparición de la memoria del comunismo antifascista se observa en la interpretación ahora dominante de la obra de Heisig. El argumento que lo presenta como el artista que habría logrado ajustar cuentas con el pasado nazi parte del hecho de que fue él quien en la pintura dio forma a su experiencia como soldado de un régimen criminal remitiendo directamente al problema de sus efectos traumáticos, cuestión que había sido silenciada casi por completo en las dos Alemanias en la pintura, el cine y la historiografía, al menos durante las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Heisig rompió ese silencio en la RDA y lo hizo estableciendo vínculos con el expresionismo de Max Beckmann y Otto Dix, es decir, desafiando la tendencia oficial del Estado alemán oriental que, con la imposición del realismo socialista al final de los cuarenta y hasta mediados

66 Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. S. Fehrmann (México: FCE, 2002), 15.

67 Posteriormente, tendría lugar lo que Andreas Huyssen ha llamado la “globalización del Holocausto” (Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 18).

de los sesenta, exigía a los artistas poner sus capacidades al servicio de la construcción del socialismo.

Titulada en un principio *Memoria para el porvenir* (*Erinnerung für die Zukunft*) y después, por decisión del propio Heisig, *La furia de las imágenes*, la exposición curada por el historiador y curador Eckhart Gillen, con la que el pintor celebró su cumpleaños número ochenta, fue concebida como una contribución fundamental al programa de eventos culturales *Entre la guerra y la paz* (*Zwischen Krieg und Frieden*), con el que el gobierno de Gerhard Schröder y el senado de Berlín querían mantener viva la memoria de la derrota del nacionalsocialismo. Durante la inauguración, el entonces canciller Gerhard Schröder declaró que Heisig representaba no solamente al arte de la RDA, sino que era uno de los artistas alemanes más importantes del siglo XX.⁶⁸ La muestra se presentó también en Leipzig, Düsseldorf y Wrocław (Breslau). Pocos días después de la apertura de la exposición en Berlín tuvo lugar la inauguración en esta ciudad del monumento a las víctimas del Holocausto de Peter Eisenman.

Las pinturas presentadas en la exposición están impregnadas de furia contra los perpetradores y los cómplices de los horrendos crímenes del nacionalsocialismo —que Heisig consideró una monstruosa “ruptura civilizatoria”—, una furia que se convierte en tristeza y vergüenza cuando se recuerda a las víctimas. Estas pinturas pueden ser consideradas *lugares de memoria* (*lieux de mémoire*) en el sentido que Pierre Nora dio al término. Los lugares de memoria son aquellos donde se condensa, cristaliza y refugia la memoria colectiva cuando esta deja de ser vivida colectivamente para localizarse en la historia; son lugares de elaboración del recuerdo en donde se administra la presencia del pasado en el presente, de modo que se presentan como encrucijadas de diferentes caminos de la memoria.⁶⁹ Las obras de Heisig contienen la memoria del antifascismo victorioso de la RDA y la memoria traumática de la culpabilidad de la RFA, por lo tanto en ellas se plasma el cruce de las memorias de las dos partes de Alemania durante la reorganización del espacio político a partir de la Unificación. Esta reorganización llevará a cabo la clausura de una forma de relación con el pasado que promovía

68 Véase el discurso del canciller Gerhard Schröder durante la inauguración de la exposición *Bernhard Heisig: La furia de las imágenes*, pronunciado el 20 de marzo de 2005 en Leipzig: Gerhard Schröder, “Rede von Bundeskanzler Gerhard Schröder zur Ausstellungseröffnung Bernhard Heisig – ‘Die Wut der Bilder’ am 20. März 2005 in Leipzig”, *Bulletin* 26, núm. 3, 4 de abril de 2005: s. p. <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/bulletin/rede-von-bundestkanzler-gerhard-schroeder-795662>, página consultada el 28 de marzo de 2019.

69 Véase Pierre Nora, “Entre mémoire et histoire”, en *Les Lieux de Mémoire. 1. La République*, ed. P. Nora (París: Gallimard, 2001), XVII-XLII.

la identificación con las víctimas del nacionalsocialismo para dar paso a una política de la memoria que permitiría a los alemanes conmemorar a sus propias víctimas y rememorar acontecimientos como la muerte de centenares de miles de civiles en los bombardeos de los Aliados a 131 ciudades y pueblos alemanes, así como la huida de más de diez millones de alemanes de zonas como Prusia Oriental y Silesia.⁷⁰

La obra de Heisig fue objeto de una interpretación que, enmarcada en la narrativa del totalitarismo, la ha convertido en parte de la memoria cultural de “las dos dictaduras alemanas” y ha hecho emerger una nueva víctima: la del régimen socialista alemán. A través del análisis del contexto cultural y político en el que tuvieron lugar las operaciones que conforman la interpretación de las obras donde Heisig tematiza el recuerdo de los crímenes nazis explicaré a continuación el proceso por medio del cual estas obras han sido presentadas como el lugar del ajuste de cuentas con el pasado nacionalsocialista. Igualmente, explicaré la forma en la que su interpretación permite apreciar que las memorias de la resistencia antifascista al Tercer Reich han sido eliminadas de los nuevos marcos para la construcción social del recuerdo y la identidad alemanas, de acuerdo con la tendencia dominante durante la Guerra Fría en Alemania Occidental,⁷¹ y en función de las necesidades del proceso de integración de la nueva nación alemana en la órbita de las democracias occidentales.

El problema: ¿Qué significa “ajustar cuentas con el pasado”?

Los discursos sobre las relaciones entre la conciencia pública alemana y el pasado nacionalsocialista comenzaron en los años cincuenta, en la RFA, haciendo de la rememoración del Holocausto una exigencia moral. Las intervenciones de Karl Jaspers, T. W. Adorno y Margarete y Alexander Mitscherlich conformaron los

70 Estos temas casi no fueron tocados por el arte y la literatura en la RFA. W. G. Sebald aborda esta problemática en *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad. M. Sáenz (Barcelona: Anagrama, 2003), título de la edición original: *Luftkrieg und Literatur*.

71 En su gran mayoría, la población alemana apoyó al régimen nacionalsocialista de modo que al finalizar la guerra era difícil que se identificara con los antifascistas liberados de los campos de concentración. Finalizada la guerra, la parte occidental de Alemania se identificó menos con el antinazismo que con el anticomunismo y el antitotalitarismo, eliminando al fascismo de la discusión pública. Por el contrario, Alemania del Este hizo de la resistencia al Tercer Reich el cimiento ideológico del Estado, convirtiéndolo así en el elemento más importante de la nueva identidad. El regreso a la Zona de Ocupación Soviética de los antifascistas exiliados en la URSS dio al antifascismo un cariz victorioso.

marcos para abordar una problemática que se ubicaría en el centro de la identidad alemana como identidad negativa.⁷² A partir de entonces los términos *Aufarbeitung* y *Vergangenheitsbewältigung* dieron forma a un discurso sobre el pasado nacionalsocialista con una fuerte carga moral. El primero se refiere a un trabajo de reelaboración del pasado, de ahí que se traduzca como “ajuste de cuentas”, mientras que el segundo sugiere la idea de sobreponerse al pasado por lo que se traduce comúnmente como “superar el pasado”. Aunque los dos términos pueden ser usados como sinónimos, el primero se abrió paso en la conciencia del público lector de periódicos en Alemania Occidental debido a la adopción que de él hicieron los periodistas, mientras que el segundo fue acogido en el mundo académico y usado por intelectuales de izquierda durante los años setenta y ochenta a partir del uso que de él hace Theodor Adorno.⁷³

En efecto, en 1958 Adorno pronunció la conferencia titulada “¿Qué significa ajustar cuentas con el pasado?”, donde afirma que esta pregunta requiere una explicación pues parte de una expresión que “como frase hecha se ha vuelto altamente sospechosa en los últimos años” ya que “la actitud de que todo ha de ser olvidado y perdonado, que le correspondería a quienes padecieron la injusticia, es asumida por los simpatizantes de quienes la cometieron”.⁷⁴ Con ello Adorno alude a las medidas tomadas por Adenauer a finales de los cuarenta y durante la década de los cincuenta, con las que se rehabilitó a los antiguos nazis que habían sido sujetos a las medidas de desnazificación emprendidas por los Aliados. Aunque esta rehabilitación se justificó argumentando la necesidad de estabilidad política, la consecuencia fue un reforzado intento de “poner punto final” a los crímenes nazis para actuar como si no hubieran ocurrido. De este modo, el término *Aufarbeitung*, que para Adorno significa una relación crítica entre pasado y presente a través de un trabajo de constante reevaluación, es distorsionado de manera grotesca: los exnazis y cómplices se convierten en víctimas y es con su pasado, el de la posguerra, con el que se lidia.⁷⁵

72 Véase Siobhan Kattago, *Ambiguous memory. The Nazi past and German national identity* (Westport, Connecticut/Londres/Greenwood: Praeger, 2001). La idea de una identidad negativa se complementa con la de “patriotismo negativo” desarrollada por Mary Fulbrook en su libro *German National Identity after the Holocaust* (Cambridge: Polity Press, 1999).

73 Carrithers, “Presenciando un naufragio”, 217-218.

74 Theodor W. Adorno “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, en *Gesammelte Schriften. 10.2. Kulturkritik und Gesellschaft II: Eingriffe. Stichworte. Anhang* (Suhrkamp: Fráncfort, 1977), 555. La traducción de estas citas es de Liudmila Olalde. Una versión en español de esta conferencia fue publicada bajo el título “¿Qué significa superar el pasado?”, en Theodor W. Adorno, *Educación para la emancipación*, trad. J. Muñoz (Madrid: Ediciones Morata, 1998), 15-29.

75 Adorno, “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”.

En 1967, nueve años después de la conferencia de Adorno, fue publicado en Alemania el libro de Margarete y Alexander Mitscherlich *Fundamentos del comportamiento colectivo. La incapacidad de sentir duelo*,⁷⁶ que a partir de su publicación se convertiría en la explicación autorizada del problema de la rememoración en la sociedad alemana de la posguerra como una patología. En este libro los Mitscherlich atribuyeron la incapacidad de los alemanes para sentir duelo por la pérdida del *Führer* a una intensa actitud de defensa contra la culpa, la vergüenza y la angustia, lo que los condujo a desrealizar el pasado nazi. Mediante el narcisismo que se manifestaba a través de los ideales del nacionalsocialismo, la actitud humana hacia el prójimo y la empatía con las víctimas fueron expulsadas del yo. Para los Mitscherlich el tratamiento de esta patología consiste en el trabajo de duelo que, con Freud, entienden como un trabajo de rememoración que permite el procesamiento de la culpa.

Este modelo de confrontación del pasado, que se puede llamar terapéutico,⁷⁷ aunado al movimiento estudiantil y al nacimiento de la Nueva Izquierda en Europa Occidental, que denunció la connivencia con el nazismo de la generación de los padres e hizo del recuerdo un deber ético, tuvo un efecto dramático en la memoria del pasado nacionalsocialista, el cual se convirtió en una pesada carga para la RFA a partir de los años setenta. Quizás la imagen más poderosa de este hecho sea la del canciller Willy Brandt de rodillas delante del monumento a las

76 Alexander Mitscherlich y Margarete Mitscherlich, *Fundamentos del comportamiento colectivo. La incapacidad de sentir duelo*, trad. A. Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 1973).

77 De acuerdo con Siobhan Kattago, en la parte occidental de Alemania la construcción social de la identidad pasó por diversos momentos y diversas modalidades de memoria, todos ellos caracterizados por la internalización de la culpabilidad por el pasado nazi y por el problema de cómo enfrentarlo a cada momento. Durante los años del gobierno de Konrad Adenauer —los del llamado milagro económico— la RFA se concentró en las cuestiones morales y jurídicas relacionadas con la responsabilidad de los crímenes contra los judíos, asumiendo la reparación económica correspondiente. Kattago sostiene que durante este periodo dominó un modelo de memoria paria y que fue hasta el final de la década de los años sesenta que tuvo lugar un desplazamiento hacia un modelo terapéutico que coincide con una fase de confrontación cultural que tendrá en el movimiento estudiantil del fin de la década de los sesenta su actor más importante. Posteriormente, durante la década de los ochenta, se hicieron visibles los signos que mostraban una tendencia a revisar el significado de la identidad alemana como una identidad negativa para construir un modelo de memoria normalizador. Véase Kattago, *Ambiguous memory*.

víctimas del Gueto de Varsovia, el 7 de diciembre de 1970. Esta imagen se convertiría en el símbolo del remordimiento y la capacidad de duelo, inexistente en la RFA en las décadas anteriores.

El pintor Bernhard Heisig

Heisig nació en 1925 en Breslau, entonces capital de Silesia (hoy Wrocław, Polonia). A los diecisiete años se enroló voluntariamente en la Juventud Hitleriana. Durante la Segunda Guerra Mundial formó parte de la XII división de tanques de la *Waffen-SS*, que participó en la ofensiva de Ardenas y en la defensa de la fortaleza de Breslau. Hasta 1981 el pintor logró ocultar esta participación alterando algunos de sus datos al llenar documentos oficiales. En 1945 estuvo preso en la URSS. Durante la guerra fue herido varias veces. En 1947 se unió al Partido Socialista Unificado de Alemania (SED), que gobernaría la RDA durante sus cuarenta años de existencia.

A partir de 1948 Heisig estudió en Leipzig, primero en la Escuela de Artes Aplicadas (*Fachschule für Angewandte Kunst*) y, a partir de 1949, en la prestigiosa Escuela Superior de Artes Gráficas y Diseño del Libro de Leipzig (*Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig*), conocida como Academia de Leipzig. Siendo estudiante protestó por el despido del artista expresionista Max Schwimmer de su puesto de profesor en 1951. Comenzó su labor docente en la Academia de Leipzig en 1954. De 1961 a 1964 ocupó el cargo de director. En 1961 logró introducir la clase de pintura como una disciplina independiente, algo que sería definitivo para el futuro de la hoy mundialmente célebre escuela.

Heisig fue también máximo responsable de la Asociación de Artistas Plásticos de Alemania (*Verband Bildender Künstler Deutschlands*, VBKD) en el distrito de Leipzig de 1956 a 1959, el puesto de mayor poder que un artista podía ocupar a nivel local. En 1964 pintó la tercera versión de *La Comuna de París (Pariser Kommune III)* y la primera versión de *El sueño de Navidad del soldado necio (Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten)* obras que, al hacer referencia tanto a su participación como soldado de la *Waffen-SS* y haber sido creadas en la tradición del arte moderno, habrían de marcar una ruptura con las políticas artísticas oficiales de la RDA. Igualmente, en marzo de 1964 pronunció un discurso en el V Congreso de la Asociación de Artistas Plásticos, en el que cuestionó la pretensión del SED de mantener a los artistas aislados de los desarrollos del arte moderno y encauzar sus prácticas hacia la creación de una cultura instrumental al régimen. A raíz de estos eventos se retiró de la Academia de Leipzig, así como de toda actividad pública durante algunos años.

Posteriormente, con la llegada de Erich Honecker (1971-1989) al gobierno, Heisig restableció sus lazos con el SED en 1976.⁷⁸ El nuevo jefe de Estado prometió que en materia de cultura no habría tabús, de modo que las búsquedas “formalistas” y el “pesimismo” atribuidos al arte moderno durante el mandato de Walter Ulbricht (1949-1971) dejaban de ser percibidos como una amenaza. En 1975 Heisig recibió el encargo de realizar una pintura para el Palacio de la República —sede del parlamento de la RDA a partir de 1976—. Heisig pintó *Ícaro*, una imagen que mostraba la figura mitológica elevándose, con la que se aludía en la RDA a las ambiciones de construir una sociedad socialista en tierra alemana.

En 1977 Heisig regresó a la Academia de Leipzig, donde fungió como director. Ese mismo año fue postulado como candidato del SED en las elecciones locales. También se convirtió en uno de los representantes de la RDA en la sexta *documenta* de Kassel, que habría de ser el primer escaparate occidental para el arte de Alemania del Este. En 1978 recibió el Premio Nacional de Arte de la RDA y se convirtió en vicepresidente de la Asociación de Artistas Plásticos a nivel nacional. Por esos mismos años su obra alcanzó mayor notoriedad en el mercado del arte occidental y Heisig comenzó a pintar temas que trascendían los del socialismo. En 1979 pintó una segunda versión de *Ícaro*, esta vez en su descenso, algo que diversos autores han interpretado como signo de su pérdida de fe en el proyecto socialista.

Durante los años ochenta, gracias a su amistad con el magnate alemán occidental de la industria del chocolate Peter Ludwig, Heisig desempeñó en Leipzig un papel importante como agente cultural de la recuperación del arte moderno y de vanguardia, así como en la entrada del arte contemporáneo a la RDA.⁷⁹ Promovió la exhibición en Leipzig de obras de Picasso (1980), August Sander (1981), El Lissitzky (1983), Man Ray y Henri Cartier-Bresson (1986), Ludwig Kirchner y los artistas de El Puente, así como de Klaus Staeck (1987) y Joseph Beuys (1988).

En diciembre de 1989, después del derrumbe del Muro de Berlín, Heisig renunció al SED y devolvió los numerosos galardones y premios que había recibido de las autoridades argumentando que al aceptarlos no tenía conocimiento del

78 Honecker fue nombrado Primer Secretario del SED en 1971 y Secretario General, es decir, jefe de Estado en 1976.

79 La imagen central de *Amplitud y diversidad de la brigada Ludwig* (*Weite und Vielfalt der Ludwig Brigade*), una instalación en la que Hans Haacke exhibió en 1984 los intereses comerciales y políticos que animaron la mediación cultural de Ludwig, está tomada de una fotografía en la que el magnate aparece al lado de Bernhard Heisig durante la inauguración de la primera exposición de la colección Ludwig, organizada por el *Ludwig-Institut für Kunst der DDR* en la *Städtische Galerie Schloss Oberhausen* en 1983. Véase Hans Haacke, *Hans Haacke: Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig; Materialien zur Werkentstehung und Rezeption* (Berlín: Realismusstudio NGBK, 1983).

abuso de poder y la corrupción en las altas esferas del Partido. Heisig falleció en 2011 en Strodehne an der Havel, en Brandeburgo.

Crímenes de guerra y verdugos voluntarios

Después de la Unificación de Alemania tuvieron lugar diversos debates en torno a la historia y la identidad alemanas, los cuales lograron poner en cuestión uno de los supuestos más importantes de la memoria alemana occidental en torno al pasado nazi, a saber: que los alemanes comunes y corrientes no habían estado al tanto de los crímenes del nacionalsocialismo. Estos debates fueron detonados por la exposición *Crímenes de la Wehrmacht. Dimensiones de la guerra de aniquilación, 1941-1944* (*Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944*), que se realizó en Hamburgo en 1995 en el Instituto de Investigación Social, así como por la publicación, un año después, del libro del historiador norteamericano Daniel Jonah Goldhagen, *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto* (*Hitler's willing executioners: ordinary Germans and the Holocaust*).⁸⁰

Tanto en la exposición sobre los crímenes de la *Wehrmacht*, como en el libro de Goldhagen —que tuvo un éxito editorial inusitado en Alemania y recibió numerosos reconocimientos— la interpretación funcionalista que explicaba los crímenes nazis como producto de una maquinaria impersonal y casi anónima fue cuestionada por la tesis que sostiene la participación activa de los alemanes comunes y corrientes en el funcionamiento de esa maquinaria, asunto que, como veremos más adelante, está en el centro de las obras de Heisig relacionadas con su experiencia en la guerra. La exposición *Crímenes de la Wehrmacht* ponía en cuestión la idea generalizada entre la opinión pública alemana de que el ejército no había participado en los crímenes del nazismo y que estos eran responsabilidad exclusiva de la SS y la Gestapo. Recordemos que, a pesar de que en los procesos de Núremberg, celebrados entre el 18 de octubre de 1945 y el 2 de octubre del 1946 en la parte occidental de Alemania, se juzgó a los más importantes perpetradores del genocidio nazi, entre ellos a miembros de la *Waffen-SS*, la Guerra Fría generó una situación en la que, con la fundación de la RDA en 1949, los procesos de desnazificación se detuvieron. Konrad Adenauer decidió llevar a cabo un proceso de rápida democratización e integración social que se consideró incompatible con el ajuste de cuentas con el pasado sin concesiones, que hubiera hecho necesario el castigo generalizado de los crímenes nazis. Fue así como tuvo

80 Daniel Jonah Goldhagen, *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto*, trad. J. Fibla (Madrid: Taurus, 2005).

lugar la amnistía y la integración social masiva de los criminales y los seguidores del nazismo. Los criminales de guerra que habían sido condenados por los Aliados fueron liberados. Las fuerzas armadas del Tercer Reich (la *Wehrmacht*) fueron rehabilitadas y los políticos de la RFA consideraron que los soldados regulares del ejército nazi habían participado en una guerra “normal”. Todo ello fue considerado una contribución a la estabilidad democrática del nuevo país.⁸¹

A través de diversos documentos, entre ellos fotografías tomadas por los propios soldados y enviadas a sus familiares en las que se mostraban junto a cadáveres, *Crímenes de la Wehrmacht* probaba que el ejército había perpetrado numerosas masacres de poblaciones civiles en la Unión Soviética y Serbia, al tiempo que participaba en el exterminio de judíos. Se probaba así que el ejército había estado en el centro de una guerra de conquista y exterminio de comunistas, comunidades eslavas y judíos, una guerra que se había radicalizado ante la resistencia soviética tornándose en una guerra colonial y una cruzada antisemita. Al mostrar la participación en esta guerra de millones de jóvenes soldados que representaban a la sociedad alemana, con la cual mantenían contacto e intercambiaban información, se destruía la creencia de que los alemanes ignoraban los crímenes nazis.⁸²

En este clima tuvieron lugar las acaloradas discusiones sobre la obra de Heisig, que constituyen uno de los momentos más álgidos del *Bilderstreit*, es decir, de la discusión pública que se inició en 1990 en Alemania y en la cual, a la sombra de la narrativa del totalitarismo, se discutieron los términos de la integración del legado artístico de la RDA.⁸³ Estas discusiones no habrían sido tan violentas si Heisig no hubiera formado parte de la *Waffen-SS* y no hubiera sido un artista

81 Edgar Wolfrum, “III. 1. Historia y memoria en Alemania, 1949-2009”, <https://historia.yusodelpasado.files.wordpress.com/2010/12/iii-1-historia-y-memoria-en-alemania-1949-20092.pdf>, página consultada el 28 de marzo de 2019; traducción de Edgar Wolfrum, “Erinnerungskulturen”, *Stiftung Topographie des Terrors. Gedenkstättenrundbrief* 113 (2003): 17-20, <http://www.gedenkstaettenforum.de/nc/gedenkstaettenrundbrief/rundbrief/news/erinnerungskulturen/>, página consultada el 2 de agosto de 2015.

82 Véase Enzo Traverso, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política* (Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas, 2000), 82-86. Los feroces debates suscitados por esta exposición alcanzaron su momento culminante en 1999, cuando sus detractores pudieron mostrar la inautenticidad de cuatro de las fotografías expuestas y consiguieron su clausura. La exposición volvió a abrirse en 2002, después de que una comisión independiente lograra disipar cualquier duda sobre la falsificación de documentos. La exposición viajó por treinta y tres ciudades de Alemania y Austria.

83 Eduard, Beaucamp, “Der deutsch-deutsche Kunststreit – 20 Jahre nach dem Fall der Mauer”, en *60 40 20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, ed. K.-S. Rehberg y H.-W. Schmidt (Leipzig: Seemann, 2009), 256-261.

importante dentro de la república socialista alemana. En su biografía se encontraban “las dos dictaduras alemanas” que, de acuerdo con la narrativa del totalitarismo —revivida después de la Unificación— formaban parte de un pasado que debía ser “superado”. Ello se pondría de manifiesto al final de la década de los noventa, cuando el pintor fue invitado a realizar una obra para el *Reichstag* de Berlín, a pesar del reconocimiento que había obtenido en Alemania Occidental desde 1977. En efecto, junto con Tübke, Mattheuer y Sitte representó oficialmente a la RDA en la sexta edición de la *documenta* de Kassel de ese año, posteriormente, su obra alcanzó una mayor notoriedad en 1986, cuando Helmut Schmidt le encargó retratarlo para incluir el cuadro en la sala de retratos de la Cancillería Federal.

No obstante, entre 1998 y 1999, Heisig se vio en el centro de una violenta discusión pública suscitada por la invitación que el parlamento alemán le hiciera, en calidad de representante de la ex-RDA, para presentar una obra al lado de otros pintores alemanes como Sigmar Polke, Georg Baselitz y Gerhard Richter, así como de artistas de los países que liberaron Alemania del nazismo en 1945: Ilya Kabakov de la ex-URSS, Jenny Holzer de Estados Unidos y Christian Boltanski de Francia. Con motivo de ese encargo, en febrero de 1998, el historiador del arte alemán oriental Christoph Tannert y 58 personalidades de la cultura protestaron en una carta abierta acusando a Heisig de haber sido un artista oficial (*Staatskünstler*) del régimen socialista. Los firmantes se preguntaban: “¿Es Heisig el artista que puede realmente expresar el nuevo espíritu de la República berlinesa? Cada generación tiene el *Reichstag* que se merece. Veremos si las futuras generaciones lo preservan”.⁸⁴ La presentadora de televisión Lea Rosh, quien junto con el historiador Eberhard Jäckel había hecho el llamado en favor de la construcción de un monumento para conmemorar el genocidio judío en la nueva capital alemana, declaró que no valía la pena erigir un monumento a las víctimas del Holocausto si al lado, en el *Reichstag*, se iba a exponer la obra de un antiguo miembro de la SS.⁸⁵ Uwe Lehmann-Brauns, miembro del Partido Demócrata Cristiano (CDU), acusó a Heisig de “servidor de dos dictaduras”⁸⁶ y comparó su trabajo con el de Arno Breker, el escultor favorito de Hitler. En una de las sesiones del parlamento Lehmann-Brauns preguntó si era posible explicarle a alguien de

84 Lorraine Millot, “Bernhard Heisig, 73 ans, peintre, ancien SS et ancien communiste, s’exposera finalement au parlement allemand. Sa venue a fait scandale. L’incendiaire du Reichstag”, *Libération*, 23 de mayo de 1998, s. p., http://www.liberation.fr/portrait/1998/05/23/bernhard-heisig-73-ans-peintre-ancien-ss-et-ancien-communiste-s-exposera-finalement-au-parlement-all_235848, página consultada el 2 de agosto de 2015.

85 Millot, “Bernhard Heisig, 73 ans”, s. p.

86 Uwe Lehmann-Brauns citado en Eisman, “Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art”, 234.

Israel que el cuadro había sido pintado por un hombre que fue miembro de la *Waffen-SS*. A lo que el historiador Götz Aly respondió que lo que debía ser explicado a esa hipotética visita es que esa era la pintura “de un hombre que se equivocó, de un hombre que representa a una generación de jóvenes alemanes que no gozó de la ‘gracia de nacer después’ [...] es la pintura de un hombre que ha reconocido su error y ha trabajado durante toda su vida para explicárselo a sí mismo y a los demás”.⁸⁷

Las declaraciones de Aly, que sugieren que Alemania se lamentaba de no haberse integrado antes a Occidente y se empeñaba ahora en “compensar sus errores”, traducen con nitidez el clima cultural y político de los años posteriores a la Unificación, cuando la exposición *Crímenes de la Wehrmacht* y el libro de Goldhagen contribuyeron a una renovación de la mirada sobre el pasado antisemita y genocida de los alemanes continuando así la tendencia hacia la normalización del pasado iniciada en los años ochenta por la gestión de Helmut Kohl.⁸⁸ Finalmente, la pintura de Heisig *Tiempo y vida (Zeit und leben, 1988/1989)*, que recorre la historia de Alemania a través de referencias a Federico el Grande, la revolución de 1848, Bismarck y los 12 años de nacionalsocialismo, fue ubicada en la cafetería del *Reichstag*.

Normalizando el pasado nacionalsocialista

En la RFA los signos de la tendencia que buscaba normalizar el pasado aparecieron al final de la Guerra Fría, en un ambiente político marcado por el recrudecimiento de la tensión Este-Oeste, provocada por la decisión de la OTAN de reforzar sus efectivos militares en Alemania.⁸⁹ Entre estos signos se encuentra la ofrenda floral que en abril de 1985 Ronald Reagan y Helmut Kohl depositaron en el cementerio militar de Bitburg para honrar la memoria de los soldados alemanes sepultados ahí, incluyendo a cuarenta y nueve miembros de la *Waffen-SS*. Igualmente, un mes más tarde Richard von Weizsäcker instaba en un discurso a

87 Aly, “Das müssen wir erklären”, s. p. (trad. Liudmila Olalde). La frase “no gozó de la gracia de nacer después” fue pronunciada por Kohl durante una visita a Israel en 1984.

88 Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 79.

89 En 1982 el canciller socialdemócrata Helmut Schmidt llevó a cabo el llamado *doble acuerdo* de la OTAN que, en contra de los movimientos pacifistas y de gran parte de su partido, impulsó el estacionamiento de misiles de alcance medio en Alemania en previsión de un posible fracaso de las negociaciones de desarme entre Estados Unidos y la Unión Soviética.

la población a entrar en una nueva etapa de normalidad. La ceremonia de Bitburg, que ubicaba a los verdugos en la condición de víctimas del Tercer Reich y negaba la singularidad de los crímenes nazis, y el discurso de Von Weizsäcker, que argumentaba que la culpa por los crímenes del pasado era individual y no de una nación entera, marcaron el inicio de un giro en la política de la memoria (*Gedächtnispolitik*) dentro de la agenda del gobierno conservador de Kohl.⁹⁰ La iniciativa de Kohl de crear dos museos de historia: La Casa de la Historia (*Haus der Geschichte*) en Bonn y el Museo Alemán de Historia (*Deutsches Historisches Museum*) en Berlín, ponía en marcha una política del recuerdo orientada a lograr una identificación positiva con la historia de Alemania en el presente democrático, y ello independientemente de la división del país. Se trataba de abrir paso a una etapa en la que hablar de pasado en Alemania significara algo más que hablar del nacionalsocialismo.

Así, mientras Gorbachov ponía en marcha la perestroika y la URSS perdía peso en el panorama internacional, en la RFA comenzaba el proceso de clausura de una forma de relación con el pasado enmarcada dentro del discurso del “ajuste de cuentas con el pasado”. El proyecto de Kohl tuvo como consecuencia la intensificación y emergencia de una serie de rituales y conmemoraciones de aniversarios rememorando el Tercer Reich, que gozaron de una amplia cobertura por parte de los medios de comunicación. Entre ellos sobresale la conmemoración del quincuagésimo aniversario de la Noche de los Cristales —*Kristallnacht*, el pogromo organizado contra los judíos alemanes en 1938— recordado públicamente el 9 de noviembre de 1988.⁹¹ Durante la ceremonia, el discurso estuvo a cargo del político conservador y presidente del *Bundestag*, Philipp Jenninger, quien desde el punto de vista de los herederos de los perpetradores “explicó”, en una especie de “lección de historia”, las razones del apoyo del pueblo alemán al nacionalsocialismo. También en la RDA se conmemoró esta fecha, por primera vez, pero ahí fue una señal de apertura hacia el reconocimiento del pasado nacionalsocialista.⁹² Ese mismo año de 1988 se formó en Alemania Occidental la asociación

90 Jürgen Habermas calificó estos eventos de “operaciones de lavado y maquillaje” para liberar a la población alemana de la responsabilidad colectiva por delitos que no hubieran podido cometerse sin la indiferencia de la colectividad (Jürgen Habermas, “El lastre del pasado”, en *Ensayos políticos* (Barcelona: Península, 1988), 225-234).

91 En esta fecha se sobreponen diversas memorias: la revolución de noviembre de 1918, el fallido golpe de Estado de Hitler en 1923 y la Noche de los Cristales de 1938.

92 La relación de los alemanes orientales con el pasado nazi fue completamente distinta a la de los occidentales. Desde los años de la ocupación soviética se creó una narrativa oficial construida a partir de la resistencia comunista frente al fascismo, de modo que se creó también la idea de la RDA como un país regenerado por el socialismo, un país de héroes que había logrado la victoria sobre el fascismo. Debido a que se estableció

civil *Perspektive Berlin*, presidida por Lea Rosh y Eberhard Jäckel, cuya meta era la construcción de un monumento en recuerdo de los judíos asesinados en Europa. El proyecto se concretaría en 2005 con la obra de Peter Eisenman en el centro de Berlín, que fue abierta unos días después de la inauguración en Berlín de la exposición de Heisig *La furia de las imágenes*.

Otro signo de la tendencia normalizadora fue el “debate de los historiadores” (*Historikerstreit*), que tuvo lugar entre 1986 y 1987 en Alemania Occidental y constituye el más intenso debate que sobre la conciencia histórica del genocidio nazi ha tenido lugar en los ámbitos académico y mediático después de la Segunda Guerra Mundial. Las interrogantes que motivaron el debate se referían a los usos políticos de la historia y sus relaciones con la cuestión de la identidad. La pregunta que más resonancia tuvo fue la de Ernst Nolte,⁹³ quien cuestionó la singularidad de los crímenes del nazismo. Nolte no solo afirmó que Auschwitz no fue en primera instancia resultado del antisemitismo nazi, sino que negó su estatus de genocidio. Para él, el Holocausto fue una reacción y una copia de los actos de aniquilación llevados a cabo por los bolcheviques durante la Revolución Rusa. Esta tesis sentó las bases de una aproximación al pasado que, por medio de comparaciones entre nazismo y comunismo soviético, intentó eliminar la singularidad del nacionalsocialismo: el asesinato en masa de seis millones de judíos. Las consecuencias de esta negación son diversas; una de ellas es precisamente la eliminación del legado del Tercer Reich a los alemanes: la culpa y la responsabilidad transgeneracional.

La sola idea de que, como afirmó el historiador Ernst Nolte, el asesinato en masa de judíos hubiera sido en realidad una “acción asiática”, aprendida de Stalin, significó para una buena parte de la opinión pública una amenaza para la auto-comprensión de Alemania como parte de la comunidad occidental. Habermas

que las víctimas de los crímenes nazis fueron los soviéticos y los comunistas, la memoria del Holocausto fue relegada a un segundo plano. Más aún, hasta 1984 la RDA, igual que la URSS, apoyó el antisemitismo y practicó políticas antisionistas. Esta situación se modificó en la década de los ochenta cuando, como respuesta a la tendencia hacia la normalización en la RFA y debido a las presiones internacionales, el régimen socialista comenzó a ubicar la cuestión judía y el Holocausto dentro de las políticas del recuerdo de la RDA. En aquel año se actualizó el museo de Buchenwald y se puso en marcha la restauración de la sinagoga de Berlín. No obstante, fue impedida la proyección de la película *Shoah*, de Claude Lanzmann (Jeffrey Herf, *Divided memory. The Nazi past in the two Germanys* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997), 106-160).

93 El 6 de junio de 1986 el historiador Ernst Nolte publicó en el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung* el famoso artículo “Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht mehr gehalten werden konnte” (“Un pasado que no quiere pasar. Un discurso que fue escrito, pero no pudo ser leído en público”). La discusión tuvo lugar en ese periódico y en *Die Zeit*.

consideró que, más que una disputa académica, el *Historikerstreit* era una operación para lograr “desechar el pasado” (*Entsorgung der Vergangenheit*). En efecto, sin la conciencia de la responsabilidad en la perpetración del asesinato de seis millones de judíos y otros grupos minoritarios, la historia de Alemania se convertía en la de un país ocupado por Hitler durante doce años y liberado en 1945.⁹⁴

El debate estético de la Guerra Fría: Realismo y formalismo

Bernhard Heisig comenzó a tematizar sus vivencias como soldado durante la Segunda Guerra Mundial hasta entrada la década de los sesenta, después de elaborar numerosos dibujos y litografías con tema histórico, por ejemplo, sobre la Revolución de 1848 y la Comuna de París, así como ilustraciones de libros para las obras de Ludwig Renn, Johannes R. Becher y Erich Maria Remarque. En 1964 pintó la tercera versión de *La Comuna de París III (Pariser Kommune III)*, un cuadro en el que junto a la descripción de la masacre de los comuneros por las tropas de Versalles introdujo su propia experiencia como soldado de la *Waffen-SS*. Y lo hizo a través de un estilo y unas estrategias formales que se alejaban del tipo de realismo que había venido caracterizando su trabajo, con lo que se distanciaba de las líneas estéticas dominantes en la RDA.

El realismo socialista exigía representaciones edificantes capaces de estimular el imaginario social épico. En términos generales, el realismo socialista enfatizaba el papel social del arte; la importancia del contenido sobre la forma; el virtuosismo técnico y el ilusionismo. El arte debía describir la realidad “en su desarrollo revolucionario” a través de la acción de héroes positivos, oponiéndose así al “formalismo”, al “individualismo”, al “irracionalismo” y al “cosmopolitismo” del arte moderno occidental. Una de sus premisas era la representación de lo típico, la categoría estética definida en el siglo XIX por Engels como la adecuada para la representación del movimiento histórico revolucionario. En el socialismo, lo típico eran los trabajadores, el activista heroico, el funcionario del Partido, los miembros de las organizaciones de masas. Todos ellos debían ser héroes positivos que proyectaran el deseo de un futuro socialista idealizado. Con base en esas premisas, desde el final de los años cuarenta y durante los cincuenta, el SED estimuló un arte que presentara el progreso socialista a través del trabajo colectivo,

94 Véase Jürgen Habermas, *The new conservatism: cultural criticism and the historian* (Cambridge: Polity Press, 1989).

donde los medios de producción y los diversos actores sociales fueran presentados en una relación armónica.⁹⁵

La pintura de Heisig contradecía esas directrices. *La Comuna de París* se presentó en la *VII Exposición Regional de Arte de Leipzig*, inaugurada en octubre de 1965 como parte de los festejos del aniversario número ochocientos de la fundación de la ciudad. Heisig había pintado escenas de la Comuna de París desde 1959. En 1961, ya nombrado director de la Academia de Leipzig, exhibió dos pinturas y diez litografías en la *VI Exposición Regional de Arte de Leipzig*. En esa ocasión fue el mismo Ulbricht quien al contemplar *Días de marzo en París 1871* (*Pariser Märztage 1871*, 1960) habría criticado la pasividad de las figuras y habría conminado a Heisig a enfatizar el “asalto de los comuneros”. Las imágenes hacían referencia a la paz de marzo, más que a los eventos de mayo cuando, en efecto, los comuneros asaltaron el casco urbano de París, lo que provocó la llamada semana sangrienta, del 21 al 28 de mayo, que dejó cerca de treinta mil muertos. El jurado consideró que la pintura era demasiado estática y Heisig respondió destruyéndola, a fuerza de retrabajarla.⁹⁶

En 1964, después de su renuncia a la dirección de la Academia de Leipzig, Heisig presentó en la *VII Exposición Regional de Arte de Leipzig* la tercera versión de *La Comuna de París*, en la cual combinaba escenas y momentos históricos que mostraban la lucha cuerpo a cuerpo de múltiples personajes en los últimos días de la Comuna, antes de ser masacrados por las tropas de Versalles. En la misma exposición se presentaron las obras de Tübke *Memorias del Dr. Schulze (III)* (*Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze (III)*) y de Mattheuer *Caín (Kain)*.⁹⁷ Las tres obras tenían en común la atención a los acontecimientos de la historia y acusaban un alto grado de libertad creativa tanto en términos estéticos como iconográficos. El cuadro de Heisig representaba a la multitud atrapada entre las bayonetas e

95 Véase Thomas Karin, *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne* (Colonia: DuMont, 1985), 22-24.

96 Véase April Eisman, “Denying Difference to the Post-Socialist Other: Bernhard Heisig and the Changing Reception of an East German Artist”, *Contemporaneity* 2 (2012): 51. David Bathrick señala que, en el imaginario comunista, el legado de la Comuna de París había sido relegado al reino de la utopía en razón de que los bolcheviques reemplazaron a los soviets por un partido jerarquizado y hegemónico como el sujeto de su propia representación en la historia, desarrollando un aparato burocrático para determinar y controlar las necesidades sociales (David Bathrick, *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR, Modern German Culture and Literature* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1995), 59).

97 En 1960 Heisig fue distinguido por la prensa como uno de los artistas jóvenes más importantes de Leipzig, junto con Harry Blume, Willi Sitte y Werner Tübke (April Eisman, “Denying Difference to the Post-Socialist Other: Bernhard Heisig and the Changing Reception of an East German Artist”, *Contemporaneity* 2 (2012): 50).

identificada con la pancarta “*Vous êtes travailleurs aussi*” (“Ustedes también son trabajadores”).

En *La Comuna de París* Heisig daba la espalda a las demandas de la estética realista socialista impuesta por el SED en diversos sentidos, presentando una visión emocional (subjetiva) del hecho histórico, acentuada por la recuperación de la obra de artistas como Goya y de la tradición expresionista alemana de autores como Otto Dix y Max Beckmann. Una vez más, en lugar de una representación de los días optimistas y heroicos de la Comuna, que era celebrada en la RDA como el primer gobierno comunista de la historia, Heisig ofrecía la visión de la masacre que tuvo lugar antes de que la Comuna llegara a su fin en 1871. Por otra parte, Heisig iba más allá en su relación con el arte moderno: la fragmentación de las figuras, la contraposición de diversos planos y el contenido de las escenas del cuadro respondían a una operación de montaje propia de las vanguardias dadaísta y constructivista, rechazadas por la estética realista. Estos recursos, junto con las energéticas pinceladas y la paleta caliente y contrastante fueron usados por Heisig para enfatizar la violencia y ferocidad del ataque.

La *Comuna de París* no fue bien recibida por la crítica. Heisig fue acusado de banalizar los problemas formales y de denigrar el valor de la Comuna representándola como una retorcida masa amorfa. La de Heisig era una pintura no edificante, algo de lo que se había acusado también a Ernst Barlach y Käthe Kollwitz en los años cincuenta, cuando los funcionarios del régimen vieron en recursos del arte moderno tales como la deformación y fragmentación de la figura humana un acto de vandalización de lo humano.⁹⁸ Desde los años treinta el expresionismo había sido visto por los comunistas como una tendencia vinculada con el fascismo y había sido atacado por los defensores de la estética realista como una actitud artística que, al concentrarse en la expresión subjetiva inmediata de las visiones del artista, impedía la comprensión de los problemas sociales y de las fuerzas históricas en marcha para su superación. De acuerdo con la estética de Lukács, la representación realista debía plasmar la realidad en su dinámica, en su movimiento y desarrollo, por ello no podía sostenerse en el fragmento, sino que debía representar la totalidad de las relaciones sociales de una época.⁹⁹

98 Véase Ulrike Goeschen, “From Socialist Realism to Art in Socialism: The Reception of Modernism as an Instigating Force in the Development of Art in the GDR”, en “Socialist Eastern Europe”, número especial, *Third Text* 23, núm. 1 (2009): 43-53, <https://doi.org/10.1080/09528820902786669>.

99 En los años treinta, en el horizonte histórico configurado por el nazismo, el comunismo y el liberalismo capitalista, Lukács postuló el realismo como la vía para la creación de un arte socialista. El filósofo húngaro consideró la literatura moderna y en especial el expresionismo como un arte subjetivista que extrae sus escenas del flujo

Los cuadros de Heisig están compuestos por imágenes sobrecargadas de significados, por lo que su complejidad supone un espectador activo capaz de elaborarlas estéticamente y cognitivamente. Basados en el montaje, ubican en un mismo espacio diferentes escenas y eventos históricos que no están vinculados por ninguna relación de tiempo o espacio. De acuerdo con Ulrike Goeschen, en la RDA, la expresión, el montaje, la alegoría y el símbolo fueron considerados estrategias ilegítimas para el arte contemporáneo hasta mediados de los años sesenta, cuando su uso se condicionó a la consecución de fines ideológicos adecuados a la lucha antifascista, la representación del hombre nuevo y la construcción del socialismo. Por ello, la realización y exhibición de una obra como *La Comuna de París* por un artista con la influencia y la fama de Heisig en Leipzig, así como su exhibición en un evento público como la *VII Exposición Regional de Arte de Leipzig* hacían ostensible la posición del pintor frente a la disputa entre “formalismo” y “realismo” que, ya desde antes de la fundación de la RDA, venía alimentando los desarrollos del arte en la parte oriental de Alemania y que, referida a la contraposición entre arte socialista y arte moderno, estaba en el centro de la confrontación estética entre las dos superpotencias mundiales. Con *La Comuna de París* de 1964 Heisig parecía responder polémicamente a la demanda de Ulbricht de pintar el asalto de los comuneros a París y se situaba de lleno en la tradición artística moderna evidenciado, de ese modo, un giro en su posición frente al régimen para el cual la primacía de la subjetividad en el arte indicaba un estado de incertidumbre sobre la victoria del socialismo.¹⁰⁰

Política cultural y agencia artística

El giro de la obra de Heisig hacia el arte moderno tuvo lugar después de su pronunciamiento en favor de la libertad artística en el V Congreso de la Asociación de Artistas Plásticos en marzo de 1964, un mes antes de la celebración de la Segunda Conferencia de Bitterfeld. Esta conferencia representa el momento más

histórico de la totalidad social y la retrata como objeto de contemplación o de ferviente emoción. En oposición al naturalismo y al expresionismo, que vinculó con la ideología guillermista y el nazismo, el realismo permitía el acceso a las mediaciones que conectan la experiencia con la realidad objetiva de la sociedad. Véase Georg Lukács, “Se trata del realismo”, en *Materiales sobre el realismo*, trad. M. Sacristán (Barcelona: Grijalbo, 1977), 7-46.

100 Harald Olbrich, “Ästhetische Subjektivität oder Subjektivismus”, en *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, ed. Eckhart Gillen (Colonia: DuMont, 2005), 64 (publicado originalmente en *Bildende Kunst* 5, 1966).

importante del proyecto socialista de una renovación cultural que habría de redefinir las relaciones entre artistas y trabajadores, con la cual el SED buscaba también reforzar su liderazgo en materia de cultura. A través de la vinculación de los mundos del arte, el trabajo y la producción se buscó eliminar la separación entre el trabajo intelectual y el trabajo manual, se apoyaron sistemáticamente las actividades literarias y artísticas para ampliar el desarrollo multidimensional de habilidades y facultades humanas, pero, al mismo tiempo, la llamada Vía de Bitterfeld significó una embestida contra la intención de los artistas de ampliar sus márgenes de libertad encauzando su actividad hacia el realismo socialista.

De manera prístina, el discurso pronunciado por Heisig describe al régimen socialista como un sistema político que intentaba hacer de la obediencia y la adaptación —así como de la infantilización y el sometimiento—, valores clave para mantener su hegemonía. Heisig criticó la pretensión del régimen de mantener aislados a los artistas de la modernidad occidental y de expulsar de su actividad los temas relacionados con su individualidad como sus sueños, sus anhelos, sus tragedias y sus miedos. El pintor criticó la evaluación del arte basada en las premisas oficiales y denunció la intención del régimen de legitimar la inserción del arte en la lógica de la productividad y el rendimiento. Bajo esta lógica, explica,

el arte tiene que satisfacer necesidades, [...] y los artistas representan una suerte de combinado¹⁰¹ de servicios —dividido en diferentes secciones— obligado a llevar a cabo con “gran maestría” las ideas preconcebidas en la teoría.

La pregunta es, cómo se supone que ha de surgir esa maestría, a menos que se entienda por maestría una perfecta aplicación de reglas y habilidades técnicas en abstracto.¹⁰²

Estas declaraciones, que suscitaron las carcajadas y los aplausos de los asistentes al V Congreso, revelan la negativa de Heisig a aceptar el deseo de convertir a los artistas en “operarios” de un código —el del realismo socialista— que confeccionado y calculado de acuerdo con criterios productivos amenazaba con convertir al arte en un subsector de la cultura de masas socialista.

Dos meses después de pronunciado el discurso, Heisig fue invitado a mostrar su lealtad al Partido, por lo que llevó a cabo públicamente una autocrítica dentro de la Conferencia del SED intitulada “Evaluación del V Congreso de la Asociación

101 En la RDA las empresas de una misma rama solían formar conglomerados industriales, denominados “combinado” (*Kombinat*). (N. de la autora).

102 Bernhard Heisig, [Discurso pronunciado durante el V Congreso de la Asociación de Artistas Plásticos (VBKD) del 24 al 26 de marzo de 1964], transcrito y publicado como “Dokument A-IV, 1.4” en *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, ed. Ulrike Goeschen (Berlín: Duncker & Humblot, 2001), 424-431 (trad. Liudmila Olalde).

de Artistas Plásticos y de la Segunda Conferencia de Bitterfeld”, celebrada el 10 de junio de 1964 en Berlín. La autocrítica era usual entre los intelectuales y artistas en la RDA y, junto con la censura de obras, era aceptada como parte de las reglas del juego político con el régimen. En el intervalo transcurrido entre el discurso y la autocrítica, Heisig recibió el encargo oficial para participar en la decoración del entonces prestigioso *Hotel Deutschland*, en el centro de Leipzig. En aquellos años en la RDA la pintura mural tenía un carácter decorativo, por lo que no se le concedía prácticamente ningún valor artístico. Como resultado de la invitación, pintó en 1965 una serie de murales en los que, con un estilo esquemático, alejado del realismo socialista, y a través de la sobreposición de motivos y escenas presentó una visión optimista de ciudades alemanas orientales como Rostock, Halle y Schwedt.¹⁰³ En esta ocasión, Heisig respetó la iconografía del realismo socialista, pero no sus convenciones plásticas.

Heisig no fue una “víctima” del régimen socialista ni un “artista oficial”. La imposición del realismo socialista en la parte oriental de Alemania —que tuvo lugar desde 1947— trajo consigo mucho más que una estética, fue portadora de modelos de autoridad cultural y formas de comportamiento, así como de un sistema de disciplina y recompensas, todo ello manejado y diseñado por una burocracia centralizada, relacionada con el Partido y los ministros de gobierno a través de una compleja red de afiliaciones. El discurso de Heisig en el V Congreso, al igual que el giro en su pintura hacia el expresionismo, lejos de ser producto de una postura por completo opuesta al régimen socialista, fue estimulado por una cierta relajación en materia de cultura producto de la construcción del Muro en 1961¹⁰⁴ y tuvo lugar en el contexto del reconocimiento de un grupo de historiadores del Instituto de Ciencias Sociales, afiliado al SED, del arte moderno alemán

103 Véase April Eisman, “In the Crucible: Bernhard Heisig and the Hotel Deutschland Murals”, en *Art outside the Lines. New Perspectives on GDR Art Culture*, ed. E. Kelly y A. Wlodarski (Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2011), 19. La historiografía sobre Heisig sostiene que su discurso le habría costado su puesto como rector de la Academia de Leipzig. No obstante, April Eisman sostiene que Heisig había renunciado a su puesto antes de pronunciar el discurso y que el motivo de su retiro de la rectoría de la Academia de Leipzig fue la necesidad de “disponer de más tiempo para su trabajo artístico”.

104 El Muro, construido en 1961, fue declarado por Walter Ulbricht una “muralla de protección antifascista” que permitiría llevar a cabo una verdadera discusión sobre la construcción de la sociedad socialista y el lugar que en ella deberían desempeñar el arte y la cultura. A pesar de que a partir de esa fecha el SED hizo ciertas concesiones en materia artística, se empeñaba en evitar las discusiones sobre el arte de Occidente, cifrando las garantías de la estabilidad social en el aislamiento y la reclusión, tal y como lo demostró la XI Sesión Plenaria del SED, celebrada en 1965, año en el que se censuraron las obras de escritores como Wolf Biermann, Stefan Heym y Heiner

como base del arte realista socialista de Alemania del Este. Desde 1960, de manera pública, estos historiadores explicaron el arte de la RDA como heredero del trabajo de Käthe Kollwitz, los artistas asociados a la *Asso* (Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios, *Assoziation revolutionärer bildender Künstler*), los expresionistas, los constructivistas rusos y la Bauhaus. Como resultado de este proceso, como se explicó más arriba, desde mediados de los sesenta, las estrategias del arte moderno fueron aceptadas en la RDA.

Es verdad que en diferentes momentos de su vida Heisig defendió la autonomía artística y la capacidad de agencia de los artistas; y aunque tuvo dificultades con el gobierno de Walter Ulbricht no rechazó totalmente la estética realista¹⁰⁵ y gozó del apoyo del de Erich Honecker. Su relación con el régimen, como la de muchos otros artistas, fue más compleja de lo que parece. Su caso muestra que en la RDA las relaciones entre el artista y el Estado estaban lejos de ser claras y estables, y que más bien se caracterizaban por una constante tensión entre el control político y las tentativas de crear y extender los espacios para la libertad de expresión. Dicho en otras palabras, estas relaciones fueron complejas y cambiantes, y estuvieron en todo momento marcadas por la ambigüedad, lo cual les permitió a los artistas establecer una negociación permanente entre agencia individual y demandas del régimen.

El soldado necio y el ajuste de cuentas con el pasado

Después de la exhibición de *La Comuna de París*, Heisig comenzó una etapa de trabajo caracterizada por la producción de cuadros impetuosos y turbulentos, llenos de imágenes de violencia, cólera y desesperanza, cuya creación se prolongaría hasta el final de su vida. Entre ellos se cuentan los que, al incluir las referencias a la Segunda Guerra Mundial, han sido objeto de interés por parte de historiadores y críticos occidentales. En la exposición que tuvo lugar con motivo de la celebración del aniversario número doscientos de la Academia de Leipzig en 1964, Bernhard Heisig presentó *El sueño de Navidad del soldado necio* (*Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten*, 1964), la pintura que, realizada ese mismo año, habría de convertirlo, primero en Alemania Occidental y luego en la

Müller, se interrumpió la producción cinematográfica, se prohibió la proyección de películas y se pusieron candados a la prensa y la radio.

105 En 1991 Heisig se refería a su estilo como “objetivista-abstracto”, con lo que aludía a la primacía de la realidad como problemática o asunto de reflexión plástica, y a la forma de su representación dentro de los cauces de la estética del arte moderno y del modernismo. Véase Reiner Moritz, dir., *Bernhard Heisig: ein deutscher Maler* (HR, Alemania, 1991).

Alemania unificada, en el pintor que logró finalmente enfrentar el traumático pasado nacionalsocialista. En su primera versión, *El sueño de Navidad del soldado necio* se titulaba *El sueño de Navidad de un militarista*. En ambas versiones el protagonista es un soldado de la *Wehrmacht*, un joven que, como el propio Heisig y muchos otros de su generación —entre ellos figuras prominentes del arte y la literatura como Joseph Beuys y Günter Grass—, vio en la Juventud Hitleriana y en la guerra una vía de escape de la vida familiar y un acceso a la aventura.¹⁰⁶

En *El sueño de Navidad del soldado necio* el soldado reposa sobre un tapete que lo sostiene en medio de un reino de terror que él parece experimentar como un lugar poblado de maravillas. El tapete se eleva por encima de un campo de batalla en el que ha tenido lugar una sangrienta matanza. El soldado se acompaña de los signos del poder militar nazi y prusiano como la esvástica, el águila alemana y la Cruz de Hierro. Diversos juguetes militares invaden su cuerpo y, junto con la contemplación de la Cruz de Hierro, lo sumen en un trance que le impide percatarse de la dimensión catastrófica de su situación, anunciada por el arcángel San Gabriel que, a su izquierda, toca la trompeta del Juicio Final. Todo ello hace visible la alienación del soldado. Al igual que *La Comuna de París*, *El sueño de Navidad del soldado necio* fue destruida por el propio Heisig, quien en no pocas ocasiones destruyó sus pinturas a fuerza de retrabajarlas. De *El sueño de Navidad del soldado necio* realizaría una segunda versión entre 1974 y 1976. Al igual que en la versión de 1964, en esta el soldado aparece en el trance provocado por la contemplación de los símbolos militares, especialmente la Cruz de Hierro. La elección de este símbolo, una condecoración que primero en Prusia y luego en la Alemania nazi se otorgaba a los soldados por la eficiente conducción militar de las tropas, muestra que Heisig veía el nazismo como una continuación del militarismo prusiano, es decir, que a diferencia de la interpretación oficial socialista —que explicaba la emergencia del Tercer Reich a partir de la lucha de clases— el

106 Heisig explicó su adscripción a las asociaciones juveniles nazis: “Yo tenía dieciséis años, quería vivir la gran aventura. Pensé que cumplía mi deber. Es así como los alemanes se volvieron culpables, pensando en que cumplían con su deber” (Heisig citado en Lorraine Millot, “Bernhard Heisig, 73 ans”, s. p.). Igual que Heisig, Joseph Beuys se afilió voluntariamente a la Juventud Hitleriana a los diecisiete años; véase George Jappe, “Interview with Beuys about Key Experiences. September 27, 1976”, en *Joseph Beuys. Mapping the legacy*, trad. P. Nisbet, ed. G. Ray (Nueva York: DAP, 2001), 185-198. En relación con el testimonio de Günter Grass véase su obra *Pelando la cebolla* (Madrid: Alfaguara, 2007) (título original *Beim Häuten der Zwiebel*, 2006) y la entrevista “Mi vergüenza creció al conocer los crímenes de las *Waffen-SS*”, *El País*, 10 de septiembre de 2006, s. p., http://elpais.com/diario/2006/09/10/cultura/1157839201_850215.html, página consultada el 10 de agosto de 2015.

pintor tomaba en consideración la responsabilidad de millones de alemanes en el Holocausto.¹⁰⁷

Heisig hará uso de la figura del soldado necio en numerosas obras, así por ejemplo en *Batalla de Ardenes* (*Ardennenschlacht*, 1978-1981), *Obstinación del olvido* (*Beharrlichkeit des Vergessens*, 1977), *Batalla invernal (la señal de la cruz)* (*Winterschlacht (Kreuzzeichen)*, 1985-1986) y *Encuentro con el ayer* (*Begegnung mit gestern*, 1984-1988). En todas ellas la representación de la condición física y psicológica del soldado contradice el *ethos* central de las narrativas históricas de los dos Estados alemanes. El soldado necio introdujo, como afirma Eckhart Gillen, un quiebre en la narrativa histórica socialista construida a partir del antifascismo victorioso y puso en cuestión su expresión simbólica en el arte.¹⁰⁸

Recordemos que después de la Segunda Guerra Mundial en la parte oriental de Alemania el combate y la resistencia antifascista en contra de los nazis se convirtieron en el núcleo de una narrativa que permitió al Estado alemán oriental y a la población del este de Alemania deslindarse del pasado irracional y belicista alemán. El SED estableció el campo de concentración de Buchenwald —situado en las cercanías de Weimar— como el lugar mítico del nacimiento de la RDA

107 Según la narrativa oficial del Estado alemán oriental, la derrota del Tercer Reich obedeció a la acción conjunta de las tropas soviéticas y la resistencia comunista. Desde 1945 y hasta mediados de los años cincuenta el análisis que sirvió para comprender el pasado nacionalsocialista fue el que el mismo Walter Ulbricht realizara durante la guerra, cuando se encontraba exiliado en Moscú, en su obra intitolada *La leyenda del "socialismo alemán"* (*Die Legende vom "deutschen Sozialismus"*). El análisis se apega a la interpretación marxista ortodoxa que sostenía que el fascismo era resultado de la acción conjunta de los sectores más agresivos, reaccionarios y chauvinistas del gran capital monopolista. Ulbricht presentaba al fascismo de Hitler como la fusión y profundización de lo más reaccionario de la historia alemana, como el punto final de una serie de derrotas de las fuerzas democráticas que históricamente ocurrieron con la Guerra de los Campesinos, la Reforma, así como con los levantamientos de 1948 y la República de Weimar de 1918 a 1919. De acuerdo con Jeffrey Herf, una de las consecuencias más notables de esta interpretación es que al enfatizar el papel de las élites capitalistas en la dictadura nazi exoneraba de la responsabilidad a millones de alemanes que no se movilizaron contra las deportaciones de judíos. El resultado fue la absolución de las acusaciones de responsabilidad y culpa compartida de la población alemana que el Partido Comunista de Alemania (*Kommunistische Partei Deutschlands*, KPD) formuló en su llamado (*Aufruf*) de 1945, postura que compartieron los emigrados en Moscú (Jeffrey Herf, *Divided memory*, 33-35).

108 Eckhart Gillen, "A Break with Socialist Idealism", en *German Art from Beckmann to Richter*, ed. E. Gillen (Colonia: Du Mont, 1997), 162-164.

puesto que ahí había sido asesinado Ernst Thälmann¹⁰⁹ —quien fue convertido en el padre fundador de la patria socialista— y también había tenido lugar la sublevación de algunos comunistas presos, lo que fue utilizado por el régimen para crear la leyenda de la resistencia exitosa.¹¹⁰ Para Buchenwald Fritz Cremer realizó en 1955 *Los prisioneros liberados* (*Die befreiten Häftlinge*), un conjunto escultórico que marcaría el canon plástico del mito antifascista. El conjunto representa a un grupo de combatientes integrado por un niño y diez prisioneros de tamaño mayor al natural. Todas las figuras están de pie, desafiantes, algunos sostienen el puño en alto, otros portan armas, uno porta una bandera. A pesar de sus rostros demacrados y su ropa andrajosa, esos personajes representan la resistencia al fascismo y el triunfo sobre él.¹¹¹ En tiempos de la RDA, este conjunto escultórico constituía el último momento de un recorrido por el campo de concentración organizado a partir de una narrativa que monumentalizó y museificó la participación de los comunistas en la resistencia en Buchenwald, reprimiendo la memoria crítica del pasado nacionalsocialista del este de Alemania y el reconocimiento del papel que las fuerzas armadas aliadas desempeñaron en la liberación de Buchenwald el 11 de abril de 1945 y en la derrota militar del Tercer Reich.¹¹²

Pero el soldado necio de Heisig no solo desafiaba la narrativa oficial alemana oriental y sus cánones estéticos, también se oponía a la versión oficial dominante en la RFA, según la cual, como ya se explicó, los soldados de la *Wehrmacht* habían

109 Ernst Thälmann dirigió el Partido Comunista Alemán durante la República de Weimar. En 1933 fue arrestado por la Gestapo, encarcelado durante once años y finalmente fue fusilado en el campo de concentración de Buchenwald por órdenes de Hitler el 17 de agosto de 1944.

110 Raina Zimmering, “El mito político de la RDA”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* XLIV, núm. 181 (2001): 115-131, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/48522>, página consultada el 29 de marzo de 2019.

111 Igual que la de otros artistas, las obras que Cremer realizó por encargo del Partido sufrieron varias modificaciones antes de ser aprobadas por los funcionarios del SED.

112 Dentro de la narrativa del antifascismo Bruno Apitz publicó en 1958 su novela *Desnudo entre lobos* (*Nackt unter Wölfen*). La historia se refería a la relación de los comunistas con los judíos. La novela relata la salvación de un niño judío que había sido introducido por error en una maleta en un campo de concentración nazi. Un grupo de prisioneros comunistas arriesga su vida y desafía incluso la autoridad del Partido para salvarlo. Esta novela no fue la única que en la RDA tematizó el pasado nazi en los años cincuenta, pero fue la más exitosa. Fue llevada a la televisión en 1960 para celebrar el décimo quinto aniversario de la liberación de Auschwitz y llevada a la pantalla grande en 1963 por Frank Beyer con el apoyo de la DEFA.

participado en la guerra sin haber compartido la ideología nazi, lo cual significaba, según la versión oficial, que habían participado en una guerra “normal”.

“Lo que proviene del mismo lugar comienza a unirse”¹¹³

Bernhard Heisig no fue el único artista alemán interesado en el pasado alemán. De manera simultánea a la realización de *El sueño de Navidad del soldado necio*, durante la década de los sesenta, diversos pintores de las dos partes de Alemania comenzaron a cuestionar la construcción de las dos identidades fundadas a partir de la represión del pasado nacionalsocialista. En la RDA, en los años que siguieron a la construcción del Muro de Berlín, Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke y Bernhard Heisig —agrupados desde los cincuenta en la Escuela de Leipzig— iniciaron una búsqueda iconográfica y estilística que desafiaba la línea oficial del régimen socialista, que, como ya se mencionó, pretendía subsumir la creación artística al proyecto general de una cultura visual basada en el realismo socialista.¹¹⁴ Estos artistas utilizaron estrategias estilísticas modernas derivadas del expresionismo y el surrealismo para tematizar, según sus propias declaraciones, la sobrevivencia del fascismo en Alemania Occidental. Un ejemplo relevante es *Memorias del Dr. Schulze (III)* (*Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze (III)*), de Werner Tübke, detengámonos brevemente en esta pintura.

Pintado en 1965, *Memorias del Dr. Schulze (III)* es uno de los cuadros más conocidos de la serie de pinturas, acuarelas y dibujos titulada *La vida del Dr. Schulze*, realizada por Tübke a partir de imágenes de prensa y cine entre 1965 y 1967. En el centro de la pintura vemos a la figura de un juez sentado y vestido con una toga roja; la figura es representada como una marioneta, con las manos, el cuello y la cabeza de madera. Su cabeza no posee rasgos particulares, lo que lo convierte en un personaje anónimo. A través de los hilos que salen de su cuerpo, el juez se encuentra unido a diversas escenas referentes a los crímenes del Tercer

113 Esta frase fue utilizada propagandísticamente por el Partido Socialdemócrata de Alemania (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, SPD) poco después de la caída del Muro convirtiéndose en el lema de la convención del partido de aquel año. La frase fue atribuida a Willy Brandt, quien desde 1958 siendo alcalde de Berlín Occidental declaró con motivo de la inauguración de un tramo del tren subterráneo en la parte oeste de la ciudad: “algún día se juntará nuevamente lo que debe estar unido”. Y seis años más tarde, en ocasión del tercer aniversario de la construcción del Muro de Berlín, empleó una expresión similar: “Alemania tiene que reunificarse para que esté junto lo que pertenece al mismo tronco” (Volker Wagener y Andrés Villegas, “Willy Brandt: ‘Crece junto lo que pertenece al mismo tronco’”, DW, 11 de diciembre de 2012. <http://dw.com/p/16z3c>, página consultada el 2 de agosto de 2015).

114 Gillen, “A Break with Socialist Idealism”, 162-164.

Reich y su universo concentracionario, donde la tortura y las ejecuciones retratan un mundo de horror semejante al de *El jardín de las delicias* de El Bosco.¹¹⁵ Este mundo de horror y destrucción contrasta con el paisaje al fondo del cuadro: una colina en la que se ubica la estación balnearia de Rügen reservada a los funcionarios del régimen socialista en el Mar Báltico. La pintura fue realizada en el estilo gélido con el que Tübke recuperó a los maestros de la tradición artística nórdica como Cranach, Durero, Holbein y El Bosco.

De acuerdo con el artista, la serie tenía la intención de denunciar las tendencias fascistas presentes en la RFA. Su realización había sido estimulada por los juicios de Auschwitz —llevados a cabo entre 1963 y 1965 en Fráncfort del Meno— donde se dio a conocer que el 80 por ciento de los más altos jueces de la RFA habían desempeñado cargos importantes en el sistema de justicia nazi. Efectivamente, entre el 65 y el 70 por ciento de los jueces y fiscales activos en la RFA habían sido miembros del Partido Obrero Nacionalsocialista de Alemania (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, NSDAP). El 39 por ciento de ellos estaba en la lista de los crímenes de guerra de la Comisión Internacional para la Investigación de Crímenes de Guerra, pero su entrega había sido obstaculizada. A partir de estos juicios, el régimen socialista comenzó a instrumentalizar el Holocausto en contra de la RFA. Así, en la acusación de no haber completado los procesos de desnazificación, Alemania del Este fincaba su superioridad moral y política frente a su contraparte occidental. Por esa razón la obra *Memorias del Dr. Schulze (III)* fue acusada por el régimen socialista de haber encriptado el mensaje sobre un asunto de alta prioridad política, de carecer de espíritu partidista, de haber abandonado el realismo y de haberse refugiado en el surrealismo.¹¹⁶

Mientras tanto, en Alemania Occidental pintores como Georg Baselitz (1938), Gerhard Richter (1932), Eugen Schönebeck (1936) y A. R. Penck (1939), todos emigrados de la RDA, comenzaron a cuestionar las bases de la supuesta nueva identidad alemana occidental sustentada en el llamado milagro económico a través de pinturas realizadas bajo la égida del realismo, con las que tematizaron la presencia del pasado nazi en la Alemania liberal y democrática. En *Buenos días, señor Courbet (Bonjour Monsieur Courbet, 1965)* Baselitz se autorrepresentó huér-

115 Véase Eckhart Gillen, “Féodalisme à la mode RDA. Gerhard Richter e Werner Tübke, peintres de cour de Politburo”, *ALLEMAGNE d’aujourd’hui. Revue d’information et de recherche sur l’Allemagne* 196 (avril-juin 2011), 140-165.

116 Claudia Mesch plantea estos paralelismos como producto de una interdependencia emanada en algunos casos de una colaboración y en otros de un diálogo indirecto, de manera que ve en el realismo un punto de comunicación estética entre los dos Estados alemanes. Véase Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall. Demarcating Culture in the Cold War Germany* (Londres/Nueva York: Tauris, 2008), 109-112.

fano de patria, harapiento y herido, cargando con sus utensilios de pintor en medio de un paisaje marcado por la destrucción y el abandono: Alemania. Igualmente, entre 1962 y 1965, Gerhard Richter pintó los retratos de miembros de su familia relacionados con el pasado nazi como *Familia a la orilla del mar* (*Familie am Meer*, 1964), *El tío Rudi* (*Onkel Rudi*, 1965) y *La tía Marianne* (*Tante Marianne*, 1965), en los que, tomando las imágenes de su propio álbum familiar, hacía visible la tensión entre los afectos individuales y la vergüenza histórica.¹¹⁷ Anselm Kiefer iría más lejos al hacer referencia a la iconografía del nacionalsocialismo. En su serie *Ocupaciones* (*Besetzungen*) de 1969 el artista se fotografió realizando el saludo nazi (“*Sieg Heil!*”) en los territorios y lugares ocupados por la *Wehrmacht*, lo que le valió diversas acusaciones en la RFA, entre ellas la de ser un “pintor de derecha”.¹¹⁸

Si bien en todos estos casos lo artistas violaron los tabús prevalecientes a uno y otro lado del Muro, quebrando con ello la amnesia visual sobre el pasado nazi en las dos partes de Alemania,¹¹⁹ a diferencia de Heisig, ninguno de ellos había participado como soldado ni como voluntario de la *Waffen-SS* en la Segunda Guerra Mundial. Heisig pertenecía a la generación de los perpetradores y en sus pinturas dio forma a su experiencia como soldado de un régimen criminal. Sus obras aparecen como testimonio de esos crímenes y remiten al problema de sus efectos traumáticos, cuestión que había sido silenciada casi por completo en las dos Alemani- as en la pintura, el cine y la historiografía, al menos durante las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.¹²⁰

117 El tío Rudi, caído en el frente en 1944, era el hermano de la madre de Richter. La tía Marianne, quien en la imagen sostiene al propio Richter a la edad de cuatro meses, era hermana de Rudi y fue sometida a los procesos de esterilización y eliminada en el programa de eugenesia del régimen nazi. La familia retratada a la orilla del mar es la de la primera esposa de Richter, Ema Eufinger, cuyo padre Heinrich Eufinger — presente también en la imagen— fue un reputado ginecólogo de la SS involucrado en los programas nazis de esterilización obligatoria y estuvo relacionado con el fatídico destino de la tía Marianne.

118 Véase Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 79-121.

119 Huyssen, “German Painting in the Cold War”.

120 Fue Joseph Beuys quien en su vitrina titulada *Demostración de Auschwitz* (*Auschwitz-Demonstration* 1956-1964) introdujo en el debate estético la necesidad del recuerdo del Holocausto, no obstante, también estableció la imposibilidad de su representación (Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, trad. F. Chueca, F. López Martín y A. Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2006), 484).

“En la RDA la pintura es más alemana”

Dos décadas después, en 1980, el interés por la memoria y el pasado se manifestó en el mundo del arte alemán cuando en la XXXIX Bienal de Venecia, celebrada ese año, Kiefer y Baselitz representaron oficialmente a Alemania Occidental. En relación con la muestra de arquitectura *La presencia del pasado (Die Gegenwart der Vergangenheit)*, que también se exhibió en la Bienal, Habermas declaró la aparición de una vanguardia “de frentes invertidos” cuyo significado último era el sacrificio del proyecto moderno en aras de un nuevo historicismo. En efecto, en el arte se ponía de manifiesto el inicio de una etapa diferenciada de la modernidad, caracterizada por una nueva temporalidad en la cual el pasado se sobreponía al futuro. Dos años después, en 1982, con la séptima *documenta* de Kassel quedó claro que la tendencia dominante en el arte estaba vinculada con la aparición de una suerte de romanticismo nuevo, que postulaba al arte como sostén de la identidad y la cultura nacionales.¹²¹ En Kassel se mostraron mil obras de ciento setenta artistas, en su mayoría europeos; cincuenta y dos alemanes, entre ellos Baselitz, Richter, Immendorff, Penck, Salomé; los italianos Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente; y los norteamericanos Jean-Michel Basquiat, David Salle y Keith Haring. Estos artistas, agrupados en el neoespressionismo alemán y norteamericano, y la transvanguardia italiana, consagrarían “el retorno de la pintura”¹²² luego de décadas de dominio de tendencias norteamericanas como el pop, el minimalismo y el arte conceptual; el arte ampliado de Beuys y en general las vertientes del arte no vinculadas con las bellas artes, que en los años de la inmediata posguerra dieron lugar a una fructífera etapa experimental y una redefinición de lo político.¹²³ Para algunos, este fenómeno representó el fin de la hegemonía artística de los Estados Unidos sobre Europa, impuesta desde los años de la reconstrucción.

121 Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”, en *Ensayos políticos*, trad. R. García Cotarelo (Barcelona: Península, 2007), 265-383.

122 Es importante recordar que, así como muchos de los llamados Nuevos Salvajes venían realizando su trabajo desde los años sesenta, el mundo del arte estadounidense había visto la emergencia de lo que conocemos como *Pattern Painting*, *Bad Painting* y *New Image* a partir de 1977, aunque sería hasta 1982, en la séptima edición de la *documenta* a cargo de Rudi Fuchs —que contó con la colaboración de Germano Celant, uno de los editores de *Artforum*—, donde se consumaría lo que para muchos fue un “retorno al orden”.

123 Igual que Habermas, en Estados Unidos autores como Fredric Jameson, Hal Foster, Benjamin H. D. Buchloh y Rosalind Krauss vieron signos de carácter regresivo en la recuperación de estilos del pasado y en la restauración de las premisas de autoría y

Los artistas alemanes neoexpresionistas,¹²⁴ cuya pintura se presentaba como subjetiva, sensual, irracional, mística e impetuosa, fueron bautizados Nuevos Salvajes (*Neue Wilde*), una expresión que, según explica Hans Belting,¹²⁵ hacía referencia a la pintura de los expresionistas de El Puente (*Die Brücke*), y al mismo tiempo aludía a la identificación entre “salvaje” y “germano”, que se remonta a la Edad Media. El éxito de los Nuevos Salvajes —que también fueron integrados dentro de lo que en ese entonces se llamó “nueva pintura alemana”— estaba ligado a su “germanidad” no solo por el contenido de las obras, sino por el uso de recursos de creación que integraban los del expresionismo abstracto norteamericano con los del expresionismo alemán. Si bien es cierto que, por lo general, esos pintores rechazaron su afiliación al expresionismo histórico, también es verdad que no negaron que su interés fuera explorar los temas y las iconografías de la historia de Alemania. Al respecto Baselitz declaró que su pintura no tenía nada que ver con el expresionismo: “Quizás haya semejanzas de temperamentos, de pinceladas, la brutalidad con la que uno aplica la pintura, pero esta no es expresionista, es alemana”.¹²⁶

También en 1982 se celebró en la RFA la primera gran exposición de arte de la RDA. Aunque la presencia de Alemania del Este en la *documenta* de Kassel de 1977 había sido importante, la exposición titulada *Comparando tiempos: Pintura y artes gráficas de la RDA (Zeitvergleich: Malerei und Grafik aus der DDR)*, llevada a cabo en Hamburgo, marcaba el inicio de un mayor interés en la producción plástica de Alemania del Este, además de ser un indicador del clima de distensión alcanzado por la relación bilateral entre los dos Estados alemanes como resultado de la política de acercamiento a los países del Este (*Ostpolitik*) iniciada por Willy Brandt en 1967.¹²⁷ Se expusieron obras de Gerhard Altenbourg, Carlfriedrich

subjetividad, que muchos creyeron superadas con la aparición de tendencias norteamericanas como el pop, el minimalismo y el arte conceptual.

124 Entre los más importantes exponentes del neoexpresionismo de la primera generación se encuentran Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff, Dieter Krieg, Karl-Horst Hödicke, Sigmar Polke, Antonius Höckelmann, Volker Tanert, A. R. Penck y Peter Brötzmann. En la segunda generación destacan los grupos Pintura Vehemente (*Heftige Malerei*), compuesto por Rainer Fetting, Helmut Middelndorf, Bernd Koberling y Salomé (seudónimo de Wolfgang Ludwig Cihlarz); y Libertad de Mühlheim (*Mülheimer Freiheit*), formado por Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn y Jiří Georg Dokoupil.

125 Belting, *The Germans and Their Art*, 75-77.

126 Baselitz citado en Axel Hecht y Werner Krüger, “L’art actuel made in Germany. Georg Baselitz la peinture tête en bas”, *Spécial Allemagne, artpress* 42: 16.

127 En efecto, con la firma del Tratado Básico (*Grundlagenvertrag*) en 1973, con el que los dos Estados renunciaban al uso de la fuerza en sus relaciones y reconocían el carácter inviolable de sus fronteras, se normalizaron sus relaciones y se abandonó la búsqueda

Claus, Hartwig Ebersbach, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte, Volker Stelzmann, Werner Tübke, así como del propio Heisig, entre muchos otros. Las obras, en su mayoría realizadas durante la década de los setenta, presentaban un panorama artístico muy variado, aunque dominado por las tendencias figurativas del arte moderno alemán, particularmente por el expresionismo. Como se señaló anteriormente, desde el final de la década de los sesenta, en Alemania Oriental las búsquedas formales y el pesimismo habían dejado de ser percibidas como una amenaza para el régimen, y tendencias vanguardistas como la Bauhaus y el constructivismo habían sido finalmente aceptadas como vías legítimas para la creación artística en el socialismo. Por otra parte, a principios de los años setenta Honecker había puesto en marcha su programa *Amplitud y diversidad* (*Weite und Vielfalt*), que incluyó la creación de galerías y un incipiente mercado del arte. Vale la pena observar que al inicio de los años ochenta en la RDA también había emergido una tendencia inspirada en el expresionismo que fue consagrada en 1985 en el Museo de la Antigüedad (*Altes Museum*) de Berlín donde se exhibieron las pinturas de Trakia Wendisch, Hubertus Giebe y Walter Libuda. Esta tendencia no fue interpretada como lo habría sido en los años cincuenta, es decir, como una derivación de la influencia occidental, sino como una legítima recuperación del pasado artístico anterior al Tercer Reich.

En el texto introductorio al catálogo de *Comparando tiempos*, Günter Grass escribió: “En la RDA la pintura es más alemana”.¹²⁸ Con ello quería decir que “para este Estado y sus ciudadanos el pasado alemán es una carga evidentemente más pesada”.¹²⁹ A partir de una apreciación comparativa de la pintura producida en los dos Estados alemanes, Grass hizo notar que la Guerra Fría obligó a los artistas a ambos lados del Muro a diferenciarse, pero señaló también que, con la erosión política de los sistemas capitalista y socialista, la pintura a un lado y otro del Muro comenzaba a parecerse.¹³⁰ Es muy importante mencionar que Günter Grass se opuso a la unificación de Alemania. Al igual que Goethe y Herder en los siglos XVIII y XIX, respectivamente, pensaba que los alemanes debían aceptar vivir como nación cultural en el marco de una confederación política, lo que los liberaba de la imposición de la unidad de un Estado nación. Con sus señalamientos en torno al arte de la RDA el escritor afirmaba la existencia de una “nación cultural” (*Kulturnation*) alemana cuya identidad se fundaba en un pasado común. Así, a pesar de la ocupación y la división territorial y política de Alemania, Grass

de la unificación establecida en la Ley Fundamental de la RFA y presente en la retórica del SED. Como consecuencia, la RDA intensificó sus relaciones diplomáticas y culturales con la RFA.

128 Grass, “Sich ein Bild machen”, 12 (trad. Liudmila Olalde).

129 Grass, “Sich ein Bild machen”, 12 (trad. Liudmila Olalde).

130 Grass, “Sich ein Bild machen”, 12-13.

señalaba que el arte se desarrollaba a partir de una tendencia de corte expresionista, cuya preocupación central era la reflexión sobre el pasado histórico alemán.

De manera reveladora, la portada del catálogo de *Comparando tiempos* fue ocupada por la imagen de la pintura de Wolfgang Mattheuer titulada *Pesadilla* (*Albtraum*), de 1982. En esta pintura, que además fue reproducida a doble página en el interior del catálogo, Mattheuer prefiguró su famosa escultura *El paso del siglo* (*Der Jahrhundertschritt*). En *Pesadilla* el pintor colocó una figura que corre a lo largo de una línea negra en un espacio vacío. La figura está completamente desproporcionada, su cabeza es pequeña y se hunde en la oscuridad, carece de tronco; es casi todo piernas y brazos. El brazo y la pierna izquierdos dibujan una cruz gamada, el brazo y la pierna derechos, una especie de “V” de la victoria. Los símbolos del nazismo y del movimiento obrero aparecen mezclados: el puño levantado del brazo izquierdo —gesto usado por los comunistas y socialistas para simbolizar la unión de la clase obrera— dibuja una cruz gamada con la bota nazi de la pierna izquierda. El brazo derecho, que hace el saludo fascista, y la pierna derecha, pintada con el rojo y el negro característicos del puño en alto del saludo obrero, impulsan al personaje hacia adelante. La figura porta diversas medallas. Se trata de una representación que contradice los términos sobre los cuales se fincó la identidad de las dos Alemanias. Así, la figura muestra la ambigüedad de los componentes históricos y sociales de sus dos memorias colectivas que acompañarán a los alemanes en su paso hacia el siglo XXI.

La retrospectiva de Bernhard Heisig

Durante la Guerra Fría los historiadores del arte de las dos zonas de Alemania se dedicaron al estudio de las obras producidas en sus respectivos territorios. Los alemanes de uno y otro lado tenían la urgencia de reconformar su identidad y su memoria sobre nuevas bases. La división del país y la redefinición de las fronteras geográficas habían suscitado el abandono de los parámetros tradicionales de la escritura de la historia del arte, de modo que, aunque se mantuvieron en contacto, su preocupación no fue la búsqueda de las premisas que podrían definir una tradición cultural común, algo que había caracterizado el trabajo historiador desde el siglo XIX.¹³¹ Un año antes de la caída del Muro de Berlín, en 1988, los

131 En los años ochenta, la RDA intensificó las relaciones políticas y económicas con los países occidentales, especialmente con Alemania Occidental. En septiembre de 1987 Honecker se convirtió en el primer jefe de Estado alemán oriental en visitar oficialmente la RFA. Como parte del encuentro de Kohl y Honecker se firmaron numerosos

especialistas de los dos Estados alemanes comenzaron a trabajar conjuntamente en una muestra retrospectiva del trabajo de Heisig. Titulada *Bernhard Heisig: Retrospectiva*, la exposición habría de mostrar en forma itinerante cerca de ciento veinte pinturas y trescientas obras gráficas del artista a partir del otoño de 1989 en diferentes ciudades de los dos Estados alemanes. El interés por la pintura de Heisig tenía lugar en un ambiente de renovada preocupación por la cuestión de la identidad alemana, que coincidía con la aparición del neoexpresionismo en el mundo artístico,¹³² el creciente interés por la memoria en el ámbito académico y en general con la tendencia normalizadora del pasado de la gestión de Kohl. Para los años ochenta había cedido casi por completo el enfrentamiento entre el realismo y el formalismo, en el que los alemanes occidentales y orientales se acusaban mutuamente de producir un arte al servicio del Partido o del mercado. Los historiadores del arte Peter Pachnicke de la RDA y Jörn Merkert de la RFA señalan que la exposición fue acordada por los dos Estados alemanes y que su celebración se enmarcó en la voluntad de estudiar las obras de los artistas individuales para trascender los estereotipos que regulaban la percepción de los fenómenos artísticos a ambos lados del Muro.¹³³ Estos estereotipos, que se referían a los lugares comunes de la ausencia de individualidad en la RDA y del predominio de las tendencias de la abstracción en la RFA, habían comenzado a ser cuestionados desde los años setenta, entre otros factores debido a la política de

acuerdos de cooperación financiera y cultural. Ello hizo posible la celebración de exhibiciones como *Posiciones. Pintura de la República Federal de Alemania (Positionen. Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland)* en 1986 en la *Neue Berliner Galerie im Alten Museum* de Berlín y posteriormente en el Museo Albertinum de Dresde. Se presentaron obras de artistas abstractos como Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay y Emil Schumacher, de Anselm Kiefer y Sigmar Polke, así como de artistas que emigraron de la RDA como Gerhard Richter. En 1988 tuvo lugar la exposición *Joseph Beuys: obras de la colección van der Grinten (Beuys – Werke aus der Sammlung van der Grinten)*, en Leipzig y Berlín. Tres años antes Beuys había sido declarado *persona non grata* en la RDA. En Berlín Occidental se presentó la exposición *Zeitvergleich 88*, inaugurada por el alcalde de Berlín, Eberhard Diepgen y el viceministro de cultura de la RDA, Dietmar Keller.

132 Entre 1985 y 1986 esta tendencia tuvo su mayor expresión en la exposición *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985*, celebrada en la *Royal Academy of Arts* de Londres. Véase: Christos M. Joaquimides, *et al.*, *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985* (Londres: Royal Academy of Arts: Weidenfeld and Nicolson, 1985).

133 Peter Pachnicke, "Vorwort", en *Bernhard Heisig, Retrospektive*, ed. J. Merkert y P. Pachnicke (Múnich: Prestel, 1989), 7-8. Para un análisis detallado de la exposición véase A. Eisman, "Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art".

acercamiento con los países del Este (*Ostpolitik*), que creó un clima menos ríspido entre las dos partes de Alemania.¹³⁴

En el catálogo de *Bernhard Heisig: Retrospectiva* se establecieron los dos supuestos que habrían de convertirse en los marcos interpretativos de la obra de Heisig en la Alemania unificada. El primero concierne a la relación entre la memoria individual y colectiva, y entre la culpa y el sufrimiento implicados en las pinturas sobre la guerra; el segundo se refiere a su ubicación en el linaje estilístico del arte moderno alemán, denigrado por los nazis como “arte degenerado” y desestimado en las dos Alemania durante la Guerra Fría. Se establece así que la nota característica de la obra de Heisig es que en ella se llevó a cabo el trabajo de duelo que, de acuerdo con los Mitscherlich, era necesario para el “ajuste de cuentas” con el pasado nazi, que había sido señalado a partir de su presentación en la *documenta* de 1977 y por el cual fue especialmente apreciada en la RFA. Heisig habría creado el escenario para el duelo dentro del expresionismo, cuyo significado es triple: nombra el conjunto de referencias formales que singularizaron a esa corriente en las primeras tres décadas del siglo XX; designa una actitud artística caracterizada por la expresión interior y la liberación de las emociones; y, en Alemania, es sinónimo de modernidad e identidad.

Bernhard Heisig, pintor alemán

En el catálogo de *Bernhard Heisig: Retrospectiva* se descarta cualquier relación de su pintura con el neoexpresionismo de los Nuevos Salvajes occidentales argumentando que la de Heisig es una pintura que no está sujeta a la espontaneidad del gesto y se vincula con la sociedad.¹³⁵ Se establece que sus cuadros vinieron a colmar el “hambre de imágenes” de una Alemania Occidental “dominada durante décadas por la abstracción”.¹³⁶ Estas afirmaciones son discutibles, ya que, como hemos explicado, si bien es cierto que la abstracción fue la tendencia impuesta por los Aliados en la parte occidental de Alemania y que fue instrumental en la legitimación cultural de la restauración llevada a cabo por Konrad Adenauer durante los años sesenta y setenta en la RFA, artistas emigrados de la RDA como

134 Con la firma del Tratado Básico (*Grundlagenvertrag*) en 1973, con el que los dos Estados renunciaban al uso de la fuerza en sus relaciones y reconocían el carácter inviolable de sus fronteras, se normalizaron sus relaciones y se abandonó la búsqueda de la unificación establecida en la Ley Fundamental de la RFA y presente en la retórica del SED. Como consecuencia, la RDA intensificó sus relaciones diplomáticas y culturales con la RFA.

135 Pachnicke, “Vorwort”, 8.

136 Pachnicke, “Vorwort”, 8.

Richter, Baselitz, A. R. Penck e Immendorff practicaron una pintura vinculada con el realismo, con la cual se opusieron al dominio de la abstracción, que también estaba siendo usada como una vía de escape de las sombras del pasado y del peso de la culpabilidad por los crímenes del Tercer Reich. En el catálogo se afirman los vínculos estilísticos del trabajo de Heisig con el de artistas modernos y de vanguardia como Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz y Kokoschka, al igual que con la obra de algunos de los integrantes del movimiento Dada de Berlín.

Así, la ubicación de la obra de Heisig en este linaje moderno alemán supone una relación de continuidad con el arte moderno remitiendo a la relación entre arte nacional e identidad, y excluyendo las coordenadas históricas de su realización: las de Guerra Fría. Como afirma Grasskamp, la afirmación de una continuidad estilística intenta compensar la discontinuidad de la nación.¹³⁷ En ese sentido se puede decir que esa interpretación iba a ser coherente con la idea de “reunificación” (*Wiedervereinigung*) dominante después de la firma del Tratado de Unificación, la cual reelaboró la concepción misma de la historia de Alemania asumiendo la continuidad de la nación a partir de la unificación de 1871.¹³⁸ La inclusión de Heisig en la tradición moderna alemana liquida sus lazos con la estética del realismo en la Alemania socialista y lo incluye en una tradición internacional. Conviene recordar que, después de que los nazis humillaran al arte moderno en la exposición *Arte degenerado (Entartete Kunst)* celebrada en Múnich en 1937, en la RFA el expresionismo fue objeto de una revaloración adecuada a la inserción del país en la órbita de los valores estéticos occidentales. Como consecuencia, en los años cincuenta se consideró que el uso subjetivo del color y la vehemencia de la pincelada, característicos del expresionismo, prefiguraban el desarrollo hacia la abstracción, lo cual se consideró un puente entre el arte local e internacional. De ese modo, el expresionismo comenzó a ser percibido como la principal aportación alemana al arte internacional.¹³⁹

Así, su obra es separada de la de aquellos artistas de Alemania del Este que también tematizaron los horrores del nacionalsocialismo y la guerra en los años

137 Grasskamp, “A historical continuity of disjunctures”, 23.

138 Una de las consecuencias de la de la guerra franco-prusiana fue la consumación de la unidad de Alemania. La victoria de los alemanes sobre los franceses fue producto de la unión militar por lo que se decidió dar forma oficial a esa colaboración. El 18 de enero de 1871 los alemanes proclamaron en Versalles a Guillermo I (rey de Prusia) emperador de Alemania. Bismarck fue designado príncipe y nombrado canciller del nuevo *Reich*. La constitución de los estados del norte fue desde entonces la constitución del ahora Imperio Alemán y la legislación prusiana se extendió a casi todo el territorio.

139 Véase Grasskamp, “A historical continuity of disjunctures”, 23.

de la inmediata posguerra y durante toda la Guerra Fría. La obra de estos artistas constituye una constelación en la que se aborda la destrucción, el horror, el sufrimiento y la muerte de las víctimas, el cinismo de los verdugos y la culpa de quienes no pudieron evitar el genocidio. Dentro de esa constelación destacan las pinturas *Noche sobre Alemania* (*Nacht über Deutschland*, 1945), donde Horst Strempele representó a las víctimas de los campos de concentración, algunas de ellas portando la estrella judía; *Víctimas del fascismo* (*Opfer des Faschismus*, 1946-1948) de Hans Grundig, que representa a dos prisioneros comunistas muertos en el campo de concentración de Sachsenhausen, donde él mismo estuvo internado de 1940 a 1942 por sus actividades comunistas. Estas obras, contemporáneas de *Hiob* (1946) de Otto Dix y de la serie *Visiones de Dresde* (*Dresdner Visionen*, 1947-1949) de Ernst Hassebrauk, forman parte de la corriente de arte social y políticamente orientado de Käthe Kollwitz, Richard Huelsenbeck, John Heartfield y Hannah Höch, y en general de un conjunto de artistas comunistas que, organizados en la Asso, se comprometieron de manera directa con el trabajo de agitación política para denunciar el viejo orden imperial guillermino y el orden capitalista; una tradición ligada al internacionalismo que el nacionalsocialismo denunció como parte de “la conspiración judía”.¹⁴⁰ Al compartir el énfasis en la representación de las víctimas de la guerra, estas pinturas se convertirían en el canon estético de la narrativa antifascista en Alemania del Este hasta la imposición del realismo socialista por los funcionarios soviéticos. Debemos incluir aquí también la única obra visual que después de la guerra se ocupó específicamente del trauma provocado por los crímenes de los nazis: la película *Los asesinos están entre nosotros* (*Die Mörder sind unter uns*), filmada en 1946 por la DEFA en la Zona de Ocupación Soviética y dirigida por Wolfgang Staudte.¹⁴¹ Pinturas como *Massacre II* (*Massaker II*, 1959) y *Mujeres llamando* (*Estudio sobre Lidice*) (*Rufende Frauen* (*Studie zu Lidice*), 1957) de Willi Sitte, *Réquiem chileno* (*Chilenisches Requiem*, 1974) de Tübke y *Dedicatoria a Chile* (*Widmung an Chile*, 1974) de Hartwig

140 La contrarrevolución nazi supuso la creación de un espacio para un nuevo arte “popular-nacional” en contra del arte política y socialmente orientado de Käthe Kollwitz, Otto Dix, George Grosz, y contra los pintores comunistas agrupados en la Asso. Los nazis responsabilizaron a las clases acomodadas de producir una cultura hedonista, lujosa y elitista, y por tanto ajena al pueblo, de ahí que reaccionaran contra el arte abstracto y figurativo anterior a 1933, es decir, “moderno” por considerar que acentuaba la alienación de la propia cultura por parte de la clase media y la pequeña burguesía.

141 La película retrata a los antiguos nazis que, al finalizar el Tercer Reich, habían reconstruido sus vidas como ciudadanos honorables y a aquellos que, como el personaje principal, el cirujano Hans Mertens, eran perseguidos por la culpa de no haber podido impedir los asesinatos en masa y la frustración provocada por la imposibilidad de hacer justicia.

Ebersbach, así como las de otros artistas que posteriormente en la RDA tematicizaron los terribles acontecimientos de la guerra y el genocidio forman parte de esa constelación. Su importancia es mayor si pensamos que, a diferencia de la Primera Guerra Mundial, la Segunda no produjo una gran cantidad de imágenes. De una u otra manera esas obras nos permiten aprehender las formas en las que, en la RDA, los pintores articularon visualmente el recuerdo del sufrimiento de las víctimas y dieron forma al recuerdo del pasado nacionalsocialista. Fuera de esta constelación Heisig deja de ser un pintor de la Guerra Fría.

En tiempos de la RDA, el historiador Lothar Lang había relacionado la obra de Heisig con de la Lovis Corinth y Oskar Kokoschka. Consideró que las pinturas en las que hace referencia a eventos históricos como en *La Comuna de París, El sueño de Navidad del soldado necio* y *La fortaleza de Breslau, la ciudad y sus asesinos (Festung Breslau, die Stadt und ihre Mörder, 1969)*, pertenecen al género de la pintura histórica (*Historienmalerei*). De acuerdo con esto, Heisig es el artista más representativo de la pintura histórica socialista. El historiador sostiene que, a pesar de haber “participado como soldado” en la Segunda Guerra Mundial, las pinturas de Heisig “no refieren anécdotas ni son ilustraciones de su propia experiencia”,¹⁴² sino que son imágenes simbólicas y metafóricas que expresan una apreciación del pasado elaborada desde el presente y motivada por la lucha de clases actual. Esta interpretación enmarca las obras en el discurso antifascista y afirma la denuncia de la pervivencia del fascismo en Alemania Occidental como una necesidad de la lucha de clases en la Guerra Fría. La emergencia del pasado nazi en el trabajo de Heisig se explica por la misión asumida por muchos artistas de la RDA y declarada explícitamente por él mismo de hacer del arte un arma de denuncia de la continuidad del fascismo en la República Federal de Alemania, una continuidad cuyo origen Heisig ubica en la cultura militarista prusiana, como se señaló anteriormente.

Pinturas memoria

En su artículo para el catálogo de la exposición *Bernhard Heisig: Retrospectiva*, el historiador Eberhard Roters consideró que los cuadros en los cuales Heisig hace referencia a la Segunda Guerra Mundial son “pinturas memoria”, e interpretó sus imágenes como parte de una biografía de guerra. Dentro de estas pinturas Roters incluye a *La Comuna de París* (1964), a la que considera una alegoría de la experiencia de Heisig como soldado, un momento “preparatorio” para poder hacer “el

142 Lothar Lang, *Malerei und Graphik in der DDR* (Leipzig: Edition Leipzig, 1979), 105.

ajuste de las cuentas” con el pasado que, según él, marcaría sus obras subsiguientes. Así, la importancia de estos cuadros reside en su carácter de advertencia, en su capacidad de “recordar para el futuro”. Esta interpretación se consolidó en *La furia de las imágenes*, cuyo título fue en un primer momento *Memoria para el porvenir* y cuyo contexto fue el programa de eventos culturales *Entre la guerra y la paz*, como se mencionó al principio de este texto.

Bernhard Heisig. La furia de las imágenes fue organizada por el historiador y curador Eckhart Gillen a partir del supuesto de que el núcleo fundamental del trabajo del pintor son las obras donde, a partir del texto de Sigmund Freud “Recordar, repetir y reelaborar”, tematiza sus experiencias en la Segunda Guerra Mundial. El texto de Freud le habría brindado el método para trabajar sus propios traumas de guerra una década después de finalizada la conflagración. Con ese propósito, uno puramente terapéutico, el pintor habría creado la figura del soldado necio. Desde esta perspectiva, Gillen sostiene que la figura del soldado necio representaría en primera instancia al propio Heisig: el perpetrador, el padre traumatizado que, de regreso de la guerra, es acosado por los sueños y alucinaciones de la violencia y destrucción; y de igual manera representaría al hijo que, sin comprender la dimensión del legado del padre, se solaza narcisísticamente en las imágenes de la guerra. El modelo curativo de Freud sostiene que el trauma¹⁴³ debe ser enfrentado para que no se repita. La meta del tratamiento psicoanalítico es la reconciliación del sujeto con lo reprimido para conseguir que el paciente

143 Para Freud el trauma sobrevive cuando un acontecimiento perfora la barrera protectora que separa al ser humano del acontecimiento, actuando como filtro y marco de procesamiento de aquello que proviene del exterior. La función de esta barrera es permitir que un acontecimiento sea integrado en los marcos de la inteligibilidad y la posibilidad históricas. Un acontecimiento traumático es uno que no puede ser incorporado al flujo temporal histórico y cuyas energías, por tanto, no pueden integrarse a lo existente por lo que se convierten en un excedente que, al no ser eliminado, genera una compulsión. De ese modo, la repetición mantiene al paciente psíquicamente fijado al trauma porque instala retroactivamente en el acontecimiento traumático algo de lo que careció en su momento con la esperanza de guiar su curso. Se trata de un “retorno de lo reprimido”, de aquello que no pudo ser simbolizado y que no halla en la repetición ninguna posibilidad de simbolización y por tanto de interpretación. La repetición es pues una “manera de recordar” que escapa a los marcos de lo real y de esta manera impide que el paciente se aleje del acontecimiento. Así, en la repetición se produce un colapso de la temporalidad, donde aquello que pertenece al pasado se superpone al presente y es vivido como tal. Con la repetición, explica Freud, se inicia la cura porque con ella el paciente deja de despreciar su enfermedad y comienza a tener el valor de poner su atención en ella; de considerarla como una parte de su propio ser “de la cual podrá extraer valiosas enseñanzas para su vida ulterior” (Sigmund Freud, “Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)”, en *Obras completas*, vol. XII (Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 1980), 1686).

deje de llevar a cabo los actos compulsivos y utilizarlos “para la labor terapéutica”. El proceso transcurre a través de la transferencia, que consiste en “crear una zona intermedia entre la enfermedad y la vida”, por medio de la cual “va teniendo efecto la transición de la primera a la segunda” y en esa medida también tiene lugar la “elaboración de la resistencia”.¹⁴⁴ En el caso de Heisig esa zona de transferencia sería la actividad artística a través de la cual habría elaborado sus propias inhibiciones y resistencias para enfrentar su pasado como miembro de la *Waffen-SS*. Así, el acto de autorrepresentación de Heisig como el soldado que fueron muchos alemanes, y su legado a las siguientes generaciones, contribuiría a la liberación de un cuerpo social asolado por la resistencia a recordar y a aceptar su ominoso pasado.

Víctima de dos dictaduras

En esa interpretación Heisig nos es presentado como “víctima” del nacionalsocialismo. Veamos ahora de qué manera se le explica como “víctima” del régimen socialista alemán. En su interpretación Eckhart Gillen no solo desecha la intención antifascista de Heisig, sino que sostiene que el artista combatió lo que él llama “antifascismo por decreto” (*verordneter Antifaschismus*) del Estado alemán oriental con un arte “libre de directrices ideológicas” basado en sus “propias experiencias e impresiones” de la Segunda Guerra Mundial.¹⁴⁵ Desde esta perspectiva, Heisig habría sido un artista disidente, con lo que pasaría a ser una víctima del socialismo. Gillen atribuye la realización de obras relacionadas con el mundo del trabajo, como *Jefe de brigada II* (*Brigadier II*, 1969/1970) —que llegó a ser impresa en un sello postal de la RDA— a la disposición de Heisig a hacer concesiones con el régimen socialista.¹⁴⁶ El curador de *La furia de las imágenes* sostiene que la tendencia a pintar múltiples versiones de un mismo sujeto y retrabajar

144 Freud, “Recordar, repetir y reelaborar”, 1688.

145 Eckhart Gillen, “‘Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit’: Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‘verordnetem Antifaschismus’ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945–1989” (tesis doctoral, Universidad de Heidelberg, 2004), 15.

146 En 1969 Heisig pintó *Brigada* (*Brigade*) que, al ser presentada en la *Exposición Regional de Arte de Leipzig*, recibió una condena unánime por parte de la crítica, que juzgó la representación de los trabajadores como totalmente apartada de la fuerza de la clase obrera, de su seguridad y de la humanidad de la personalidad socialista. Esta versión desapareció debido a que Heisig la retrabajó para crear la fechada en 1969/1970. Vale la pena hacer notar que, en muchos casos fueron los trabajadores quienes en la RDA reclamaron de los artistas representaciones que los dignificaran.

cada cuadro, en ocasiones hasta el grado de destruirlo,¹⁴⁷ constituye una prueba de autocensura que “quizás afectó su trabajo más de lo que él mismo imaginó”.¹⁴⁸ La convicción de que el antifascismo fue la mentira central del SED y de la RDA¹⁴⁹ es, pues, el supuesto que permite a Gillen sostener que las pinturas presentadas en *La furia de las imágenes* obedecen a motivaciones puramente terapéuticas. De acuerdo con esta argumentación, que excluye al comunismo militante de Heisig, en sus imágenes el pintor hizo pública su autoconciencia histórica como artista preocupado por la identidad negativa de los alemanes (occidentales). No obstante, las obras de Heisig realizadas entre 1979 y 1989 muestran que, si bien abandonó las temáticas socialistas (con excepción de las pinturas sobre Ícaro anteriormente mencionadas), no desechó el antifascismo. En obras como *La fortaleza de Breslau, la ciudad y sus asesinos (Festung Breslau, die Stadt und ihre Mörder, 1969)*, *Obstinación del olvido (Beharrlichkeit des Vergessens, 1977)* y *Fin del programa vespertino (Ende des Abendprogramms, 1982)* tematizó los mecanismos de opresión social que trascendían el mundo comunista para señalar la pervivencia del fascismo en diversas modalidades del ejercicio de poder en el mundo occidental. Y ello no es extraño si pensamos que las vivencias individuales devienen experiencias con sentido dentro de unos marcos culturales que tienen carácter colectivo. En el caso de Heisig esos marcos son los del antifascismo comunista que, al haber sido el fundamento del régimen socialista alemán, fue más poderoso que el mismo marxismo-leninismo para la constitución de la identidad nacional. En la RDA el antifascismo no solo fue antinazismo, fue sobre todo anticapitalismo y, como tal, configuró el marco cultural que permitió a Heisig hacer comunicables las memorias de sus impresiones y experiencias durante la Segunda Guerra Mundial.

En *Bernhard Heisig. La furia de las imágenes*, las pinturas de la guerra de Heisig han pasado a formar parte de la memoria cultural alemana. Su crítica antifascista ha sido subsumida a los discursos de la memoria terapéutica y sus imágenes han pasado a formar parte de lo que Carrithers llama el “patriotismo negativo”¹⁵⁰ dominante en Alemania Occidental durante los años ochenta y reforzado a través de la educación histórica sobre el nazismo tanto en escuelas como en actos públicos. Además, y no menos importante, han pasado a formar parte de la memoria heroica de los “opositores” al régimen socialista. Esto significa que esas imágenes

147 Heisig retrabajó muchos de sus cuadros años después de haberlos terminado y llegó incluso a repintarlos mientras se encontraban expuestos.

148 Gillen, “Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit”, 10.

149 Gillen, “Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit”, 11-16.

150 Carrithers, “Presenciando un naufragio”, 222.

desempeñan el papel formativo y normativo que según Jan Assmann¹⁵¹ es preservado en la memoria cultural: por una parte, son educativas, civilizadoras y humanizadoras; por la otra, establecen el deber de no repetir los horribles crímenes del Tercer Reich. Ello define su condición de *lugares de memoria*. Así, en *La furia de las imágenes* las pinturas de Heisig fueron convertidas en lugares de memoria en el sentido de que ahí tuvo lugar el ritual que las consagró como referentes del trabajo de duelo necesario para el “ajuste de cuentas” con el pasado nacionalsocialista. La memoria de la Guerra Fría, con sus narrativas y sus prácticas, fue borrada de estas imágenes.

Debido a que Heisig pertenece a la generación de los perpetradores, las obras presentadas en *La furia de las imágenes* representan el último momento de una tradición de artistas alemanes veteranos que han tematizado la guerra, y por ello han sido utilizadas para fijar la responsabilidad del Holocausto como parte de un pasado finalmente trascendido. Pero esta operación ha sido más complicada. Heisig fue presentado como una “víctima de dos dictaduras”, primero del nacionalsocialismo y después del régimen socialista. Con ello el artista pasó a formar parte de aquella comunidad imaginaria de víctimas creada por Kohl cuando, de manera simbólica, niveló las diferencias entre los crímenes del nacionalismo y los del régimen socialista alemán en la conmemoración en la *Neue Wache*, en Berlín. Ahí, el 14 de noviembre de 1995, día de duelo nacional (*Volkstrauertag*) en recuerdo de las víctimas de la guerra en la RFA y la RDA, Kohl culminaba su programa de normalización del pasado con un acto en el que se borraban las fracturas históricas y geográficas del siglo XX alemán.¹⁵² El subtexto de esta conmemoración es que “los alemanes habían sido víctimas del [sic] un liderazgo nazi

151 Jan Assmann y John Czaplicka, “Collective Memory and Cultural Identity”, *New German Critique* 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring-Summer, 1995): 132, <https://doi.org/10.2307/488538>.

152 La *Neue Wache* fue construida por Karl-Friedrich Schinkel como lugar de ceremonias militares. Durante la República de Weimar fue transformada en monumento a la gloria de los soldados prusianos caídos en el frente durante la Primera Guerra Mundial. Se inauguró oficialmente en 1931. Poco después el régimen nacionalsocialista la convirtió en monumento para los soldados mártires. En 1951 las autoridades de Berlín Oriental la rehabilitaron como monumento en recuerdo de las víctimas del fascismo. Después de la Unificación de Alemania fue convertida en el Memorial Nacional Alemán en memoria de todas las víctimas de la guerra y la tiranía. La inauguración tuvo lugar el 14 de noviembre de 1993 con motivo del día de duelo nacional en la RFA. Dentro de la *Neue Wache* se conservó la piedad de Käthe Kollwitz *La madre y su hijo muerto* (*Mutter mit totem Sohn*, 1937), pero en un tamaño mayor al original. La decisión fue criticada no solo por las reminiscencias cristianas de la escultura, sino también por la sustitución del militarismo prusiano por el sufrimiento materno y por la placa en la que se leía que aquel era un monumento dedicado “A todas las víctimas de la guerra y la tiranía”, lo que sin duda constituyó una operación de nivelación, que

sin escrúpulos, y [que] los alemanes del Este seguían siendo víctimas de un liderazgo con aún menos escrúpulos, el del SED”.¹⁵³

El resultado de este proceso es que en la Alemania Unificada ha surgido una nueva víctima y un nuevo verdugo, el SED, y con ello tuvo lugar la redefinición de los términos *Vergangenheitsbewältigung* y *Aufarbeitung*, explicados al principio del presente capítulo. El primero se ha reservado para el pasado nacionalsocialista mientras que el segundo ha sido usado por los legisladores y funcionarios del gobierno después de 1989 para el trabajo de elaboración pública del pasado socialista, especialmente para sus abusos de poder.¹⁵⁴

Las operaciones realizadas con la obra de Heisig muestran con claridad la forma en la que en la Alemania unificada tuvo lugar la clausura de una etapa cultural dominada por la necesidad de crear un sentimiento de empatía con las víctimas del nacionalsocialismo para hacer posible una nueva forma de afrontar el pasado que se abre a la narración del dolor que los propios alemanes padecieron durante la guerra. Así, el derecho a conmemorar a todas las víctimas, incluidas las alemanas, constituye un parte importante de los nuevos marcos de la memoria en Alemania.

en la universalización del duelo ocultaba las diferencias entre diversos momentos históricos y regímenes políticos.

153 Wolfrum, “III. 1. Historia y memoria en Alemania, 1949-2009”, s. p.

154 Carrithers, ““Presenciando un naufragio””, 228-230.

Escribiendo la tercera parte del *Fausto*: Arte y modernización en la RDA

Escribiendo la tercera parte del *Fausto*

El 25 de marzo de 1962, a poco más de un año de la construcción del Muro¹⁵⁵ que habría de separar el territorio alemán durante cuarenta años, Walter Ulbricht, Secretario General del SED y Presidente del Consejo de Estado y del Consejo de Defensa Nacional de la República Democrática Alemana, afirmó que la RDA era la “tercera parte del *Fausto*”.¹⁵⁶ A pesar de la tragedia que la construcción del Muro significó para muchos habitantes de las dos partes de Alemania, en general los intelectuales y artistas aprobaron la erección de la llamada “muralla de protección antifascista”. La confianza en la legitimidad y capacidad del SED para conducir a la sociedad de Alemania del Este hacia el socialismo quedaba así demostrada.¹⁵⁷ Igual que Ulbricht, muchos artistas e intelectuales pensaron que sin el asedio de Occidente se abría la posibilidad de llevar a cabo una verdadera discusión sobre la construcción de la sociedad socialista y el lugar que en ese proceso debían desempeñar el arte y la cultura. Declarar escrita la tercera parte del *Fausto* a la sombra del Muro significaba que se habían logrado las condiciones para dar continuidad a la parte final de la obra de Goethe, cuando Fausto expresa

155 El 13 de agosto de 1961.

156 Mi perspectiva se distancia de la tentación de convertir a Ulbricht en “artista”, es decir, de seguir la pauta establecida por Boris Groys, quien, a partir de la noción wagneriana de “obra de arte total”, llevó a cabo una interpretación estética de la formación del Estado totalitario soviético en la que Stalin aparece como artista, con lo que un análisis de la tensión entre arte y política en el campo de la política real de la URSS resulta imposible; véase Boris Groys, *Stalin, obra de arte total Stalin. Topología del arte* (La Habana: Criterios, 2008). También se distingue de la posición de David Bathrick, quien afirma que la declaración de Ulbricht es una descabellada versión de la meta vanguardista de unificar el arte con la vida; véase Bathrick, *The Powers of Speech*, 90.

157 La idea de que entre el capitalismo y el comunismo media una etapa de transición llamada socialismo en la que todavía se conservan componentes del capitalismo hasta llegar a la total propiedad social de los medios de producción y, por tanto, a la supresión de las clases sociales como realización del comunismo fue establecida por Lenin en 1917 en *El Estado y la revolución*.

sus deseos de ver la llegada de un estado de libertad que pueda emancipar al hombre de toda injusticia.¹⁵⁸ Así, la fantástica declaración de Ulbricht expresa la convicción de haber superado el ominoso pasado nacionalsocialista y de estar logrando dar forma al proyecto de igualdad y justicia socialistas.

En la medida en que, como veremos enseguida, las palabras de Fausto se refieren a la intersección de trabajo, fuerzas productivas y libertad dentro de la corriente del progreso moderno, la declaración de Ulbricht arroja luz sobre el proyecto socialista como un proyecto que pretendió fundir la herencia cultural burguesa con el humanismo de corte marxista. El proyecto socialista une el ideal de Goethe de establecer una sociedad en la que los hombres hayan rebasado todo egoísmo y se dediquen únicamente a promover el bienestar de los otros hombres con el ideal marxista de la superación del trabajo alienado en el comunismo. Se trata de la amalgama de dos ideales: por una parte, el de una mejor sociedad universal (*Weltbund*) y armónica, en la cual, más allá de las clases sociales, es la actividad al servicio de sus semejantes la que define el mérito de los seres humanos¹⁵⁹ y, por la otra, el ideal del comunismo de restituirle al trabajo su valor social. Tras haber sido interrogado en 1958 sobre el rumbo de la RDA, Ulbricht contestó que para conocerlo había que leer *Fausto*¹⁶⁰ y *El manifiesto del partido comunista* de Marx. En efecto, este último expresa el entusiasmo emanado de las revoluciones de 1848, donde la agencia humana y la actividad política se vinculan al desarrollo de las energías utópicas suscitadas por aquello que es nuevo. Pero para los miembros del SED lo nuevo era el socialismo que, no obstante, está sujeto a las leyes de la historia. Los miembros del SED pensaban que la colectivización de los medios de producción y de los productos del trabajo ubicados dentro de una lógica precisa, que solo ellos conocían, lograría una humanización del trabajo y una desalienación progresiva de la humanidad.

La realización de este proyecto de emancipación suponía, por tanto, la puesta en marcha de un proceso cultural basado en el desarrollo cualitativo de todos los miembros de la sociedad, un proceso imposible bajo las condiciones del capitalismo. Así, para lograr el desarrollo del capitalismo al socialismo y luego de este hacia su meta comunista era necesaria la convergencia de la herencia cultural

158 Wolfgang Goethe, *Fausto*, trad. J. Roviralta (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 390.

159 Wolfgang Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, trad. M. Salmerón (Madrid: Cátedra, 2000).

160 En esa ocasión Anna Seghers no dudó en preguntar: “¡Muy bien, camarada Ulbricht! Pero ¿Qué haremos con Mefistófeles?” A lo que el presidente del SED respondió “No se preocupe, camarada Seghers. ¡También seremos capaces de solucionar el problema de Mefistófeles!” (F. Dieckmann, “Die Frage Mephisto. Klassik-Bilder in der frühen DDR”, *Sinn und Form* 53 (2001), 560; citado en Wolf Lepenies, *La seducción de la cultura en la historia alemana*, trad. J. Blasco Castiñeira (Madrid: Akal, 2008), 182).

clásica y el desarrollo industrial a través del concepto de trabajo práctico, que en el marxismo y en el pensamiento de Goethe resultan fundamentales. La convicción de que el desarrollo humano y el económico debían fundirse antes de que cualquiera de estas dos promesas pudiera realizarse exigía desviar el curso de la dinámica del capitalismo en la que, como señaló el mismo Marx, “todo lo sólido se desvanece el aire”.¹⁶¹ Para lograrlo, el SED adoptó el modelo leninista que establecía un periodo de transformaciones que sentaran las bases para el comunismo, lo cual hacía necesarios “la dictadura del proletariado” y el “centralismo democrático”. El primero era un tipo especial de Estado conformado por los trabajadores y el segundo dotaba al Partido del papel de guía de ese Estado.

En las páginas que siguen esbozaré un recorrido histórico panorámico por los diversos momentos del desarrollo de las artes visuales en la RDA durante los mandatos de Walter Ulbricht (1949-1971) y Erich Honecker (1971-1989), tomando como hilo conductor la forma en la que el régimen intentó aglutinar dentro del realismo socialista la herencia del clasicismo alemán, el humanismo de inspiración marxista y el antifascismo comunista. Me interesa brindar información sobre la forma en la que el realismo socialista estuvo en el centro de las políticas culturales del SED durante los cuarenta años de su existencia, sus vínculos con la economía, con la política y la sociedad, y la forma en la cual el régimen, a diferencia de lo que ocurrió en Alemania Occidental, intentó producir un arte y una cultura visual propias, socialistas y al mismo tiempo alemanas.

Los años de la reconstrucción

Walter Ulbricht y su grupo¹⁶² regresaron a Alemania de su exilio en la URSS en 1945 con la finalidad de apoyar a las fuerzas de ocupación soviéticas en la reorganización de la vida pública. Desde su regreso, Ulbricht y su grupo prepararon la acelerada construcción del socialismo en el este del país de acuerdo con el modelo de Stalin de la vinculación entre revolución industrial y revolución cultural, lo que supuso la planificación de la economía de acuerdo con un plan general de desarrollo y la creación de una cultura que unificara a la nueva sociedad y al mismo tiempo estimulara la transición hacia el socialismo, esto es, una cultura capaz de ajustar y transformar la herencia cultural burguesa en la fase de

161 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (México: Siglo XXI, 1988).

162 El Grupo de Ulbricht fue uno de los tres grupos de alto rango designados por los soviéticos para administrar la Zona de Ocupación Soviética. Mientras Ulbricht encabezaba el grupo asignado a la región de Berlín, Anton Ackermann fue asignado a Sajonia y Gustav Sobotta a Meclemburgo-Pomerania.

desarrollo acelerado de las fuerzas productivas. De acuerdo con la premisa organizativa del leninismo y constituido como la más importante fuerza política de la Zona de Ocupación Soviética, el SED¹⁶³ prohibió las facciones políticas y diseñó un plan general de desarrollo cuyos propósitos eran la creación de los medios técnicos para el desarrollo económico industrial, el diseño de un ideal de gobierno total de la sociedad y la configuración de un mapa que establecía los caminos hacia un mundo cualitativamente diferente. Más que las meras herramientas técnicas para organizar la producción, los dirigentes socialistas consideraban que la planificación era el vehículo que conduciría a Alemania del nazismo a la “democracia popular”, es decir, desde el mundo belicista e irracional del capitalismo monopolista de Estado a un mundo donde la sociedad sería capaz de controlar directamente la totalidad de la producción.

A diferencia de lo que ocurrió en otros países del bloque comunista, en la RDA el plan del gobierno adquirió una dimensión casi metafísica cuyo sujeto era el SED, mientras que el objeto era la totalidad de las relaciones económicas y sociales, de modo que la idea de planificación legitimó el nacimiento del país y justificó su existencia a lo largo de cuarenta años.¹⁶⁴ De ese modo, durante las décadas de los cincuenta y los sesenta la alianza entre el Partido y el Estado dio origen a un periodo de frenético trabajo de reconstrucción llevada a cabo por una burocracia que fincaba su poder en el supuesto conocimiento científico de la sociedad y las leyes de la historia, conforme al cual llevaba a cabo la planificación de todos los sectores sociales y económicos para la construcción del socialismo.

Así, a pesar de haber sufrido los efectos de los más feroces bombardeos de los Aliados, al finalizar la Segunda Guerra Mundial la Zona de Ocupación Soviética conservó una parte significativa de su capacidad industrial y albergó importantes empresas de alta tecnología, así como algunos de los más prestigiados centros de investigación universitarios. Después de haber cumplido con las reparaciones de guerra, que consistieron en el desmantelamiento y traslado de plantas industriales enteras a la URSS, la deportación de mano de obra calificada y el establecimiento de industrias de propiedad soviética en la Zona de Ocupación, los soviéticos impulsaron la producción industrial mediante la máxima utilización de la capacidad existente y la fundación de nuevas fábricas. Sin embargo, el éxodo masivo de miles de científicos, ingenieros y técnicos que exacerbaba la escasez de

163 En abril de 1946 los comunistas y los socialdemócratas se unieron para formar el Partido Socialista Unificado o SED por sus siglas en alemán (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) con un millón trescientos mil adherentes. A partir de entonces el SED fue la fuerza política más importante en el este de Alemania. En las primeras elecciones celebradas en 1946 obtuvo casi el 48% de los sufragios.

164 Peter C. Caldwell, *Dictatorship, state planning, and social theory in the German Democratic Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1-13.

mano de obra iba a convertirse en un problema crónico en la RDA. Entre 1950 y 1959 el país perdió el 6% de su población total y el 8% de sus habitantes en edad de trabajar.¹⁶⁵ En la Segunda Conferencia del SED, en julio de 1952, se declaró como meta de la RDA la construcción del socialismo, lo que en concreto significaba que las normas de producción serían elevadas y con ello las exigencias a los trabajadores. Esta declaración provocó enorme descontento ya que los salarios permanecían estancados mientras que los precios iban en aumento y las medidas de abastecimiento continuaban siendo deficientes. Así, lo que el 16 de junio de 1953 comenzara como la huelga de unos 300 obreros de la construcción de Berlín Oriental, se convirtió en los días siguientes en la protesta de unos cuarenta mil manifestantes que demandaron la renuncia de las autoridades del gobierno socialista y reclamaban el cambio en la política económica y una mayor participación en las decisiones políticas.

“La mejor Alemania”

En los años de la reconstrucción del territorio de Alemania del Este, Goethe se convirtió en el padre espiritual de la RDA. La fotografía de los soldados soviéticos retirando las tapias con las que el Tercer Reich protegió en Weimar la escultura de Goethe y Schiller de los bombarderos enemigos revela la nueva relación que el este de Alemania habría de establecer con la figura que en otro tiempo unificara a todos los alemanes.¹⁶⁶ En efecto, el clasicismo de Weimar sería el elemento nacional que la RDA habría de aportar al programa cultural que, basado en el realismo socialista, muy pronto introduciría la burocracia militar y administrativa soviética. Además de regenerar moralmente a la población alemana después de la barbarie del nacionalsocialismo, la herencia cultural reivindicada por el SED dotaba al Partido de consistencia moral frente al nazismo y lo legitimaba como una democracia socialista y popular permitiéndole establecer hegemonía; diferenciándolo a la vez de su contraparte occidental. El SED se autoproclamó sucesor de las tradiciones progresistas y humanistas de Alemania, en concreto de la tradición ilustrada (*Aufklärung*), es decir, de la “mejor Alemania”, de la cual formaba parte el marxismo. En filosofía y literatura el Partido se identificaba con Kant, Goethe, Schiller, Winckelmann y Lessing, y en artes visuales, con Durero, Cranach, Menzel, Leibl y Feuerbach. Lo opuesto eran todas las corrientes artísticas y del pensamiento que supuestamente contribuyeron a la “degeneración” de

165 Antonio Ramos-Oliveira, *Historia social y política de Alemania*, vol. 2 (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), 281.

166 Lepenies, *La seducción de la cultura en la historia alemana*, 179-181.

esas tradiciones en el “irracionalismo” que habría allanado el camino al fascismo. Bajo esta perspectiva, de manera particular el romanticismo alemán fue visto como una revuelta del individualismo contra la Ilustración y el clasicismo, y, por tanto, como antecedente del nacionalsocialismo. Los escritos filosóficos de Nietzsche, Schopenhauer o Heidegger, el movimiento expresionista y otras formas del arte moderno y de vanguardia, así como el realismo crítico de los años veinte y la Bauhaus fueron condenados como formas de culto al individualismo y al subjetivismo, y sirvieron todavía en los años setenta para identificar un espectro cultural “reaccionario”, que, de acuerdo con el SED, habría sobrevivido en Alemania Occidental durante la posguerra.

Así, la interpretación del pasado cultural alemán a partir de una concepción binaria que distinguía entre tradiciones ilustradas y antiilustradas se unió a la creación del mito antifascista según el cual la RDA se había formado a partir de la acción exitosa de los combatientes comunistas, quienes, como Ernst Thälmann, enfrentaron al nacionalsocialismo y representan en términos políticos “la mejor Alemania”. Esta interpretación fue útil y definitiva para la política real (*Realpolitik*) de la RDA, pues no solo permitió la legitimación de la política del SED como una alternativa necesaria al pasado nacionalsocialista, sino que contribuyó a configurar un conjunto de códigos estéticos para enmarcar la producción artística y cultural.

Los “debates” sobre el formalismo

En 1947 dio inicio la campaña realizada por la administración militar soviética para justificar el trasplante del programa cultural soviético del realismo estalinista a la RDA. Alexander Dymshitz —el oficial de la administración soviética militar para la política cultural en la Zona de Ocupación Soviética— publicó un artículo en el periódico *Tägliche Rundschau*, el órgano oficial soviético en el este de Alemania, indicando que, dada la “tendencia formalista en la pintura alemana”, la “línea” de la política cultural soviética podía extenderse a la Zona Soviética.¹⁶⁷ Dymshitz, quien en 1946, al inaugurar la *Primera Exposición de Arte Alemán en Dresde*,¹⁶⁸ había celebrado la diversidad artística, aludía ahora a las

167 Alexander Dymshitz, “Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei”, en *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist (Berlín: Museumspädagogischer Dienst, 1990), 15. Publicado originalmente en *Tägliche Rundschau*, 24-11-1948.

168 Las *Exposiciones de Arte Alemán* se celebraron en la RDA en intervalos de cuatro años, aproximadamente; la primera, en 1946 y la última, en 1987. En la primera, organizada

obras de los artistas que estaban recuperando las vertientes del arte moderno y de vanguardia interrumpidas por el Tercer Reich como Karl Hofer, quien en 1947 satirizó en su pintura *En el edificio nuevo (Im Neubau)* el ideal del “nuevo comienzo”. El funcionario aludía igualmente a las pinturas de Hans Grundig, Horst Stempel y Wilhelm Lachnit, quienes al finalizar la guerra realizaron una obra en la que la muerte, la violencia y el dolor aparecen como una protesta y una acusación contra el fascismo. Dymschitz escribió que mientras el arte socialista era un “arma”, la “pintura tipo occidental” era “irracional”, “decadente” y “degenerada”, y sostenía que la tendencia “formalista” en arte era “una típica expresión de la burguesía decadente” que amenazaba con provocar la degeneración en la creación artística.¹⁶⁹ La hostilidad de los socialistas hacia el arte moderno y de vanguardia se remonta al siglo XIX y adquiere vigor después de la Revolución Soviética expresándose peyorativamente en términos como naturalismo, arte moderno, vanguardismo, formalismo y decadencia.¹⁷⁰ No obstante, resulta probable que para el público alemán de la segunda posguerra esas expresiones sonaran más bien próximas al vocabulario con el que el nacionalsocialismo había difamado y condenado al arte moderno.

A partir de 1948 las autoridades de ocupación dieron inicio a la introducción del modelo soviético del realismo socialista con lo que se declaró la guerra contra el formalismo en todas las áreas del arte. Con la intervención pública de Dymschitz, el SED adoptó en materia cultural una línea intensamente antimoderna y antivanguardista, la cual se agudizó ese mismo año cuando la división de Alemania se convirtió en un hecho consumado.¹⁷¹ De ese modo, la *Segunda Exposición de Arte Alemán* de 1949 adquirió un cariz abiertamente político. Ahí, la presentación del mural *Metalúrgica de Henningsdorf (Metallurgie Henningsdorf)*, pintado sobre paneles transportables por Horst Stempel, René Graetz y

por las autoridades de ocupación soviética, se exhibieron sobre todo obras de los artistas y las tendencias proscritas por Hitler para mostrar que la tentativa del nacionalsocialismo de liquidar el arte moderno y de vanguardia había sido infructuosa. Después de la división de Alemania dieron inicio en Kassel, en 1955, las *documenta*, exposiciones orientadas a mostrar el arte moderno y de vanguardia occidental.

169 Dymschitz, “Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei”, 15.

170 Bathrick, *The Powers of Speech*, 89.

171 La degradación de las relaciones entre las potencias occidentales y la Unión Soviética después de la reforma monetaria de 1948 en las zonas occidentales de Alemania, así como la decisión de los soviéticos de tomar represalias y cerrar las vías de acceso terrestre y marítimo a Berlín a los occidentales aceleraron la formación de un Estado alemán oriental integrado a Europa del Este. El 24 de junio de 1948 Stalin ordenó el bloqueo de los accesos terrestres a la zona occidental de Berlín. El comando aéreo de los Estados Unidos abasteció a unos dos millones de habitantes con toneladas de alimentos.

Arno Mohr, fue considerado como una obra cargada de clichés burgueses sobre la vida de los trabajadores. En adelante, y hasta mediados de los años sesenta, este sería el rasero para juzgar las obras de los artistas asociados a la tradición de Weimar.

El 20 de enero de 1951 un alto funcionario soviético en la RDA publicó, bajo el seudónimo de N. Orlow, un artículo titulado “Maneras correctas e incorrectas del arte moderno” (*Wege und Irrwege der modernen Kunst*) en el periódico *Tägliche Rundschau*.¹⁷² En su artículo acusaba a los artistas de Weimar, específicamente a Käthe Kollwitz, de ser un ejemplo nocivo para la clase trabajadora y una desviación del verdadero ejemplo a seguir: el del arte soviético. El funcionario consideraba que la tradición vanguardista de Weimar —cuyo trabajo artístico se concentró en los conflictos políticos y las inequidades sociales, y cuyas figuras prominentes, como Käthe Kollwitz y Heinrich Vogeler, proporcionaron una potente codificación visual de las fuerzas políticas de oposición— acusaba un talante pesimista incompatible con las necesidades de la reconstrucción socialista de Alemania. Bajo esta perspectiva también se rechazó la obra de orientación política de artistas vinculados con el Grupo Noviembre (*Novembergruppe*);¹⁷³ y la de los dadaístas, comprometidos con la agitación política y la denuncia del capitalismo y el orden imperial guillermino. Los fotomontajes y caricaturas de Richard Huelsenbeck, John Heartfield, Hannah Höch y George Grosz tenían el propósito de contribuir a la construcción de una nueva sociedad, pero en el este de Alemania se rechazó esta herencia del mismo modo que se repudió la herencia de la *Neue Sachlichkeit*, cuyo radicalismo político produjo los mejores retratos de la personalidad capitalista de principios del siglo XX.

La Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios (Asso)

Aunque el régimen rechazó las tendencias modernas y de vanguardia, para 1950 los puestos clave del aparato cultural y de las escuelas de arte habían sido confiados a los artistas que en la época de Weimar formaron parte de la *Asso* o habían participado en el exilio en la resistencia al nacionalsocialismo, entre ellos

172 N. Orlow, “Wege und Irrwege der modernen Kunst”, en *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist (Berlín: Museumspädagogischer Dienst, 1999), 19. Publicado originalmente en 1951.

173 El Grupo Noviembre fue un grupo de artistas y arquitectos dadaístas, expresionistas, futuristas y miembros de la Bauhaus formado el 3 de diciembre de 1918 con el propósito de llevar a cabo una reorganización de las artes desde la perspectiva del socialismo. Toma su nombre de la Revolución Espartaquista que el 9 de noviembre de 1918 logró la abdicación de Guillermo II.

Otto Nagel, Lea y Hans Grundig, Horst Stempel, Arno Mohr, Fritz Duda, Wilhelm Hölter y Ruthild Hahne, todos miembros del SED. Ese año se fundó la Asociación de Artistas Plásticos (VBK), que aglutinó a pintores, artistas gráficos, escultores, dibujantes, diseñadores e historiadores del arte, y se convirtió en el mecanismo de protección del trabajo y la vida cotidiana de los artistas, y al mismo tiempo en el mecanismo más importante para la implementación de la política cultural del régimen. En 1952 se formaron representaciones en cada distrito del nuevo país. A través de la Asociación los artistas tenían acceso a los materiales para su quehacer y podían concursar por premios y obtener encargos públicos. Las *Exposiciones de Arte Alemán* celebradas en Dresde estuvieron bajo el control de la Asociación. Además, a este organismo fueron integrados los grupos y círculos de artistas independientes constituidos después de la guerra.¹⁷⁴

Los artistas de la Asociación fueron llamados a unificar sus prácticas en el realismo socialista. No obstante, esta demanda exigía unificar y encauzar la energía artística diversificada en estilos generados en diversos patrones culturales, desde el expresionismo, y en general las diversas tendencias del arte moderno y de vanguardia, hasta el naturalismo nacionalsocialista. La tarea no fue fácil. Todos estos patrones de creación estarían de una u otra forma presentes, al menos hasta el final de la década de los cincuenta, y serían combatidos por el realismo socialista o integrados a él. Un ejemplo significativo es *Retrato de un oficial de la policía del pueblo* (*Bildnis eines Offiziers der Volkspolizei*, 1953) de Gerhard Kurt Müller en donde la representación acoge al estilo naturalista propio del Tercer Reich y la

174 Estos fueron: El Llamado (*Der Ruf*), La Orilla (*Das Ufer*) y el Colectivo de Dresde (*Dresdner-Kollektiv*), en la ciudad de Dresde; El Transbordador (*Die Fähre*), en Halle; el Colectivo de Trabajo de Artistas Socialistas (*Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Künstler*), en Berlín; y el Grupo Artístico de Acción 48 (*Künstleraktiv 48*), en Leipzig. Los artistas integrados a estas agrupaciones estuvieron dispuestos a contribuir a la reconstrucción de acuerdo con las líneas de las autoridades políticas: educación de las masas populares, participación de los artistas en este esfuerzo colectivo y seguridad para los artistas. Muchos de estos artistas estuvieron de acuerdo con el plan de reconstrucción de dos años lanzado bajo la consigna “Terminemos con la obra individual, el futuro está en el mural” desarrollado en forma paralela a la *Segunda Exposición de Arte Alemán* en Dresde en 1949 y fuertemente inspirada en el muralismo mexicano. Casi treinta artistas se reunieron en colectivos para trabajar con catorce empresas en la realización de frescos sobre los temas “trabajo”, “plan de dos años”. En este contexto Horst Stempel realizó en 1948 el fresco en tres partes *A remover los escombros, a construir* (*Trümmer weg, baut auf*) en la estación *Friedrichstraße* de Berlín comisionada por la *Reichsbahn*, donde muestra la reconstrucción de Alemania. El fresco sería cubierto en 1951, acusado de formalista.

iconografía exigida por el SED: un voluntario de las nuevas fuerzas policíacas adheridas al nuevo régimen y garantes de su papel de guía de la sociedad.

Realismo: arte de tendencia

En el siglo XIX el término realismo designó un tipo de arte basado en la observación minuciosa de la realidad. Su aparición en Europa marca una reorientación de los intereses de los artistas que rechazan los valores aristocráticos y las formas clásicas del arte prevaleciente —llamado por los comunistas “burgueses”— para ocuparse de los efectos de los cambios sociales y económicos consecuencia de los procesos modernizadores que se experimentan en diferentes partes del continente. El realismo surgió en el horizonte de la revolución industrial que sentó las bases para la modernización social y cultural en Europa, y fue un movimiento cuyo propósito era, en palabras de Gustave Courbet —una de sus mayores figuras—, un arte independiente y vivo.¹⁷⁵ Para quienes practicaron un arte realista, crear un arte vivo significaba pintar con la mayor sinceridad posible la vida de las clases más desfavorecidas, lo cual los condujo a plantearse el problema de quiénes eran los sujetos de la representación y quiénes sus destinatarios. Así, rechazando la premisa fisiológica del naturalismo —con sus descripciones degradantes y clasistas de la clase obrera— y enfocándose en la aprehensión de la realidad material desde una perspectiva moral o política, en lo que Engels llamó “tendencia”, el realismo introdujo en la representación artística a los trabajadores, los miserables de las ciudades ahora industrializadas y los héroes revolucionarios.

De ese modo, en el siglo XIX “la realidad” se introdujo en el arte y sus debates estéticos como un valor positivo que habría de ser reivindicado tanto por los artistas figurativos como por los abstractos. Desde las primeras décadas del siglo XX, las problemáticas estéticas del realismo configuran un terreno de experimentación y reflexión artística que se prolongan hasta nuestros días. No obstante, la asociación entre realismo y comunismo tiene su origen en los años treinta, cuando el realismo se convirtió en la tendencia acogida por los comunistas para formar un frente común antifascista. En los años del recrudecimiento de la persecución estalinista entre 1935 y 1939 tuvo lugar el llamado “debate sobre el expresionismo” en la Unión Soviética; sus protagonistas fueron filósofos y artistas que posteriormente se convertirían en importantes figuras en la RDA como Ernst

175 Gustave Courbet, “Statement on Realism”, en *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger (Oxford: Blackwell, 1998), 372.

Bloch, Johannes R. Becher, Anna Seghers, Alfred Kurella,¹⁷⁶ Heinrich y Klaus Mann, y Bertolt Brecht, unidos en su posicionamiento contra el régimen nazi, que había arribado al poder en 1933. En el debate también participaron Lukács, Bloch, Benjamin, Eisler y Brecht.¹⁷⁷

Lukács formuló entonces una de las explicaciones estéticas sobre el realismo y el arte moderno más influyentes en los países del bloque socialista durante la Guerra Fría. De acuerdo con el filósofo húngaro, desde mediados del siglo XIX la burguesía se volvió reaccionaria abandonando su lucha contra la nobleza y enfrentándose con el proletariado. Con ello entró en una fase de decadencia ideológica cuya expresión estética era, en un inicio, el naturalismo y posteriormente el arte moderno y de vanguardia de principios del siglo XX. Así, para Lukács, de Flaubert y Zola a Baudelaire, la literatura moderna se basaba en una división mecánica entre sujeto y objeto, entre inmediatez fenoménica y esencia histórica en donde los autores eran meros espectadores de la escena, por lo que juzgó sus obras como materialismo vulgar. Asimismo, afirmó que el expresionismo es un arte subjetivista que extrae sus escenas del flujo histórico de la totalidad social y la retrata como objeto de contemplación o de ferviente emoción. Por el contrario, las obras de Goethe, el realismo de Shakespeare, Tolstoi y Balzac, que pertenecen al periodo progresista de la burguesía, consiguen una representación verídica de la realidad en su profundidad, totalidad y esencia, es decir, cumplen con la función cognoscitiva que hace posible para los individuos su autocomprensión como parte de la totalidad social y, de ese modo, posibilitan el participar conscientemente en la construcción de la nueva sociedad. Si bien es cierto que esta explicación alimentó las posiciones estalinistas durante la Guerra Fría, no es menos cierto que durante ese periodo se elaboró también una explicación del arte moderno instrumental al enfrentamiento entre las dos superpotencias, a saber, que

176 Durante los años sesenta Alfred Kurella ejerció un enorme poder en el ámbito cultural de Alemania del Este. En Leipzig apoyó la carrera artística de Werner Tübke. Fue discípulo de Lukács y autor del artículo que dio inicio al debate sobre el expresionismo publicado en 1937 en la revista *Das Wort*. En su documental *Los herederos de Durero (Dürers Erben)*, Lutz Dammbeck atribuye a Kurella la formación de la llamada “Escuela de Leipzig”.

177 El debate Lukács-Brecht fue un debate póstumo y en buena medida quizás una construcción de los germanistas alemanes. Aunque los textos de Brecht fueron escritos entre 1938 y 1939 como respuesta a los del filósofo húngaro, fueron publicados décadas más tarde, hasta 1966 (Wulf Köpke, “La literatura antifascista de procedencia alemana”, en *Historia de la literatura*, vol. VI: El mundo moderno, 1914 hasta nuestros días, ed. E. Wischer (Madrid: Akal, 2004), 133).

el arte moderno se define precisamente como un momento de ruptura con el realismo decimonónico, como ha señalado Fredric Jameson.¹⁷⁸

El realismo socialista

En Rusia, al finalizar la guerra civil el realismo decimonónico fue utilizado por Lenin para llevar a cabo la alfabetización de más del 70% de la población, la instrucción técnica y la educación política, particularmente entre los campesinos, que constituían la mayoría de la población. Estas fueron las tareas más urgentes que en cuestión de cultura enfrentaban los bolcheviques, quienes, debido a las condiciones de atraso económico en las que se encontraba el país, se vieron obligados a poner en marcha un proceso de modernización económica que pronto haría del desarrollo industrial la meta misma de la revolución. Diversos autores coinciden en señalar que la represión de los grupos de vanguardia que Lenin llevó a cabo a partir de los años veinte obedece mucho más a la necesidad de establecer hegemonía que al establecimiento de una línea estética oficial. Después de la guerra civil, la independencia y el número de simpatizantes de los artistas activistas del LEF (Frente de Izquierda para la Literatura) cercanos al *Proletkult* (cultura proletaria) y a los constructivistas representaban una amenaza para el precario orden social en la medida en que proponían la formación de una verdadera cultura revolucionaria fundada en la autonomía y la autoorganización. Por ejemplo, el *Proletkult* elaboró la idea del artista como productor consciente de su condición proletaria y de las funciones que desempeña dentro del proceso de producción; y se convirtió en un movimiento de masas de más de medio millón de personas que proponía la creación de un nuevo modo de vida y la “construcción del hombre nuevo”. Su proyecto desafiaba el centralismo y el control del Partido de los bolcheviques. Así es que autores burgueses como Tolstoi, Balzac y Thomas Mann, y no autores modernos como Franz Kafka, James Joyce o Bertolt Brecht se convirtieron en los modelos de la política literaria desarrollada en el Primer Plan Quinquenal (1928-1933). Posteriormente, como he indicado en párrafos anteriores, el realismo estuvo en el centro de la discusión en el “debate

178 Jameson, *Una modernidad singular*. Por su parte Boris Groys sostiene que el realismo socialista no puede ser pensado en relación con el realismo decimonónico porque su objetivo no es mimético, sino que consiste en proyectar lo nuevo, el futuro como debería ser. En ese sentido, no es una regresión hacia el siglo XIX, sino que pertenece por completo al siglo XX (Boris Groys, “The Birth of Socialist Realism from the Spirit of Russian Avant-Garde”, en *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-garde and Cultural Experiment*, ed. J. E. Bowlt (Stanford: Stanford University Press, 1996), 197).

sobre el expresionismo” y durante la Guerra Fría tuvo en Zhdánov y Lukács sus principales teóricos y defensores.

Así, en los años veinte surgió en la URSS la idea de un realismo propio del socialismo como resultado de las investigaciones y debates que los escritores de todos los grupos y movimientos de vanguardia llevaron a cabo en torno a las diferentes formas y vertientes del realismo: el realismo social, el realismo monumental, el realismo heroico, el realismo auténtico, el realismo proletario, el realismo revolucionario o el realismo tendencioso. En la discusión no solo participaron miembros de la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (AChRR), sino también artistas que, ligados al *Proletkult*, practicaban la abstracción. En estos debates, que se prolongaron hasta los años treinta, se discutieron y elaboraron las premisas que darían forma a un arte adecuado a la construcción del socialismo. Se discutió la forma en la que los problemas del realismo decimonónico operarían en la nueva sociedad, a saber, el problema de la primacía del contenido sobre la forma; la necesidad de insertar al individuo en sus relaciones y determinaciones sociales; el lugar de los componentes psicológicos en la narración objetiva; y la categoría estética de lo típico. En la resolución del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética de 1925 “Sobre la política del Partido en el terreno de la literatura” se observa que, aunque se establece que en la sociedad de clases no puede haber neutralidad ideológica en el arte y la literatura, esta puede expresarse en formas infinitamente más diversas que en la política.¹⁷⁹

Realismo partidista

Ninguno de los participantes en esos debates imaginaría que, en lo referente al problema del contenido en el arte, la determinación de lo político sería impuesta en 1930 como resultado de la reducción al silencio de los formalistas¹⁸⁰ y de las luchas internas de la RAPP (Asociación de Escritores Proletarios) que terminó finalmente con el decreto del 22 de abril de 1932 titulado “Sobre la reestructuración de las organizaciones literarias y artísticas”, con el que se disolvían todas las

179 Groys, “The Birth of Socialist Realism”, 55.

180 El formalismo fue una escuela de crítica literaria vinculada con el simbolismo ruso que se desarrolló en la Unión Soviética en los años veinte declarando la independencia de la poesía de toda reglamentación. Sus miembros se propusieron analizar las leyes, los principios de composición y los medios artísticos (estilo, imagen, sonido, verso, ritmo, métrica, temas), y consideraban esta empresa como la más importante de la crítica literaria. Rechazaban cualquier criterio extraestético y se oponían abiertamente a la estética marxista.

organizaciones culturales para formar una sola asociación: la Unión de Escritores, organismo comprometido con un “método artístico”: el del realismo socialista.¹⁸¹ Asociaciones semejantes a ese organismo debían formarse en todas las áreas del arte. Fue en el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, celebrado en 1934, y contando con una nutrida participación de escritores alemanes y de habla alemana en el exilio —entre ellos Johannes R. Becher, Alfred Kurella, Erich Wiener, Gustav von Wangenheim, Friedrich Wolf y Georg Lukács— cuando el realismo socialista quedó fijado como “método oficial” para la creación literaria en la URSS. A partir de ese momento, las políticas en torno al arte y la literatura se caracterizaron por su carácter coercitivo o administrativo. En lugar de la diversidad de exploraciones al interior del realismo, se estableció la noción de “realismo socialista”, acuñada por el mismo Stalin.

El discurso “El realismo socialista” pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 por Zhdánov se considera el acta de fundación de la teoría y la práctica del realismo socialista que habría de dominar de un modo absoluto durante dos décadas. En ese texto Zhdánov redujo el arte a un esquema político, con contenidos fácilmente comunicables y con una función utilitaria-social. Definió el nuevo arte por sus vínculos necesarios con una cultura popular y un folklore totalmente nuevos, producto de la sociedad socialista soviética y sus acelerados procesos de modernización. En el centro de esta nueva cultura ubicó a un nuevo personaje: al héroe del trabajo de las ciudades revolucionadas por la técnica y la industrialización, y los campesinos de las nuevas granjas soviéticas: “los héroes principales de las obras literarias son los constructores activos de la vida nueva: obreros y obreras, koljosianos y koljosianas, miembros del Partido, administradores, ingenieros, jóvenes comunistas, pioneros”.¹⁸² De ese modo, la demanda de un arte que enalteciera lo popular se hacía uno con el espíritu de Partido (*partiinost*), es decir, con las transformaciones económicas y culturales que el Partido Comunista llevaba a cabo en el país. El punto de vista del Partido —su espíritu—, era el punto de vista de la victoria proletaria, el punto de vista de la construcción del socialismo, también llamado “espíritu de tenden-

181 Régine Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible* (París: Payot, 1986), 238-239.

182 Andrei Zhdánov, “El realismo socialista”, en *Estética y marxismo*, vol. 2, ed. A. Sánchez Vázquez (México: Era, 1984), 238. Adolfo Sánchez Vázquez explica que el texto de Lenin “La organización del Partido y la literatura de Partido”, de 1905, fue usado instrumentalmente por el estalinismo para justificar el control del Partido en materia de arte y literatura (Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y Marxismo*, tomo 1 (México: Era), 61-62).

cia”. Así, la “tendencia”, que Engels definiera en el siglo XIX como aquellos aspectos morales, sociales y políticos de los que el arte debía nutrirse, fue reducida a los contenidos partidistas.

Concluyó entonces la búsqueda de un arte que respondiera a las necesidades de la nueva sociedad. En la década siguiente vendrían las resoluciones del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética (1946-1948), que se convertirían en la norma estética no solo en la URSS, sino también en el bloque soviético durante la Guerra Fría, a saber, el papel rector del Partido en asuntos artísticos y literarios, no solo en relación con el contenido, sino también en lo referente a los medios de expresión. Semejante resolución llevaba implícita la eliminación de la libertad de expresión y creación. Particularmente importantes fueron las intervenciones de Zhdánov, quien en su informe de 1946-1948 “Sobre cuestiones de literatura y arte” dejó claro que la actividad del Partido sería la de la censura y la descalificación de todo aquello que los funcionarios consideraran “apolítico”, “formalista”, “decadente” y “cosmopolita”.

Stalin había llamado a los artistas “ingenieros del alma” debido a sus posibilidades para representar una vida rica y vigorosa, y con ello desempeñar una función social activa, propagandísticamente eficaz en la nueva sociedad, así es que el realismo fue reducido a su dimensión mimética y representacional con lo que se eliminó el potencial cognoscitivo-político defendido por el propio Lukács. Por el contrario, la tendencia general fue la del “romanticismo revolucionario”, que Zhdánov explicó en su texto de 1934: “La literatura soviética debe saber representar a nuestros héroes, debe saber mirar hacia nuestro mañana. Y esto no es entregarse a la utopía, porque nuestros mañanas se preparan desde hoy por un trabajo consciente y metódico”.¹⁸³ En eso reside, según Régine Robin, el carácter imposible del realismo socialista, en querer mantener dos temporalidades y dos figuraciones en la ambición de un mundo pleno.¹⁸⁴

El realismo socialista en la RDA

Cuando tuvo lugar la creación de la RDA, en 1949, el debate sobre la función que el arte desempeñaría en la construcción del socialismo se desarrolló en una situación de total dependencia de la Unión Soviética. Este factor es fundamental para comprender la forma en la que se desechó la posibilidad de construir lo que Anton Ackermann llamó “el camino alemán hacia el socialismo”. Ackermann, al igual que Becher y muchos otros comunistas que habían regresado del exilio en

183 Zhdánov, “El realismo socialista”, 239.

184 Robin, *Le réalisme socialiste*, 24.

Moscú, Gran Bretaña, México, Nueva York o Palestina para participar de la construcción de la Alemania socialista, deseaban un país en donde las instituciones democráticas “reflejaran las características del pueblo” y no fueran “simplemente aceptadas como una imposición burocrática”.¹⁸⁵ No obstante, como ya se indicó, dadas las condiciones de destrucción del este de Alemania, de la división del país y el inicio de la Guerra Fría, se restableció la vida cultural haciendo un llamado a los artistas a trabajar al servicio de la reconstrucción y a crear un arte diferente del que se producía en la zona alemana occidental, un arte capaz de educar a todos los sectores de la sociedad en los valores del socialismo. En el marco de la política económica de creación de las bases del socialismo, se invitó a los artistas a participar en el primer movimiento de renovación cultural (1949-1956), cuyo objetivo era romper el monopolio cultural de la burguesía para sentar las bases de la transición hacia la revolución cultural socialista por medio de la reeducación moral, política y estética de los educadores e intelectuales en el humanismo y el antifascismo. Los artistas fueron llamados a dirigir su entera atención a la gente progresista del país que, como en la URSS, eran los trabajadores y los activistas en las fábricas, los intelectuales progresistas, los ingenieros, los supervisores, los granjeros, los funcionarios de la Juventud Alemana Libre, los Jóvenes Pioneros, en suma, los agentes del socialismo; aquellos hombres que, como Fausto al final de sus días y los comunistas confinados en Buchenwald,¹⁸⁶ habían descubierto que, más allá de cualquier interés individual, entregaban sus vidas al bienestar de los otros. Así, la representación de lo típico —que Lukács concibió como la síntesis entre lo general y lo individual— fue planteada como un problema político en el marco del desarrollo del socialismo.

La meta de la política cultural alemana consistió en cultivar los valores de la herencia humanista alemana (*nationale Erbpflege*) también en términos estilísticos. Con ello se adoptaba la regla de Stalin que establecía que, en el socialismo, la creación debía ser socialista en su contenido y nacional en su forma. Los eslóganes de 1951 estaban en total acuerdo con estas ideas: “¡Preservar la herencia nacional!” “¡Combatir la barbarie americana!” “¡Desarrollar una cultura progre-

185 Anton Ackermann, “Die historische Aufgabe”, en *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist (Berlín: Museumspädagogischer Dienst, 1990), 9. Publicado originalmente en *Neues Deutschland*, 23-04-1948.

186 El campo de concentración de Buchenwald fue asesinado Ernst Thälmann, quien sería convertido en el padre fundador de la patria socialista por el SED, y tuvo lugar la sublevación de algunos comunistas presos, lo que fue utilizado por el régimen para crear la leyenda de la resistencia exitosa. Así, Buchenwald se convirtió en el lugar mítico del nacimiento de la RDA.

sista.” Estas consignas no aludían al proletariado o al socialismo, sino que enfatizaban la idea de lo nacional y lo tradicional. Así, en la RDA el realismo socialista se definió como una estética conservadora conforme con la tradición alemana del siglo XIX y como una consonancia con la línea política del SED. La adopción de la forma neoclasicista se apegaba, en opinión de los funcionarios culturales del régimen, a las demandas de un arte realista y socialista. En artes plásticas se recuperó el realismo del siglo XIX, en particular el de Adolph Menzel e igualmente la pintura de artistas como Wilhelm Leibl. Recordemos que Menzel realizó numerosas pinturas históricas para el régimen prusiano, pero se interesó también en el mundo del trabajo industrial y visitó diversas fábricas con la finalidad de observar la actividad de los trabajadores. Su cuadro *Laminador de hierro (Cíclopes modernos)* (*Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen)*, 1875) fue considerado una obra fundadora del arte social alemán debido a que en ella aparecen todos los momentos y los participantes en el proceso de producción, incluidos los burgueses. Igualmente, la pintura de Leibl *Los políticos de pueblo* (*Die Dorfpolitiker*, 1877) se convirtió en un modelo para la representación del trabajo colectivo, que en la RDA se impuso a la representación de individuos aislados.¹⁸⁷ En el terreno de la arquitectura se recuperaron los aspectos supuestamente progresistas del neoclasicismo prusiano, ya que la Bauhaus había sido acusada de “americanismo”. La resistencia de arquitectos como Hermann Henselmann —constructor de la torre *Weberwiese* en Berlín (1951)—, a abandonar las premisas de la arquitectura moderna y adoptar el diseño soviético y la tradición regional neoclásica cedió en 1951 dando origen al diseño de los palacios habitacionales para los obreros de la *Stalinallee*,¹⁸⁸ la avenida más importante de Berlín Oriental.¹⁸⁹ De este modo, con la construcción de estos palacios, Henselmann rendía homenaje a la herencia

187 Jérôme Bazin, *Réalisme et égalité. Une histoire sociale de l'art en République Démocratique allemande (1949-1990)* (París: Le Presses du réel, 2015), 130-141.

188 La *Frankfurter Allee*, por donde el Ejército Rojo entró triunfalmente a Berlín en 1945, fue bautizada *Stalinallee* el 21 de diciembre de 1949 en homenaje a Stalin en su cumpleaños número sesenta y dos. El 13 de noviembre de 1961 fue retirado el monumento al dictador que con ese motivo había sido ubicado en la avenida y esta cambió su nombre a *Karl-Marx-Allee*.

189 Desde su fundación en 1949 se establecieron los dieciséis principios del urbanismo de la RDA en la Anti-Carta de Atenas. Entre ellos, en el decimocuarto, se estableció que la arquitectura debe tener un “contenido democrático y una forma nacional”; y en el decimoquinto, que “arquitectura y urbanismo han de ser comprendidos por el pueblo” (José Luis Sáinz Guerra, “Los cambios en la vivienda de la ex-República Democrática Alemana a partir de la reunificación”, *Ciudades: Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid* 8 (2004): 65, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1253138>, página consultada el 27 de marzo de 2019).

alemana y se plegaba al “clasicismo proletario” de Moscú.¹⁹⁰ De ello da testimonio la pintura *Construcción de la Stalinallee con el edificio Weberwiese* (*Aufbau der Stalin Allee mit Hochhaus Weberwiese*, 1953) de Bruno Bernitz, una pintura en la cual el neoclasicismo es orientado a la representación del ideal socialista. Así es que, en el esfuerzo por evitar las tendencias del arte moderno, que, según el SED apoyaba indirectamente al imperialismo norteamericano, se basaba el intento de crear un arte y una literatura de la identidad nacional que contribuyeran a la legitimación del nuevo Estado alemán, una operación en la que la RDA seguía también los pasos de la Unión Soviética.

Representando al hombre nuevo

En 1952 Walter Ulbricht definió las características del hombre nuevo en el realismo socialista como una contribución imprescindible para la construcción del socialismo. Los dirigentes del SED concebían el desarrollo de la sociedad como regido por una lógica particular en la que el desarrollo de las fuerzas productivas se orientaba hacia un verdadero progreso humano. Esta concepción se enmarca en una perspectiva teleológica de la historia en la que esta se concibe como un proceso inacabado, lo que supone, por un lado, una concepción del tiempo como vacío y homogéneo, que se desarrolla en una continuidad perpetua, y por otro lado la perfectibilidad infinita del hombre, que tiene lugar a través del desarrollo científico y los procesos del trabajo. En esta concepción, la centralidad del trabajo como actividad primordial del hombre —nutrida del marxismo sin ser idéntica a él— convirtió a la figura del trabajador en un ideal que preparaba la llegada del hombre nuevo, de acuerdo con el previsto desarrollo de la historia hacia el comunismo.

Así, desde los años de la reconstrucción, la aceleración del desarrollo industrial hizo del trabajo una especie de “religión civil”.¹⁹¹ Efectivamente, la sociedad de Alemania del Este se organizó alrededor de las empresas estatales (VEB), que a su vez organizaban el abastecimiento de provisiones, los servicios de atención, la educación y las actividades de entretenimiento; todo ello regulado por el SED. En este marco el trabajo fue convertido por el régimen en la premisa básica de la

190 Castillo, “Blueprint for a Cultural Revolution”.

191 Derivada del rito de confirmación protestante, el SED introdujo la *Jugendweihe* (Consagración de la Juventud), una ceremonia socialista orientada a marcar la entrada de los jóvenes en la edad adulta como miembros de la sociedad socialista alemana. A partir de 1954 fue instituida en las regiones mayoritariamente protestantes a través de la Comisión Central para Consagraciones (*Zentraler Ausschuss für die Jugendweihe*), que colaboraba estrechamente con las escuelas locales.

pertenencia a una comunidad política y por lo tanto fue cargado con fuertes connotaciones políticas y morales. De ahí que la RDA pueda ser imaginada como la provincia pedagógica que Goethe describe en *Wilhelm Meister*. En efecto, en la provincia educativa lo público no se define ni organiza a través la actividad política, sino a partir del cumplimiento de los deberes cotidianos útiles para la comunidad.

El correlato estético de la objetividad con la que la historia se desenvolvía hacia su fin histórico, era la concepción de la objetividad del realismo. En este sentido, el arte realista pictórico postula la existencia de un mundo exterior real y material que es cognoscible y por ello puede ser introducido en la pintura a través de una figuración transparente que no crea o interpreta lo real, sino que lo expresa. Por esa razón los elementos de la obra debían ser tomados de la realidad extraartística, por ejemplo, los héroes del trabajo, a través de los cuales se presentaba la dirección emancipadora del socialismo. La representación de los trabajadores debía evitar las alegorías y mostrar la circunstancia concreta a la vez que la vida interior de los trabajadores construyendo el socialismo en un universo consistente y coherente, legible y reconocible. Ello se muestra en pinturas como *El nuevo propietario* (*Der neue Eigentümer*, 1951) de Hermann Bruse, *El pueblo dice "sí" a la construcción pacífica* (*Das Volk sagt "Ja" zum friedlichen Aufbau*, 1953) de Heinz Drache y *Construcción de la Stalinallee* (*Aufbau der Stalinallee*, 1953) de Heinz Löffler. Dentro de esta constelación sobresale la pintura *Joven albañil* (*Jünger Maurer*, 1953) de Otto Nagel. En *Joven albañil*, el estilo clasicista del tratamiento de la figura del obrero adquiere mayor relevancia si pensamos en las imágenes cinematográficas y fotográficas de aquellos que protagonizaron, el 17 de junio de 1953, el ya mencionado levantamiento en Berlín Oriental y en algunas ciudades de Alemania del Este, el cual incluyó también a los trabajadores que construían la *Stalinallee* en el este de Berlín. Estos últimos marcharon a la *Leipziger Straße*, hasta la *Haus der Ministerien* o Casa de los Ministerios (antes Ministerio de Aviación del Tercer Reich y hoy Ministerio de Finanzas), donde Max Lingner pintó *Construcción de la república* (*Aufbau der Republik*, 1950-1953).

Pero las prescripciones del realismo socialista no fueron siempre atendidas por todos los artistas.¹⁹² Esto se hizo manifiesto todavía en la *III Exposición de Arte Alemán* (*Dritte Deutsche Kunstausstellung*), celebrada en Dresde en 1953,

192 Jérôme Bazin sostiene que durante los años cincuenta el conocimiento del realismo soviético de los artistas alemanes se limitaba a lo que se mostraba en la RDA, que eran muestras del realismo estalinista. En 1956 una encuesta entre los artistas de Dresde dejó claro el rechazo del modelo soviético (Jérôme Bazin, "Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 109, núm. 1 (janvier-mars 2011): 72-87, <https://www.jstor.org/stable/41308185>).

donde las obras presentadas por los artistas alemanes mostraron “escasos avances” en la adopción de “la imagen realista socialista”. El modelo soviético del realismo que se buscaba imponer era el estalinista, realizado a partir de un naturalismo de colores calientes, de formas llenas y bien delimitadas, y cuyos motivos principales, además de los activistas y héroes del trabajo, eran las figuras de Stalin o Lenin, que en la Alemania de la posguerra recordaban más bien el academismo prusiano. En esa ocasión, la primera en la que se excluyó oficialmente de la exposición al arte abstracto, el jurado eliminó las obras de los artistas que no imitaban el estilo estalinista y Otto Grotewohl, el primer ministro de la RDA, declaró que el arte que no tuviera como preocupación principal “el trabajo libre y el ser humano productivo, el Prometeo de la cultura humana, sus deseos y sufrimientos, sus batallas y sus victorias, ese es un arte alienado del mundo que no merece existir”.¹⁹³

La revolución humanista¹⁹⁴

La muerte de Stalin en 1953 y el Vigésimo Congreso del Partido Comunista de la URSS, al final del cual Nikita Krushev pronunció el famoso “Discurso secreto”, en el que denunciaba los crímenes de Stalin y el culto a la personalidad, condujeron al cambio de nombre de ciudades y calles, y el retiro de algunas estatuas del dictador, así como a reformas económicas orientadas a estimular el consumo. El “nuevo rumbo” (*neuer Kurs*) condujo a un cambio dramático en las políticas económicas de la RDA que, a expensas de la industria pesada, desarrolló prioritariamente la industria de los bienes de consumo con el propósito de elevar los niveles de vida. Al final de los años cincuenta Ulbricht consideró que la tarea más importante era mejorar el nivel de vida suprimiendo el racionamiento y aumentando la capacidad de consumo de la población;¹⁹⁵ y que la RDA igualaría y superaría a Alemania Occidental en 1961 a través de un nuevo Plan Económico (1959-1965), con lo que la superioridad del socialismo quedaría mundialmente demostrada. En el Quinto Congreso del SED, en 1958, se proclamó la segunda

193 Otto Grotewohl, *Dritte deutsche Kunstausstellung* (Dresde: VEB Verlag der Kunst, 1953), s. p.

194 Aunque en la RDA no se utilizó la expresión “revolución cultural” para el programa que aquí describo como revolución humanista, en la historiografía sobre la RDA se utiliza en forma casi unánime. Decidí no utilizar esa expresión para evitar una analogía con la revolución cultural china.

195 En el curso de los años sesenta el número de refrigeradores, lavadoras, aparatos de radio y televisión aumentó de manera exponencial.

etapa de la renovación cultural socialista.¹⁹⁶ La idea central de la nueva plataforma era que para que la clase trabajadora pudiera completar su misión histórica de crear una sociedad comunista tenía que apropiarse de la alta cultura y crear una cultura verdaderamente socialista que incorporara el factor subjetivo del sueño comunista. La apropiación de la herencia cultural alemana por la clase trabajadora fue el camino para superar la separación de la clase obrera del desarrollo cultural, y la premisa para el desarrollo cultural futuro en las condiciones de las relaciones de producción. A partir de esto se definieron los lineamientos de la revolución humanista en términos de un incremento cualitativo en el desarrollo práctico, intelectual, moral y estético de la clase trabajadora. Así es que el factor subjetivo de la revolución socialista, acompañando del ideal humanista de una personalidad física e intelectualmente desarrollada de acuerdo con los ideales de universalidad y armonía, fue la meta del programa que bajo el lema “Trabaja, aprende y vive de manera socialista” lanzaron en 1959 los jóvenes integrantes de la brigada Nikolai Mamai del complejo electroquímico de Bitterfeld. Como parte integral de las metas del plan económico, este programa pretendía lograr la conexión entre las metas económicas y el desarrollo cultural extendiendo la producción artística a los trabajadores. De acuerdo con la idea de “emulación socialista”,¹⁹⁷ las brigadas de trabajadores que tomaron parte en el programa se comprometían a detallar cantidades de sobreproducción elevando la productividad y bajando los costos, a participar en programas de especialización y superación educativa, a aceptar y cumplir las normas contenidas en los “Diez mandamientos de la ética y la moral socialista”,¹⁹⁸ así como a asistir a eventos culturales

196 Gerd Hennig y Gunner Huettich, “‘Mass Cultural Activity’ in the GDR: On Cultural Politics in Bureaucratically Deformed Transitional Societies”, *New German Critique* 2 (Spring 1974): 43-44.

197 La idea de “emulación” o “competencia” socialista se refiere a la organización de grupos de trabajo que elevan sus metas productivas con el propósito de cumplir los planes de producción. La idea fue formulada primero por Lenin ante la necesidad de remplazar los cuadros del zarismo con los ámbitos productivo y administrativo (V. I. Lenin, *¿Cómo debe organizarse la emulación?* (Moscú: Progreso, 1974), 5-15).

198 A partir de 1963 los mandamientos pasarían a formar parte de la plataforma del SED. Algunos de ellos son: “Actuarás siempre en favor de la solidaridad internacional de la clase obrera y de todos los trabajadores, así como en favor el vínculo inquebrantable de todos los países socialistas”; “Amarás a tu patria y estarás siempre preparado para defender con todas tus fuerzas y capacidades el poder del Estado obrero y campesino”; “Realizarás buenas obras por el socialismo”; “Procurarás siempre mejorar tu rendimiento, ser ahorrador y reforzar la disciplina laboral socialista”. Véase Matthias Judt, ed., *DDR-Geschichte in Dokumenten: Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse, Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung 350* (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1998), 54.

y leer un libro por mes. Los diez mandamientos socialistas contemplaban desterrar las prácticas religiosas, las tradiciones del arte burgués separado de la vida y en fin todo aquello que en materia cultural era considerado propio del capitalismo. Ulbricht llamó a los trabajadores a abandonar sus viejos hábitos y participar en una nueva cultura nacional en la que la vida cotidiana debía estar permeada por el poder creativo del arte. Los resultados de este programa fueron notables: al final de 1971, 4.5 millones —el 73% de los 6.27 millones de trabajadores— participaban en brigadas y colectivos, mientras que el 51.3%, es decir 3.2 millones, se habían integrado al movimiento “Trabaja, aprende y vive de manera socialista”.¹⁹⁹ De esta manera, el Partido daba muestras de su capacidad para gestionar la fusión entre los planes de educación moral, política, estética y cultural con los de las metas económicas socialistas.

Unificando el arte con la vida

Uno de sus momentos más significativos de la revolución humanista fue la Conferencia de Bitterfeld, celebrada en el complejo químico de Bitterfeld el 24 de abril de 1959. Ahí el SED puso en marcha un programa de creación popular que significó el fin del periodo de “deshielo” (*Tauwetter-Periode*) iniciado después de la muerte de Stalin y del Vigésimo Congreso del Partido Comunista de la URSS. Si bien es cierto que el programa cerró una etapa de liberalización en materia cultural, forzada por el surgimiento de voces críticas que comenzaron a alzarse después de la invasión soviética a Hungría en 1956, y que representó un momento importante en la legitimación del liderazgo del SED, también es cierto que la vinculación entre el proceso de producción y la actividad artística entre los trabajadores fue un paso importante en la construcción del socialismo. Desde 1958 Ulbricht había exigido un vínculo más estrecho entre los trabajadores y la cultura. Bajo el lema “¡Compañero, toma tu pluma! ¡La cultura socialista nacional te necesita!” (*“Greif zur Feder, Kumpel! Die sozialistische Nationalkultur braucht dich!”*) se hizo un llamado a los trabajadores a escribir sobre su vida cotidiana y a los profesionales de la literatura a acercarse a los centros de trabajo para conocer su realidad con el fin de promover la formación de la conciencia y la personalidad socialistas. La meta fue la eliminación de la separación entre el trabajo intelectual y el trabajo manual a través del apoyo sistemático a las actividades literarias y en general culturales para ampliar el desarrollo multidimensional de habilidades y facultades humanas. Así, induciendo a los obreros y campesinos a crear obras

199 Henning y Huettich, “Mass Cultural Activity in the GDR”, 44.

sobre su vida en la línea del realismo socialista dentro de un movimiento supuestamente independiente, el SED pretendía eliminar la separación entre el arte y la vida, herencia del capitalismo.

Uno de los objetivos de la Primera Conferencia de Bitterfeld fue el aumento de artistas amateurs. El programa del humanismo socialista fue concebido por el SED como síntesis entre la herencia clásica de Weimar y la cultura de los trabajadores de Bitterfeld. En la Conferencia de Bitterfeld Ulbricht habló de la apropiación de la cultura por cuadros compuestos por escritores miembros de la clase obrera. Declaró que era hora de que los artistas fueran a las fábricas y de que los trabajadores comenzaran a cultivar sus talentos artísticos. Solo entonces tendría lugar “la mayor elevación de la conciencia socialista” necesaria para lograr “completar la construcción del socialismo en la RDA”. De manera reveladora, la película *Confusión de amor* (*Verwirrung der Liebe*, 1959) del realizador comunista búlgaro Slatan Dudow²⁰⁰ rinde homenaje al proyecto de la revolución humanista y cuestiona a la vez las condiciones de su aplicación. *Confusión de amor* es una comedia en la que los protagonistas son precisamente el trabajo y el arte. Dieter y Sonja son una pareja de estudiantes, él de medicina y ella de artes plásticas, que durante una fiesta de carnaval conocen a Siegi (Angelica Domröse), una oficinista que a su vez les presentará al albañil Edy. Surge así un intercambio de parejas en las que el estudiante de medicina y la oficinista, y la estudiante de artes plásticas y el albañil se vinculan amorosamente y están a punto de casarse. No obstante, la unión de los personajes que representaría la unión entre el trabajo obrero y el artístico, y entre el intelecto y las manos no tiene lugar. Al final de la película, cuando están a punto de entrar al registro civil, cada uno regresa con su pareja originaria. Aunque la película afirma el carácter ideal de la revolución humanista regalándonos exquisitas escenas de la estudiante de pintura trabajando en la fábrica y el albañil haciendo pintura de caballete (pero convencido de aquello no es más que un juego), no deja de alabar los logros de la sociedad socialista.²⁰¹

Aunque la crítica de Dudow es acertada, hay que reconocer que la Vía de Bitterfeld tuvo una amplia resonancia en la vida de los alemanes orientales. Se construyeron numerosos centros culturales y las visitas a los teatros, salas de concierto, cines y museos aumentaron. Los trabajadores incorporaron a su cotidianidad instrumentos expresivos que les permitieron comunicar ideas que de otro modo habrían quedado en el silencio. En este sentido, los diarios de brigada

200 Alumno de Brecht y activo antifascista formado durante la República de Weimar.

201 Después de haber sido vista por un millón novecientas mil personas, la película fue finalmente prohibida debido a que contiene la escena de un desnudo. Ulbricht y su esposa Lotte consideraron la escena innecesaria.

tienen especial importancia debido a que son producto del trabajo común y su contenido permite apreciar las dinámicas del trabajo de grupo. Además, los diarios se convirtieron, por una parte, en instrumentos de crítica de las políticas laborales y, por la otra, en instrumentos en el proceso de autodeterminación, lo que pudo abrir la posibilidad para los obreros de participar en las decisiones políticas y económicas del país.²⁰² Además, muchos artistas y trabajadores siguieron la Vía de Bitterfeld con entusiasmo. Ejemplos significativos son los de Christa Wolf con *El cielo dividido* y Walter Womacka, cuya pintura *En la playa* (*Am Strand*, 1962) se convertiría en un icono del programa.

Es preciso recordar que, como explicamos en párrafos anteriores, en el ámbito de las artes visuales, para los años cincuenta las relaciones entre los artistas y los trabajadores ya eran controladas por las autoridades políticas. Jérôme Bazin afirma que, aunque con frecuencia los trabajadores eran consultados por los artistas profesionales para la realización de esos encargos y entrenados por estos como amateurs, persistía una relación jerárquica entre arte y producción social. En efecto, con respecto al arte y su ámbito social, el trabajo era considerado en una escala menor, con lo cual se conservaba la tensión entre producción artística y producción social característica del arte en el capitalismo. Los talleres, galerías y escuelas de arte constituían un mundo situado más allá de la división del trabajo, base del sistema productivo. Por lo tanto, la organización del ámbito artístico por parte del SED se basaba en la desigualdad ya que los artistas formaban parte de un grupo profesional privilegiado que, además de recibir elevados salarios, tenía fácil acceso a todo tipo de bienes y la oportunidad de viajar a Occidente, mientras que los aficionados realizaban un tipo de actividad relacionada con las artes visuales como la pintura de edificios, carteles o la tipografía, y en vano trataban de alcanzar el estatuto de profesionales. Estos trabajadores artistas, explica Bazin, manifestaron su distancia en relación con los profesionales de diferentes maneras, una de ellas fue mostrando falta de interés y en ocasiones hasta rechazo por el trabajo de los profesionales, otra fue realizado un tipo de obra orientada a los espacios privados.²⁰³

La llamada Vía de Bitterfeld constituyó un importante impulso para el desarrollo de un arte genuinamente popular. En las fábricas, en los barrios y en las escuelas se formaron cientos de círculos de artistas y escritores guiados por artistas profesionales. Los estantes de las librerías se llenaron con las obras litera-

202 Jérôme Bazin, "Un arte simple. Arte realista, culturas populares y tensiones sociales en la RDA", en *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 103-120.

203 Véase Bazin, *Réalisme et égalité*, 65-76.

rias de los trabajadores. En artes visuales, los salones y las recámaras de los trabajadores fueron decorados con naturalezas muertas, escenas de género, retratos y paisajes urbanos, aunque su número no fue suficiente para hablar de una verdadera difusión del arte realizado por ellos mismos en los espacios privados.²⁰⁴ Una obra significativa en este sentido fue *Mami regresa a casa (Mutti kommt heim, 1964)* de Fritz Skade, que, aunque claramente se refiere a una situación privada, fue interpretada dentro la problemática pública de la doble jornada femenina.²⁰⁵

La Vía de Bitterfeld dio origen a la llamada “literatura de llegada” (*Ankunftsliteratur*) donde los personajes con frecuencia eran jóvenes críticos del socialismo.²⁰⁶ Para cuando tuvo lugar la Segunda Conferencia de Bitterfeld, en 1964, la formación de amateurs se redujo. El ministro de cultura Hans Bentzien consideró que de la Primera Conferencia de Bitterfeld habían surgido tendencias ligadas al *Proletkult*. Ello significaba que el SED no había recibido con beneplácito lo que consideró una “visión unilateral” de las condiciones sociales representadas “desde abajo”, que omitía el punto de vista de los planificadores y líderes del Partido. Se restringieron los objetivos del programa y se declaró concluida la fase de construcción del socialismo, y los antagonismos subsistentes entre vestigios burgueses e innovación socialista se consideraron superados en el grado de desarrollo alcanzado por la RDA. No extraña que, de acuerdo con esta apreciación, las autoridades del régimen consideraran que en la RDA había terminado la alienación producida en el capitalismo por la valorización del capital.²⁰⁷ En los años posteriores la actividad cultural se mezcló con la emulación socialista.

204 Véase Bazin, “La construction des espaces privé et public”. Bazin sostiene que el interés del régimen era combatir una oleada de *kitsch* que había inundado la esfera privada de la población.

205 Bazin, “La construction des espaces privé et public”.

206 La denominación de esta corriente literaria se debe a la novela de Brigitte Reimann *Llegada a la vida cotidiana (Ankunft im Alltag)*.

207 En 1963 se celebró en la ciudad checoslovaca de Liblice el Congreso “Kafka”. Después de la muerte de Stalin la obra de Kafka fue publicada en ruso y la mayoría de sus obras fueron traducidas al húngaro y al checo entre 1956 y 1976. La universidad de Praga intentó recuperar el legado de Kafka como herencia cultural. El congreso buscaba la formación de un ala crítica dentro del comunismo internacional. En este sentido fueron especialmente relevantes las intervenciones de Ernst Fischer, quien reclamó el derecho a la circulación de las ideas de un escritor que había denunciado la alienación y la deshumanización del capitalismo. A su vez, Roger Garaudy pensaba que el legado de Kafka podía contribuir a una renovación del marxismo. No obstante, la delegación de la RDA, encabezada por Alfred Kurella, consideró que la obra de Kafka carecía de interés debido a que la alienación no existía en los países socialistas, países que, además, él no había descrito.

En 1965, un año después de la Segunda Conferencia de Bitterfeld, el XI Pleno del SED terminó con los restos de la apertura iniciada después de la construcción del Muro. Fue la intervención más contundente del SED en materia artística e intelectual y con mayores consecuencias: Censuró las voces de escritores como Wolf Biermann, Stefan Heym y Heiner Müller, interrumpió la producción cinematográfica, prohibió la proyección de películas²⁰⁸ y puso cerrojos a la prensa y la radio. De esa manera se ponía fin a la confianza que artistas e intelectuales habían depositado en el régimen en 1961, al respaldar la construcción del Muro, quedando claro que la demanda de una mayor libertad había sido desoída. Tres años más tarde, en 1968, los tanques soviéticos reprimiendo la Primavera de Praga se iban a convertir en un símbolo internacional del fracaso del socialismo y de la liquidación de su potencial utópico.

El hombre nuevo y el futuro cibernético socialista

Durante la década de los sesenta la RDA vio una renovación científico-tecnológica que consiguió también vivificar el imaginario épico del hombre nuevo y de la utopía socialista. Con el estímulo oficial, al final de los sesenta la cibernética se convirtió en una fuerza transdisciplinaria dentro de la Academia de Ciencias de Alemania del Este (*Akademie der Wissenschaften der DDR*) y en la fuente de una variedad de propuestas reformistas incluidas en el Nuevo Sistema Económico de Gestión y Planeación (*Neues ökonomisches System der Leitung und Planung*, NÖSPL, 1963-1970) que intentó combinar las normas de la economía planificada con prácticas limitadas de mercado, otorgando independencia tanto a empresas individuales como a consorcios industriales.²⁰⁹ Ulbricht intentó sustituir a los defensores del modelo centralizado de la economía y a los planificadores

208 Las películas prohibidas fueron *Karla* de Herrmann Zschoche, *Berlín a la vuelta de la esquina* (*Berlin um die Ecke*) de Gerhard Klein; *Generación del 45* (*Jahrgang 45*) de Jürgen Böttcher; *Cuando seas grande, querido Adam* (*Wenn du groß bist, lieber Adam*) de Egon Günther; *El conejo soy yo* (*Das Kaninchen bin ich*) de Kurt Maetzig; y *La huella de las piedras* (*Spur der Steine*) de Frank Beyer.

209 Ulbricht pretendía crear una vía alemana oriental hacia el comunismo que habría de convertirse en un modelo para los países del Pacto de Varsovia, con los que buscaba posicionarse frente a la URSS y frente a Bonn en contra de la política de acercamiento entre los bloques comunista y capitalista (*Ostpolitik*). En 1969 publicó su libro *Economía política del socialismo y su aplicación en la RDA* (*Politische Ökonomie des Sozialismus und ihre Anwendung in der DDR*) en el que hacía público su proyecto de una economía independiente para los países socialistas (Michael J. Sodaro, "Ulbricht's Grand Design: Economics, Ideology, and the GDR's Response to Detente - 1967-1971", *World Affairs* 142, núm. 3 (1980): 147-168).

del régimen por una generación de tecnócratas que pretendieron introducir la cibernética con miras a lograr la automatización del sistema productivo para, a través de la modernización industrial y la investigación científica, enfrentar la crisis económica y social que atravesaba la RDA. Aunque lo que Ulbricht estaba proponiendo significaba el paso a la sociedad informacional, el imaginario artístico utilizó la figura del trabajador industrial para su representación. En 1969 el pintor de origen valenciano Josep Renau²¹⁰ realizó el boceto *El obrero del futuro en el comunismo* (*Der zukünftige Arbeiter im Kommunismus*) para el mural *El hombre socialista bajo las condiciones de la revolución científica y técnica* (*Der sozialistische Mensch unter den Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution*) que debería ser integrado a la Academia de Estudios Organizacionales Marxistas Leninistas (*Akademie der marxistisch-leninistischen Organisationswissenschaft*) de Berlín, pero que nunca se realizó. Como parte del NÖSPL se pretendió convertir esa academia en un centro estatal para la investigación del procesamiento electrónico de datos como la cibernética y la teoría de la información, y su aplicación en las ciencias política y social. El diseño de Renau muestra la imagen del hombre nuevo, ahora fusionado con la nueva máquina. Lo que se prefigura en esa imagen es, como en el mural de Diego Rivera *El hombre en la encrucijada*²¹¹ —del cual la obra de Renau se nutre—, la visión optimista del potencial de la revolución científico-técnica. En el mismo sentido Willi Sitte pintó *Trabajador de la industria química con el panel de control* (*Chemiearbeiter am*

210 Josep Renau vivió en Berlín Oriental desde 1958 hasta su muerte en 1982. Después de haber luchado junto con David Alfaro Siqueiros como voluntario en las brigadas internacionales contra Franco durante la Guerra Civil Española, se exilió en México, donde participó en la pintura del mural *Retrato de la burguesía* ubicado en las escaleras del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas de la ciudad de México. En la RDA pintó murales como los del centro educativo de Halle-Neustadt *Unidad de la clase proletaria y fundación de la RDA* (*Einheit der Arbeiterklasse und Gründung der DDR*, 1972). Véase Oliver Sukrow, “Cómo se pinta un mural’: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau y la recepción del Muralismo mexicano en la República Democrática Alemana”, en *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 81-102.

211 En 1933 Diego Rivera pintó en el patio del City Center de Nueva York el mural *El hombre en la encrucijada*, en el cual representó la confrontación revolucionaria entre el capitalismo racista, represor y belicista, y el comunismo marchando hacia un futuro justo y luminoso, encabezado por Lenin. Este mural, fue destruido por su patrocinador, Nelson Rockefeller, y una nueva versión del mismo fue pintada por Rivera en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México en 1934.

Schaltpult, 1968), un cuadro en donde, al igual que en el boceto de Renau, el hombre (varón) aparece como una figura monumental interactuando con las nuevas máquinas.²¹²

En esta constelación, merecen mención especial las series de pinturas de A. R. Penck *Imagen del mundo (Weltbild)* e *Imagen del sistema (Systembild)* de principios de la década de los sesenta. La idea de Penck se basaba en sus conocimientos de matemáticas, cibernética y teoría de la información. Claudia Mesch explica que el artista “entendía la Pintura Estándar como una especie de pictografía artística utópica que haría la producción de arte visual democrática y borraría las distinciones entre el artista y el aficionado. Por otro lado, concebía un agrupamiento similar de Modelos Estándar (*Standart-Modelle*), es decir, combinaciones tridimensionales de elementos”.²¹³ Mesch concluye que “El Arte Estándar debe entonces ser entendido como arte realista en su sentido intervencionista, al igual que en su intento de hacer realidad la igualdad social del verdadero socialismo”.²¹⁴

No obstante, el entusiasmo del régimen socialista por los avances científico-técnicos encontraría una de sus expresiones más acabadas en la construcción de la Torre de Señales (*Turm der Signale*, hoy Torre de Televisión, *Fernsehturm*) en Berlín, entre 1965 y 1969. Inaugurada en el trigésimo aniversario de la fundación del país y conocida en tiempos de la RDA como “Sputnik del Spree”, la torre fue diseñada por Hermann Henselmann para homenajear el encuentro de las ideas de Marx y Engels con la nueva revolución científica que había hecho posible el Sputnik 1, el primer satélite artificial de una serie lanzada por la Unión Soviética como parte de la carrera espacial entre las dos superpotencias mundiales. La explicación del arquitecto sobre el propósito de la construcción revela la comprensión de la renovación del imaginario socialista debido a los desarrollos científico-técnicos: “quería crear un monumento para este intento de la humanidad por ocupar el universo, que para mí va de la mano con las ideas de Marx y Engels, y

212 Oliver Sukrow, “Josep Renau’s *Futuro Trabajador del Comunismo* – An Emblematic Work of the Era of the Scientific-Technical Revolution in the German Democratic Republic”, *arara* 11 (2013): 1-23, https://www1.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/arara_issue_11/sukrow.pdf, página consultada el 27 de marzo de 2019. En alemán del mismo autor véase: “Ein Rivera der DDR? Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen Muralismo in die DDR”, en *Abschied von Ikarus, Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, ed. Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler y Paul Kaiser (Colonia: König, 2012), 217-227. En español: “Cómo se pinta un mural”.

213 Claudia Mesch, “Buenos días, señor Courbet. La pintura realista y la dialéctica del desertor en las Alemanias de la Guerra Fría”, en *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 141.

214 Claudia Mesch, “Buenos días, señor Courbet”, 141.

expresarlo por medio de la arquitectura”.²¹⁵ En ese sentido, Henselmann declaró que la Torre de Señales era un monumento a Max y Engels y a la cultura proletaria porque expresaba “lo que decía la antigua canción obrera: ‘Hermanos, hacia el sol, hacia la libertad, hermanos, hacia la lucha [...] Por la noche la esfera roja brilla sobre la ciudad’”.²¹⁶ Con esto Henselmann se refería a que la Torre del Señales, de trescientos metros de altura, remataría en una punta que, dirigida hacia el cielo, se iría adelgazando dinámicamente y terminaría en una esfera con una antena que simbolizaría el Sputnik.

La “era Honecker”

Con la entrada al gobierno de Erich Honecker en 1971 y concluida la fase de “edificación integral del socialismo”,²¹⁷ la vida cultural experimentó un periodo de tímido “deshielo”. La política de deshielo cultural lanzada en el Octavo Congreso del SED en junio de 1971 estimularía a los artistas y daría lugar a una diversidad artística y a un clima de discusión sin precedentes en la RDA. Se llamó a los artistas a continuar explorando la vida laboral y producir un arte útil para los trabajadores, pero también a ampliar su horizonte y nutrirse de toda la gama de las nuevas expresiones de la vida en el socialismo; el propio Honecker afirmó que, en adelante, en materia de arte y literatura no habría tabús, ni en lo relacionado con el estilo ni con la forma.²¹⁸ Así, el régimen se había propuesto crear una imagen de apertura y modernidad que beneficiaría las negociaciones que habrían de conducir a la entrada de los dos Estados alemanes a la ONU, en septiembre de 1973, con lo cual se abandonaba la idea de la Unificación con Alemania Occidental.²¹⁹

215 Henselmann citado en Eckhart Gillen, “¿Qué sería de la vida sin utopías?”, en *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 46-47.

216 Henselmann citado en Gillen, “¿Qué sería de la vida sin utopías?”, 46-47.

217 Alonso Aguilar Monteverde, *El socialismo es así. La República Democrática Alemana* (México: Nuestro Tiempo, 1984), 40.

218 Erich Honecker, [Discurso en ocasión del VIII Congreso del SED, 1971], en *Mitteilungen des VBK-DDR. Sonderheft zum VIII. Parteitag*, 4-5, y “Erich Honecker auf der 4. Tagung des ZK der SED”, en *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist (Berlín: Museumspädagogischer Dienst, 1990), 76-77, publicado originalmente en *Neues Deutschland*, 18-12-1971.

219 Durante la existencia de la RDA la cuestión de la Unificación también llamada “cuestión alemana” tuvo dos etapas. En la primera, de 1949 a 1972, los líderes pugnaban por la Reunificación, pero luchando por un gobierno socialista. La segunda se inicia en

A partir de 1971, bajo el lema “Amplitud y diversidad de las posibilidades creativas” (“*Weite und Vielfalt der gestalterischen Möglichkeiten*”), Honecker intentaría establecer las bases de un cambio en las relaciones entre el Estado y los artistas para lograr un alza de los niveles de la vida cultural de la población, una intensificación de la velocidad en la producción socialista y una elevación en los niveles de la eficiencia, del progreso del conocimiento técnico científico y del crecimiento de la productividad laboral. Desde ese momento el SED relajaría su papel rector en materia cultural, con el consecuente debilitamiento del control sobre los grupos de artistas y la flexibilización de la política artística centrada en el realismo socialista. La política de Honecker permitió la recuperación del arte moderno y de vanguardia, y la consolidación de una ola contracultural que se venía gestando desde la década de los sesenta, promovida en parte por la construcción del Muro en 1961 y también por la corriente antiautoritaria emanada de la Primavera de Praga de 1968. Pero ello no significó una verdadera liberalización, sino el establecimiento de una tensión creciente entre los artistas y el régimen. Ante la imposibilidad de salir del país o de participar en las decisiones políticas, los artistas no alineados y por lo tanto no afiliados a la Asociación de Artistas Plásticos se vieron obligados a crear su propia infraestructura. Se hicieron cargo de la publicación de revistas y libros, galerías privadas, exposiciones en talleres, festivales y espacios para el arte y la convivencia social e incluso de casas ocupadas. Ello ocurrió primero en Leipzig-Connewitz, Dresde-Neustadt, en la Ciudad Karl Marx (hoy Chemnitz) y más tarde en Prenzlauer Berg, en Berlín, barrio que, en los años ochenta, se convertiría en la meca de la juventud alternativa de la RDA.

En la década de los setenta se formaron iniciativas como las del grupo Clara Mosch²²⁰ de la Ciudad Karl Marx, que llevaron a cabo acciones artísticas al aire libre, y se dio una intensa actividad que incluyó la práctica de formas artísticas occidentales como el *happening*, Fluxus y el *land art*, así como la acción y el performance. Muy importante en la recuperación del arte moderno, especialmente el de El Puente (*Die Brücke*) de Dresde, fue el grupo Hueco (*Lücke*), que desarrolló sus actividades entre 1971 y 1976 en esa misma ciudad, en cuya fundación participó A. R. Penck y el cual contó con la participación de artistas como Hubertus Giebe y Wolfgang Smy. Otros honraron a artistas que, como Picasso, habían sido

1972 con la firma de los tratados de relaciones inter-alemanas donde se busca no solo el reconocimiento de los dos Estados, sino de dos naciones distintas e independientes.
220 Vigente entre 1977 y 1982, el nombre Clara Mosch es un anagrama compuesto por las sílabas iniciales de los apellidos de los cinco artistas que conformaban el grupo: *Cla*, de Carlfriedrich Claus; *ra*, del matrimonio Thomas Ranft y Dagmar Ranft-Schinke; *Mo*, de Michael Morgner; y finalmente *sch*, de Gregor-Torsten Schade (a partir de 1980 Kozik).

rechazados por el régimen en los años cincuenta. Así ocurrió en la exposición privada en la galería de Jürgen Schweinebraden en Prenzlauer Berg, en Berlín, donde también se presentarían las obras de Hilla y Bernd Becher. Si bien estas no fueron las primeras tentativas de autogestión por parte de los artistas, sí fueron las primeras en las que hicieron públicos sus propósitos.

Los artistas rechazaban la idea de un arte al servicio de la causa del comunismo y actuaban animados por el deseo de expresar su individualidad y ampliar los límites de la libertad. Estos artistas participaron de una red contracultural que abarcaba la publicación de revistas y libros, las lecturas, las galerías privadas, las exposiciones en talleres y las casas ilegalmente “ocupadas”. Los artistas de estos grupos extendieron las fronteras del arte hacia la instalación y el arte acción y hacia formas de arte experimental que incluyeron las “hojas de escritura” (*Sprachblätter*) de Carlfriedrich Claus, las obras “conceptuales” de Lutz Dammbeck, los experimentos Fluxus de Robert Rehfeldt y las acciones del grupo de Arte de Autoperforación (*Autoperforationsartistik*) entre 1985 y 1989. Estas últimas recibieron la influencia indirecta de la obra de Joseph Beuys, un artista que había sido declarado *persona no grata* por el régimen socialista.²²¹

En este contexto tuvo lugar la *Exposición de puertas (Türenaussstellung)*, celebrada en 1979 en la galería Leonhardi de Dresde, llevada a cabo por el grupo de trabajo de artistas de aquella ciudad, conformado por Eberhard Göschel, Peter Herrmann, Thea Richter, Michael Freudenberg, Volker Henze y Helge Leiberg. La exposición tuvo lugar como un evento que pretendía ironizar sobre el trigésimo aniversario de la fundación de la RDA. La galería Leonhardi formaba parte de los recintos a cargo de la Asociación de Artistas Plásticos y de la municipalidad, pero a diferencia de lo que sucedía en otros espacios oficiales de exhibición, las exposiciones eran planeadas y llevadas a cabo por los mismos artistas organizados en grupos de trabajo. Todas las instalaciones de la *Exposición de puertas* fueron realizadas en el mismo museo a partir de la selección de viejas puertas elegidas por los artistas. Sin duda la puerta tenía un significado especial en una

221 Ulrike Goeschen ha explicado la importancia que en esta apertura desempeñaron los historiadores del arte, quienes, al identificar relaciones de continuidad e historiar las prácticas artísticas, lograron conformar el aparato de legitimación necesario para las negociaciones con el realismo socialista y las ampliaciones de las prácticas que los artistas estaban llevando a cabo. Véase Goeschen, “Del realismo socialista al arte en el socialismo”, 235.

sociedad como la de Alemania del Este, por lo que la exposición habría de convertirse en un evento emblemático de la contracultura alemana oriental.²²²

La caída de Ícaro

Al principio de la década de los setenta la RDA experimentaría la sensación de un nuevo comienzo. El espíritu libertario de la juventud beneficiada por la elevación del nivel de vida y el progreso económico se hicieron visibles de manera creciente. El gobierno de Honecker se mostraría tolerante ante los modos de expresión personal como la música rock, la liberación sexual y las modas occidentales. El giro en la política económica tendría importantes repercusiones en el terreno de la política cultural. En el ámbito de la arquitectura, a partir de 1976 se reivindicó el legado de la Bauhaus y del constructivismo ruso con la pretensión de establecer una contramodernidad socialista con la cual el nuevo régimen intentó hacer frente a las necesidades de vivienda y transporte. De acuerdo con Ulrike Goeschen, en la recuperación del legado de la Bauhaus se argumentó que sus formas abstractas y funcionales se originaban de una necesidad técnica —y no en el subjetivismo e individualismo atribuidos al arte moderno— lo cual permitió considerarlo como el origen del diseño industrial y la arquitectura socialista, y como base para la construcción de una modernidad socialista.²²³ Entre 1971 y 1975 se terminaron 608 666 viviendas y entre 1976 y 1989 este número se elevó a 813 127²²⁴ como parte del programa de vivienda masiva de grandes conjuntos habitacionales (*Große Siedlungen*) compuestos por edificios de viviendas de gran altura y alta densidad, construidos con piezas prefabricadas de hormigón, de acuerdo con el modelo de la arquitectura soviética, que a su vez se inspiraba en la arquitectura de Weimar. Como resultado se homogenizó la construcción en todo el país, lo que dio lugar a una imagen uniforme de grandes barriadas con altas edificaciones en medio del paisaje.²²⁵ El nuevo paisaje urbano —presentado

222 Véase Paul Kaiser y Claudia Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere. 1970 bis 1989* (Berlín: Deutsches Historisches Museum, 1997). En español, de los mismos autores, se puede consultar “La bohemia en el ‘Estado proletario y campesino’”. *Contracultura artística en la RDA*, en *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 205-226.

223 Goeschen, “Del realismo socialista al arte en el socialismo”, 232-233.

224 Aguilar Monteverde, *El socialismo es así*, 46.

225 En aquella década la producción de vivienda en Alemania del Este superó a la de su contraparte occidental en valor relativo. Véase Sáinz Guerra, “Los cambios en la vivienda de la ex-República Democrática Alemana a partir de la reunificación”, 69.

hoy como una característica negativa de la Alemania socialista— significó la democratización del confort y la entrada efectiva en una etapa que dejaba atrás los años difíciles de la construcción del socialismo. Para la generación que no había participado en la reconstrucción, marcó la posibilidad o la realización del sueño socialista, tal y como se muestra en la extraordinaria película *Generación del 45* (*Jahrgang 45*) de Jürgen Böttcher.

En el X Festival Internacional de los Estudiantes y la Juventud, celebrado en el verano de 1973 en Alemania del Este, la juventud alemana oriental apareció muy próxima a la occidental usando *jeans*, escuchando grupos de rock y pop, con plena libertad sexual y en un ambiente urbano también semejante al de su contraparte occidental. En aquel año de 1973, un millón ochenta y cuatro mil personas²²⁶ vieron la película *La leyenda de Paul y Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, 1973), de Heiner Carow, a cuya exhibición el propio Honecker le dio el visto bueno. La película expresaba ese nuevo clima de libertad y al mismo tiempo representó una alternativa a la política económica de Honecker. Se trata de una historia romántica sobre el amor entre Paula, una trabajadora común y corriente, madre soltera de dos niños de padre diferente, y Paul, un joven funcionario del régimen cuya carrera y estructura familiar se adaptan a los patrones del éxito en la RDA. Aunque el espíritu libre e independiente (un tanto *hippie*) de Paula (Angelica Domröse) logra liberar a Paul de una vida de infelicidad matrimonial y monotonía laboral como burócrata del régimen —lo que le brinda ciertos privilegios y lo obliga a observar valores sociales relacionados con su *status quo*—, en la medida en que la figura de Paula representa una experiencia diferente del socialismo, *La leyenda de Paul y Paula* reivindica el potencial crítico albergado en la vida cotidiana socialista. Así, la película recogió el espíritu inscrito en prácticas como el nudismo, la sexualidad libre, el consumo de alcohol y la creación de comunas urbanas y rurales, que en esos años lograron alterar y generar en la RDA relaciones de oposición generacional y política.

No obstante, el reconocimiento de Honecker de la “libertad artística” y la tolerancia frente a la diversidad cultural se vio muy pronto contradicho por la expatriación del poeta y cantante comunista Wolf Biermann, el 16 de noviembre de 1976. Este evento puso punto final al impulso liberador del gobierno de Honecker y marcó el momento del franco retroceso de las instituciones del Estado alemán oriental. Después de un concierto en Colonia, el 13 de noviembre de ese año, en el cual el artista criticó abiertamente al régimen, las autoridades prohibieron su retorno al país. El concierto pudo ser visto íntegramente a través de la televisión occidental en Alemania del Este. En sus canciones Biermann criticaba la rigidez

226 Entonces la RDA tenía doce millones de habitantes.

ideológica del régimen, la pervivencia del estalinismo y el aburrimiento y la tristeza reinantes en las ciudades industriales de la RDA, llegando incluso a abordar el tema de los colaboradores no oficiales de la *Stasi*.²²⁷ A esta expulsión le siguieron el arresto domiciliario al que sería sometido el científico Robert Havemann²²⁸ y la detención y el encarcelamiento de Rudolf Bahro.²²⁹ La expatriación de Biermann provocó un verdadero cisma en el ámbito cultural de Alemania del Este no solo porque trajo consigo una ola de emigración al Oeste de escritores, intelectuales y artistas, algunos de ellos, como A. R. Penck obligados a abandonar el país, sino también porque generó un movimiento de solidaridad sin precedentes que involucró a otros sectores de la población y fue acogido por la Iglesia evangélica, la mayor institución que en la RDA había mantenido una cierta autonomía frente al Estado. Alemania del Este era experimentada de manera creciente como una prisión de la cual era preciso escapar.

A ello siguió una política de “infiltración” y “descomposición” de la ola contracultural puesta en marcha por el SED a través de la *Stasi* desde el final de la década de los setenta y hasta su caída en 1989. Existen evidencias de la realización de tareas de “descomposición” de agrupaciones artísticas independientes.²³⁰ Los reportes de la *Stasi* de 1988 dejan ver la forma en la que, por ejemplo, se informaba sobre las acciones de la hoy mundialmente célebre galería *Eigen + Art* de Leipzig. En ellos se consigna la presencia de extranjeros y de revistas editadas de manera clandestina (*samizdat*). No obstante, la galería logró celebrar en 1988 la serie de acciones artísticas titulada *Después de Beuys (Nach Beuys)* y continuó sus actividades hasta después de la caída del Muro. Durante la existencia de la RDA *Eigen + Art* llevó a cabo doce exposiciones que congregaron a cientos de personas. Pero no todos los casos fueron iguales, esa política tuvo consecuencias nefastas sobre iniciativas artísticas como las del anteriormente mencionado grupo Clara Mosch, que se habían convertido en una genuina alternativa a la política cultural de un régimen que no fue capaz de renovar sus propios cuadros

227 La *Stasi* fue creada en 1950 a partir del modelo de la KGB soviética con la finalidad de asegurar la seguridad interna de la sociedad socialista y de la política del SED. Ello suponía estar informado de los planes e intenciones del enemigo. Durante la gestión de Honecker y después de la expatriación de Biermann, la *Stasi* fue una estructura de vigilancia de la población civil que incluía a los “colaboradores no oficiales” (*inoffizielle Mitarbeiter, IM*).

228 Robert Havemann fue autor del libro *Dialéctica sin dogmas*.

229 Arrestado el 23 de agosto de 1977, poco después de la aparición de *La alternativa*.

230 Kaiser y Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*.

dirigentes ni de traducir la efervescencia social en un programa de gobierno verdaderamente renovador.

El fin del Estado de los proletarios y los campesinos

Las alternativas al realismo socialista y al manejo cultural del arte por parte del SED no solo tendrían lugar a través de los artistas independientes de la Asociación de Artistas Plásticos. Para contrarrestar la erosión del mito antifascista que había tenido lugar como consecuencia del arribo de los cambios culturales gestados a partir de los sesenta, Honecker intentó vivificar la imagen de “la mejor Alemania” con un programa de cultivo de mitos nacionales y locales concentrados en Prusia. Hasta entonces, Prusia había sido presentada como la causa del militarismo y el fascismo en Alemania, pero ahora debía ser vista como antecedente de la lucha antifascista. Lo mismo sucedió con la Guerra de los Campesinos del siglo XVI, la figura de Lutero y las guerras la Reforma.²³¹ Para rendir homenaje a la Guerra de los Campesinos y la Reforma, el gobierno de Honecker integró el acontecimiento al conjunto ritual de celebraciones y conmemoraciones, y por supuesto también a la literatura y las artes plásticas y visuales. La batalla decisiva de la Guerra de los Campesinos tuvo lugar en Badfrankenhausen el 15 de mayo de 1525 entre la armada de los príncipes y los campesinos de Turingia, liderados por el predicador Thomas Müntzer, provocando la muerte de seis mil campesinos. En 1975, con motivo del aniversario número 450 de esa batalla se creó el Foro de la Guerra de los Campesinos (hoy *Panorama Museum*) y se encargó a Werner Tübke representarla en una pintura mural de trece metros de largo y catorce de alto. El mural del *Panorama Museum* debería ser terminado en 1989, año del 500 aniversario de Thomas Müntzer, que además coincidía con el 40 aniversario de la fundación de la RDA. *Temprana revolución burguesa (Frühbürgerliche Revolution)* fue inaugurado el 14 de septiembre de 1989, poco antes de la caída del Muro de Berlín. De acuerdo con la concepción de la historia del SED, inspirada en el modelo marxista que veía al tiempo como una sucesión lineal sujeta a la ley del tránsito necesario de una etapa a otra, en este caso del feudalismo al capitalismo, se pretendía presentar la derrota histórica de los campesinos insurgentes como la promesa de su victoria futura. Sin embargo, en el mural Tübke privilegia el Apocalipsis y el fin de los tiempos, apeándose a las

231 El Estado Prusiano y la Guerra de los Campesinos de Alemania han sido utilizados con frecuencia en Alemania para señalar tendencias progresistas y conservadoras. Ya el Partido Comunista Alemán (KPD) incluía en su tradición de lucha a Thomas Müntzer y la Guerra de los Campesinos mientras que Lutero fue tratado como traidor por su rechazo de las sublevaciones violentas de los campesinos contra los príncipes.

ideas de Thomas Müntzer, quien pregonaba el fin del mundo y la venida del reino de los cielos anunciado por sus signos celestes. Al ubicar la batalla en el centro de un apocalipsis, Tübke niega la historia como progreso y la postula como un eterno recommienzo. Así, casi al final de la existencia de la RDA, Tübke negaba la futura realización del comunismo y desechaba por completo una visión de la historia sostenida en el progreso. En otras palabras, rechazaba la perspectiva teológica de la historia, que como se señaló antes, era uno de los supuestos nucleares de la ideología del régimen.²³²

Adiós al hombre nuevo

En los ochenta la sociedad alemana oriental estaba en efervescencia. Por primera vez se desarrollaron grupos y movimientos independientes de oposición en torno a cuestiones como las armas nucleares, los derechos civiles, el medio ambiente y la liberación gay. Hasta el final de los años setenta la mayoría de las protestas habían sido individuales o se trataba de acciones masivas más o menos espontáneas como el levantamiento del 17 de junio de 1953. Quienes dentro del Partido estaban a favor de un cambio se organizaron fuera de este; y un número mayor de voces dentro de la Iglesia evangélica llamó a un compromiso mayor con el socialismo. Después de la elección de Mijaíl Gorbachov como Secretario General del Partido Comunista de la Unión Soviética, el 12 de marzo de 1985, su política de transparencia (*Glasnost*) y de apertura (*perestroika*) ejercerían una poderosa influencia sobre amplias capas de la población en la RDA, al grado de dar inicio a un proceso que conduciría a la caída del Muro cuando se volvió insostenible la posición hegemónica del SED. También dentro del SED se escucharon voces que demandaban cambios en materia cultural. En 1986 se propuso ampliar el concepto de realismo socialista de manera que se autorizara la representación de “héroes problemáticos”. Las presiones en favor de una apertura acorde con los tiempos se hicieron más fuertes al ser apoyadas por otros países miembros del Pacto de Varsovia.

Ya para esos años se había desarrollado una vigorosa escena alternativa bastante diversa tanto en términos estéticos como políticos. No obstante, se puede decir que, a diferencia de lo que ocurría con los grupos y movimientos políticos de oposición, los cuales demandaban la reconstitución del sistema socialista alemán, los artistas plásticos limitaban sus aspiraciones a las libertades individuales y artísticas, de manera significativa reivindicaron la autonomía del arte. Así, la liberalización experimentada afectó la iconografía del hombre nuevo y el sistema

232 Gillen, “Féodalisme à la mode RDA”.

de encargos que en parte la había sostenido desde los años cincuenta. En la *VIII Exposición de Arte Alemán*,²³³ celebrada en 1977 en Dresde, la libertad de los artistas se hizo visible en la presentación de obras en las que se representaba a la clase obrera en su cotidianidad laboral, familiar, de entretenimiento y ocio. Su representación se había ampliado, abarcando ahora no solo su alegría y optimismo, sino también sus sufrimientos, conflictos, éxitos y fracasos. Esa ampliación permitió la presentación de obras donde el trabajo abandonó su carácter heroico y se convirtió en objeto de representaciones críticas como *Fiesta de la brigada: constructores de andamios* (*Brigadefeier – Gerüstbauer*, 1975-1977), donde Sighard Gille presenta a los obreros de la fábrica de maquinaria de material de construcción *VEB Baustoffmaschinen Eilenburg* completamente borrachos en una celebración.

Desde la segunda mitad de los años sesenta los códigos culturales habían entrado en una etapa de inestabilidad que terminaría por minar el universo de significados ideológicos del realismo socialista. Los héroes del realismo socialista iban muy pronto a abandonar su papel como agentes del entusiasmo por el socialismo en medio de un universo social y político cada vez más asfixiante. A principios de los años setenta se había conformado una constelación de obras que no tardaría en dismantelar la idea del hombre nuevo a través de la representación de la alienación de los trabajadores. De manera paradigmática la pintura de Wolfgang Mattheuer *La condecorada* (*Die Ausgezeichnete*, 1973-1974) retrata a una mujer madura sentada en soledad en medio de un austero ambiente: una mesa recubierta por un mantel blanco sobre el que reposa un ramito de flores; su rostro acusa las huellas de años de trabajo y expresa una profunda tristeza. Otros pintores mostraron la degradación de las condiciones de trabajo como Wilfried Falkenthal en *El baño de la brigada* (*Das Brigadebad*, 1977) o tematizaron la actividad laboral a través de la introducción de metáforas religiosas e imágenes humorísticas en ocasiones provocativas y socarronas. *Descendimiento I* (*Kreuzabnahme I*, 1978) muestra la decepción del proyecto socialista con una metáfora tomada del cristianismo, lo cual adquiere mayor significado si pensamos que la RDA fue un país ateo, al menos oficialmente. En esta como en otras de sus pinturas, Volker Stelzmann, un miembro importante de la Escuela de Leipzig, representa a Cristo como un trabajador que es retirado de la cruz por una brigada de trabajadores teniendo como testigos a personas vestidas con ropa de las tiendas

233 De las realizadas hasta entonces por la Asociación de Artistas Plásticos esta edición fue la más grande ya que también incluyó diseño industrial, arte comercial y artesanía; también fue la que tuvo el catálogo más extenso, el mayor número de visitas guiadas y el mayor número de visitantes (más de un millón); igualmente fue la más comentada por los medios de comunicación de la RDA y fue la más larga (duró nueve meses).

Konsum.²³⁴ Los miembros de la brigada ejecutan el descendimiento como si de una operación industrial se tratara, mientras que los espectadores permanecen impassibles, sin dar muestras de conmiseración. Nadie, en esta escena manifiesta señales de duelo.

La serie *Los motivos de alegría de los alegres* (*Die Freuden der Fröhlichen*, 1978) muestra también que el sistema de encargos se encontraba por completo debilitado. La obra fue realizada por Hans-Hendrik Grimmling para el comedor de la empresa productora de partes de refrigeradores *Leichtmetallwerk Rackwitz*. La empresa consideró que las pinturas carecían de optimismo, con sus figuras cubistas “de influencia occidental” y “su indiferencia”, es decir, su falta de compromiso político. La serie de pinturas fue guardada en una bodega.²³⁵ A esta constelación se pueden agregar las obras *Jefe de brigada* (*Der Brigadier*, 1969/1970) de Bernhard Heisig; *Final de la jornada* (*Feierabend*, 1977) de Uwe Pfeifer; *Viernes por la tarde* (*Am Freitagabend*, 1976) de Wolfgang Peuker; *El primer día de jubilado* (*Der erste Rentnertag*, 1977) de Ulrich Hachulla; y *Retrato después de la jornada* (*Porträt nach Dienst*, 1976) de Horst Sakulowski.²³⁶

Al final de los años ochenta es evidente que el culto al trabajo como núcleo organizador de la vida en el socialismo se había desplomado. En 1988 la fábrica de acero y laminados *Maxhütte Unterwellenborn* hizo un llamado a concursar en torno al tema “Max necesita arte” (“*Max braucht Kunst*”) con el que, como era costumbre, se trataba de glorificar el trabajo de las brigadas. De la preselección deberían salir treinta candidatos, pero debido a que el jurado solo recibió treinta obras se vio obligado a aceptar el cuadro de Eberhard Heiland, *El aura de los fundidores* (*Die Aura der Schmelzer*, 1988), que representa a un conjunto de cinco obreros de la fundición con las manos entrelazadas en una ceremonia de espiritismo, con lo que presenta una imagen caricaturesca del mundo del trabajo. Para los años ochenta, el realismo socialista había experimentado cambios tan significativos que, como señala Ulrike Goeschen, en 1988, un año antes de la implosión del régimen, en lo que sería su último Congreso los miembros de la Asociación

234 La cadena más importante de almacenes estatales de la RDA (Peter Gosse, citado en Eckhart Gillen, “Requiem pour l’«homme nouveau». Les artistes de RDA placent l’individu au cœur de leur œuvre”, *Allemagne d’aujourd’hui* 3, núm. 209 (2014), 150. <https://www.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2014-3-page-142.htm>, página consultada el 27 de marzo de 2019. Agradezco este señalamiento a Gerzain Noguez Agüero).

235 “Mutti kommt heim. 42 Auftragswerke aus 42 Jahren DDR: Das Deutsche Historische Museum zeigt Staatskunst zwischen Propaganda und Dilettantismus”, *Der Spiegel* 6 (1995), 2, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9159215.html>, página consultada el 27 de marzo de 2019. Agradezco este señalamiento a Gerzain Noguez Agüero.

236 Lothar Lang, *Malerei und Graphik in der DDR* (Leipzig: Edition Leipzig, 1979), 221-228.

de Artistas Plásticos acordaron “reemplazar el término ‘Realismo socialista’ por el de ‘Arte en el socialismo’”.²³⁷ Sin embargo, un año después, el éxodo masivo de alemanes del Este hacia el Oeste conduciría a la apertura de las fronteras con la RFA, el 9 de noviembre de 1989, y al colapso del régimen.²³⁸ La combinación entre herencia clasicista, pensamiento marxista y procesos modernizadores regulados por el SED había conducido al fracaso en la escritura de la “tercera parte del *Fausto*”.

El resguardo del arte de la RDA

Al derrumbe del Muro le siguió una reorganización total de la sociedad y de la administración pública que afectó sustancialmente al arte producido en la RDA. El gobierno de Bonn, presidido por Helmut Kohl, se mostró impaciente por avanzar en la unidad centrada en el Estado nacional a través de un proceso que culminó con la anexión (*Anschluss*) económica y política de facto.²³⁹ En 1990 hubo un debate sobre qué hacer con el arte comisionado por el Estado en la RDA, es decir, el arte que en el momento de la *Wende* pertenecía a instituciones y organizaciones gubernamentales, y se encontraba ubicado en lugares públicos u oficinas estatales. Muchas de las obras comisionadas por el SED y las organizaciones de masas ubicadas en fábricas, plantas de trabajo, escuelas y hospitales fueron rescatadas de la destrucción gracias a la iniciativa de Herbert Schirmer, el Ministro de Cultura del gobierno de Lothar de Maizière.²⁴⁰ Sin tomar en cuenta su valor, las obras que formaban parte de instituciones y lugares públicos que habían sido cerrados o vendidos fueron consideradas parte de los inmuebles o

237 Goeschen, “From Socialist Realism to Art in Socialism”, 53.

238 El 18 de marzo de 1990 se celebraron las últimas elecciones en la Cámara del Pueblo (*Volkskammer*). La coalición formada por los partidos de Alemania del Este SED y PDS (Partido del Socialismo Democrático) obtuvo el 16% de los votos frente al 48% del Partido Demócrata Cristiano (CDU) y el 22% del Partido Socialdemócrata Alemán (SPD), ambos partidos de Alemania Occidental. Lothar de Maizière fue nombrado primer ministro de la RDA, pocos meses después se firmaría el Tratado de Unificación.

239 Kohl desestabilizó abiertamente los restos del régimen socialista alemán, así como la oposición al mismo que fue evidente en la descalificación de “la mesa redonda” (conformada por representantes de viejos y nuevos partidos y organizaciones sociales que, por intermediación de la Iglesia, propusieron soluciones a la crisis del país) y en la humillación del gobierno de Hans Modrow. Además, aceleró la anexión para convertir a la RFA en la dueña del proceso. Ni la sociedad ni los sectores políticos de la RDA pudieron oponerse a “la vía rápida” hacia la Unificación.

240 Lothar de Maizière fue el último jefe de gobierno de la RDA y primero del CDU de ese país.

desechadas como basura. Jonathan Osmond señala que fueron muchos los murales que desaparecieron durante la privatización de la propiedad estatal. La RDA carecía de un inventario completo de las obras artísticas. Esto, aunado a la descalificación de la que el arte y en general la historia del país eran objeto, hizo que el rescate de su legado artístico fuese aún más difícil.

La iniciativa del gobierno de De Maizièrè logró la creación del Centro de Documentación del Arte en la RDA (*Dokumentationszentrum Kunst der DDR*) para los nuevos estados federados de Berlín, Brandeburgo y Meclenburgo-Pomerania Occidental, una empresa que también suscitó muchos debates. Actualmente el Archivo de Arte Beeskow (*Kunstarchiv Beeskow*) resguarda, aunque no en las mejores condiciones, más de veintitrés mil piezas entre pinturas, esculturas, grabados, libros de artistas, tapices y cerámicas. En 1991 fue creado el Fondo de Arte (*Kunstfonds*) de Sajonia, que resguarda una de las colecciones más importantes de las vertientes del arte en la RDA y del arte contemporáneo sajón de la posguerra. La colección abarca unas veinticinco mil piezas que incluyen pinturas, esculturas, gráfica, artes aplicadas, video, instalación y obras ubicadas en espacios públicos como esculturas y murales. Más tarde se incorporaron obras comisionadas por instituciones estatales y partidos de la RDA.

A partir del 2009 el Ministerio Federal de Educación e Investigación del gobierno alemán comenzó el proyecto “Atlas visual: Arte en la RDA” (*Bildatlas: Kunst in der DDR*). En cooperación con varias instituciones, el objetivo principal del proyecto fue la creación de una base de datos de las pinturas creadas en la RDA, lo cual incluyó rastrear su ubicación actual. Simultáneamente en la Universidad de Marburgo se creó el grupo de trabajo “Arte en la RDA” (*Arbeitskreis “Kunst in der DDR”*), un foro permanente para la presentación y discusión del trabajo de académicos, estudiantes y funcionarios. La exposición *La despedida de Ícaro* fue, como ya se señaló, resultado de estos esfuerzos.²⁴¹ El Museo de Artes Plásticas de Leipzig (*Museum der bildenden Künste Leipzig*) y el Museo de Arte Moritzburg en la ciudad de Halle (*Kunstmuseum Moritzburg Halle, Saale*) son de los pocos que cuentan con un espacio permanente dedicado a las obras de la RDA. Igualmente, el Museo de la Catedral de Würzburg (*Museum am Dom*) posee cerca de cincuenta obras en exposición permanente. La colección más grande de arte de la RDA se encuentra en la Nueva Galería Nacional de Berlín.²⁴²

241 Véase el primer ensayo de este libro.

242 Silke Wagler, “Re-introducing GDR Art to Germany: the Kunstfonds in Dresden”, en *Art outside the Lines. New Perspectives on GDR Art Culture*, ed. E. Kelly y A. Wlodarski (Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2011), 237.

La Nueva Escuela de Leipzig

Ya entrado el nuevo milenio, en el año 2006 apareció el libro *New German Painting – Remix*, del historiador del arte de la ex Alemania Oriental Christoph Tannert. Residente en Berlín desde 1976, Tannert dedica su libro a un grupo de pintores que emergieron después de la Unificación de Alemania y nacieron a finales de los sesenta y los setenta. La expresión *New German Painting* designa, en esta ocasión, un conjunto amplio de pintores provenientes tanto del este como del oeste de Alemania vinculados de diversas maneras con el realismo y preocupados por la representación del pasado reciente del país. En sus obras, estos pintores conjuntan representaciones arquitectónicas y paisajes urbanos, cultura material, figuras humanas y escenas de consumo que aluden a los mundos de vida en los dos Estados alemanes durante el periodo de la Guerra Fría. Dentro del universo de la *New German Painting* han sido agrupados los pintores de la Nueva Escuela de Leipzig: Neo Rauch, Hans Aichinger, Tilo Baumgärtel, Tim Eitel, Paule Hammer, Katrin Heichel, Tom Fabritius, Rosa Loy, Christoph Ruckhäberle, David Schnell, Matthias Weischer, Kathrin Landa, Bruno Griesel, Aris Kalaizis y Michael Triegel, quienes, con excepción del primero, que se formó en los años ochenta,²⁴³ pertenecen a la tercera generación de la Academia de Leipzig. Debido al cultivo de un arte figurativo y representativo, y al interés en las iconografías que hacen referencia al pasado socialista, la pintura de estos artistas ha sido interpretada como una manifestación de la *Ostalgie*, el fenómeno de contramemoria que después de la Unificación permitió a los exciudadanos de Alemania del Este negociar su relación con un pasado que era presentado en la opinión pública como la “segunda dictadura” alemana. La difusión de los testimonios y las memorias individualizadas de la *Ostalgie* se expresaron en numerosas prácticas sociales y dieron lugar a una importante producción cultural logrando incluso penetrar la museificación²⁴⁴ de la historia de la RDA e imponerse a la discusión

243 Cuando tuvo lugar el colapso del régimen socialista, Rauch era ya un artista formado (sus profesores fueron Bernhard Heisig y Arno Rink), lo cual significa que su educación y ejercicio artísticos no se vieron constreñidos por la imposición intransigente del realismo socialista dominante durante el mandato de Walter Ulbricht (1949-1971).

244 Paralelamente dio inicio la museificación del legado histórico de la RDA, como por ejemplo en el Centro de Documentación de la Cultura Cotidiana en la RDA (*Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR*) en Eisenhüttenstadt en 1993 y en el Museo de la RDA (*DDR Museum*) en Berlín en el año 2006. En 1999 abrió en Leipzig el Foro de Historia Contemporánea (*Zeitgeschichtliches Forum*). Asimismo, en el Museo Alemán de Historia (*Deutsches Historisches Museum*) se han celebrado numerosas exposiciones temporales sobre el legado histórico de la RDA, entre ellas *Dictadura de Partido y vida cotidiana en la RDA (Parteidiktatur und Alltag in der DDR)*, de marzo a julio de 2007) y *Enfocando a la RDA en las colecciones del Museo Alemán de Historia (Fokus*

sobre su historia. Así, filtradas por el recuerdo y la emotividad, esas memorias habrían de modular la relación de estos artistas con la historia del desaparecido país. Y ello ocurriría a partir de una reconfiguración de los códigos del realismo, que durante la Guerra Fría fue condenado por Occidente como un estilo provinciano y *kitsch*, y que ahora, en su maridaje con el *pop art*, la abstracción y manifestaciones visuales como el comic, el diseño gráfico y la imagen digital, aparece como parte de la visualidad adecuada a una Alemania reconfigurada en las telecomunicaciones, la globalización económica y cultural, y el neoliberalismo.

De ese modo, el trabajo de artistas como Neo Rauch, Tim Eitel, Matthias Weischer, Tilo Baumgärtel y David Schnell,²⁴⁵ dotó de un aire de contemporaneidad al realismo socialista de la RDA, condición que la narrativa del totalitarismo le negó al condenarlo como premoderno. En sus pinturas, los paisajes ruinosos y devastados de la antigua Alemania socialista convierten su existencia histórica en un mero fantasma al omitir las referencias al comunismo como una promesa, una utopía y una construcción mental cultivada por el pensamiento occidental de Platón a Tomás Moro, y de Marx a Marcuse. Atestiguan, por tanto, el cierre de una época que vio el colapso del comunismo como victoria de la modernidad y la culminación de sus conquistas: la economía de mercado y la democracia liberal, es decir, el final de las ideologías y el fin de la historia, pero también como el punto culminante del proyecto moderno de una sociedad regulada y administrada. Dicho con otras palabras, esas pinturas atestiguan que con la caída del comunismo la modernidad entró en una nueva y desconocida dinámica, y Alemania en una etapa de ultracapitalismo del que deberían ser borradas las premisas sociales del clasicismo de Weimar y del pensamiento de Marx y Engels.

DDR. *Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums*, de junio a noviembre de 2012).

245 Después de la Unificación, estos artistas se convirtieron en estrellas de la galería *Eigen + Art*, propiedad de Judy Lybke, que fue parte importante de la escena *underground* de Leipzig en los años ochenta. La galería abrió su sede en el centro de Berlín en 1992 y poco después presentó a sus artistas en Nueva York, donde introdujo a Neo Rauch a mediados de los noventa. Desde entonces es líder en la venta de obras para colecciones privadas estadounidenses, de Florida a California (Christoph Tannert, “Von der Widerborstigkeit der Malerei/On the willfulness of Painting”, en *New German Painting*, ed. C. Tannert (Múnich/Berlín/Londres/Nueva York: Prestel, 2006), 34).

Siglas y acrónimos

Asso	Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios (<i>Assoziation revolutionärer bildender Künstler</i>)
CDU	Partido Demócrata Cristiano (<i>Christlich Demokratische Union</i>)
DDR	República Democrática Alemana (<i>Deutsche Demokratische Republik</i>)
DKP*	Partido Comunista Alemán (<i>Deutsche Kommunistische Partei</i>). Fundado en 1968 en la RFA.
FDJ	Juventud Alemana Libre (<i>Freie Deutsche Jugend</i>) (organización de la juventud de la DDR)
KPD*	Partido Comunista de Alemania (<i>Kommunistische Partei Deutschlands</i>). Fundado en 1919, prohibido en 1933. Se funda de nuevo después de la guerra. En la RDA se une al SED; en la RFA es declarado anticonstitucional en 1956.
KPD/LM*	Partido Comunista de Alemania/Marxistas-Leninistas (<i>Kommunistische Partei Deutschlands Marxisten-Leninisten</i>). Fundado en la RFA en 1968.
MfS	Ministerio de Seguridad del Estado (<i>Ministerium für Staatssicherheit</i>). Servicio secreto de la RDA, llamado comúnmente <i>Stasi</i> .
NÖSPL	Nuevo Sistema Económico de Gestión y Planeación (<i>Neues ökonomisches System der Leitung und Planung</i>)
RDA	República Democrática Alemana
RFA	República Federal de Alemania
SBZ	Zona de Ocupación Soviética (<i>Sowjetische Besatzungszone</i>)
SED	Partido Socialista Unificado de Alemania (<i>Sozialistische Einheitspartei Deutschlands</i>)
SPD	Partido Socialdemócrata de Alemania (<i>Sozialdemokratische Partei Deutschlands</i>)
<i>Stasi</i>	Servicio de Seguridad del Estado (<i>Staatssicherheitsdienst</i>), nombre coloquial del MfS.
VBK	Asociación de Artistas Plásticos (<i>Verband Bildender Künstler</i>)

* En el caso de los partidos comunistas y socialistas en la RFA se han agregado algunos datos para evitar posibles confusiones entre los mismos.

VBKD Asociación de Artistas Plásticos de Alemania (*Verband Bildender Künstler Deutschlands*)

VEB Empresa estatal en la RDA (*Volkseigener Betrieb*)

Fuentes de consulta

- Ackermann, Anton. "Die historische Aufgabe". En *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist, 9. Berlín: Museumspädagogischer Dienst, 1990. Publicado originalmente en *Neues Deutschland*, 23-04-1948.
- Adorno, Theodor W. "¿Qué significa superar el pasado?" En *Educación para la emancipación*, trad. J. Muñoz, 15-29. Madrid: Ediciones Morata, 1998.
- Adorno, Theodor W. "Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit". En *Gesammelte Schriften. 10.2. Kulturkritik und Gesellschaft II: Eingriffe. Stichworte. Anhang*, 555-572. Suhrkamp: Fráncfort, 1977.
- Adorno, Theodor, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht y Georg Lukács. *Aesthetics and Politics. With an afterword by Fredric Jameson*. Londres: Verso, 1980.
- Aguilar Monteverde, Alonso. *El socialismo es así. La República Democrática Alemana*. México: Nuestro Tiempo, 1984.
- Ahabe, Thomas. 2011. "Competing Master Narratives: *Geschichtspolitik* and Identity Discourse in Three German Societies". En *The GDR Remembered: Representations of the East German State since 1989*, ed. N. Hodgkin y C. Pearce, 221-249. Rochester: Camden House.
- Aly, Götz. "Das müssen wir erklären". *Berliner Zeitung*, 19 de marzo de 1998, s. p. <https://www.berliner-zeitung.de/das-muessen-wir-erklaeren-16731084>, página consultada el 7 de abril de 2019.
- Anderson, Perry. "Modernidad y revolución". En *El debate modernidad-posmodernidad*, ed. N. Casullo, 92-116. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory". En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. A. Erll y A. Nünning, 109-118. Berlín/Nueva York: De Gruyter, 2008.
- Assmann, Jan y John Czaplicka. "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique* 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring-Summer, 1995): 125-133. <https://doi.org/10.2307/488538>.
- Baselitz, Georg. "Ein Meister, der Talent verschmäh". Entrevista con A. Hecht y A. Welti. *ART – Das Kunstmagazin* 6 (1990): 54-72.
- Bathrick, David. "Marxism and Modernism". *New German Critique* 33, núm. 33 (1984): 207-217.

- Bathrick, David. "The Dialectics of Legitimation: Brecht in the GDR". *New German Critique* 2, núm. 2 (1974): 90-103.
- Bathrick, David. *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR, Modern German Culture and Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- Bazin Jérôme. "La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA". *Histoire@Politique* 7, núm. 1 (2009): 5.
<https://doi.org/10.3917/hp.007.0005>.
- Bazin, Jérôme. "La réalité de la lutte des classes: L'association entre réalisme et réalité dans le réalisme socialiste est-allemand". *Own Reality* 1 (2013): 2-15.
https://www.perspectivia.net/servlets/MCRFileNodeServlet/pnet_derivate_00000005/bazin-fr.pdf, página consultada el 28 de marzo de 2019.
- Bazin, Jérôme. "Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux". *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 109, núm. 1 (janvier-mars 2011): 72-87.
<https://www.jstor.org/stable/41308185>.
- Bazin, Jérôme. "The Communist Site: Social Distances in East German Painting". *Arts & Societies*, 2007. <http://www.artsetsocieties.org/seminaireantibes/a/a-bazin.html>, página consultada el 15 de marzo de 2012.
- Bazin, Jérôme. "Un arte simple. Arte realista, culturas populares y tensiones sociales en la RDA". En *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo, trad. L. Olalde, 103-120. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Bazin, Jérôme. *Réalisme et égalité. Une histoire sociale de l'art en République Démocratique allemande (1949-1990)*. París: Le Presses du réel, 2015.
- Beaucamp, Eduard. "Der deutsch-deutsche Kunststreit – 20 Jahre nach dem Fall der Mauer". En *60 40 20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, ed. K.-S. Rehberg y H.-W. Schmidt, 256-261. Leipzig: Seemann, 2009.
- Beaucamp, Eduard. "Der deutsche Bilderstreit – zwanzig Jahre nach der Wiedervereinigung". Conferencia presentada en el *Kuratorium Kulturelles Frankfurt* el 5 de octubre de 2010. http://www.polytechnische.de/Data/Sites/8/media/vortragsreihe/texte/20101005_beaucamp_bilderstreit.pdf, página consultada el 10 de octubre de 2014.
- Becker, Wolfgang, dir. *Goodbye Lenin!* Twentieth Century Fox Home Entertainment. Alemania, 2003.
- Belting, Hans. *The Germans and Their Art: A Troublesome Relationship*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Berger, Stefan. *The Search for Normality. National Identity and Historical Consciousness in Germany Since 1800*. Nueva York/Oxford: Berghahn Books, 1997/2007.

- Berman, Marshall. *Aventuras marxistas*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, 1988.
- Beutin, Wolfgang. "La literatura de la República Democrática Alemana". En *Historia de la literatura alemana*, 457-538. Madrid: Cátedra, 1991.
- Beyer, Frank, dir. *Nackt unter Wölfen*. DEFA. Alemania, 1963. Adaptación cinematográfica de la novela homónima de Bruno Apitz de 1958.
- Blume, Eugen y Roland März. *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*. Berlín: G+H Verlag, 2003.
- Bogdan, Henry. *Histoire des pays de l'Est*. París: Tempus Perrin, 1991.
- Bothe, Rolf y Thomas Föhl, eds. *Aufstieg und Fall der Moderne*. Weimar: Hatje Cantz, 1999.
- Bown, Matthew Cullerne, ed. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Buchloh, Benjamin H. D. "Beuys: The Twilight of the Idol". En *Joseph Beuys. Mapping the legacy*, ed. G. Ray, 199-212. Nueva York: DAP, 2001.
- Buchloh, Benjamin H. D. "Figuras de autoridad, claves de regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea". En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, ed. B. Wallis. Madrid: Akal, 2001.
- Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Antonio Machado, 2004.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.
- Caldwell, Peter C. *Dictatorship, state planning, and social theory in the German Democratic Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Carrithers, Michael. "Presenciando un naufragio: las figuraciones alemanas al afrontar el pasado para enfrentar el futuro". *Revista de Antropología Social* 15 (2006): 193-230. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83801509>, página consultada el 15 de mayo de 2013.
- Castillo, Greg. "Blueprint for a Cultural Revolution: Hermann Henselmann and the Architecture of German Socialist Realism". *Slavonica* 11, núm. 1 (2005): 31-51.
- Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal, 2000.
- Cooke, Paul. *Representing East Germany since unification: from colonization to nostalgia*. Nueva York: Berg Publishers, 2005.
- Courbet, Gustave. "Statement on Realism". En *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gajger, 372. Oxford: Blackwell, 1998.

- Dammbeck, Lutz, dir. *Dürers Erben*. WDR/Arte. Alemania, 1996.
- Dalbajewa, Birgit. "De la crítica de lo feo al 'culto al proletario'. La herencia del arte proletario-revolucionario y el caso Curt Querner". En *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo, trad. L. Olalde, 61-80. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Díez Espinosa, José Ramón y Ricardo M. Martín de la Guardia. *Historia contemporánea de Alemania (1945-1995)*. Madrid: Síntesis, 1998.
- Dymschitz, Alexander. "Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei". En *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist, 15. Berlín: Museumspädagogischer Dienst, 1990. Publicado originalmente en *Tägliche Rundschau*, 24-11-1948.
- Eisman, April. "Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art". Tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2007.
- Eisman, April. "Denying Difference to the Post-Socialist Other: Bernhard Heisig and the Changing Reception of an East German Artist". *Contemporaneity* 2 (2012): 45-74.
- Eisman, April. "In the Crucible: Bernhard Heisig and the Hotel Deutschland Murals". En *Art outside the Lines. New Perspectives on GDR Art Culture*, ed. E. Kelly y A. Wlodarski, 21-41. Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2011.
- Emmerich, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig: Kiepenheuer, 1996.
- Feinstein, Joshua. *The triumph of the ordinary: Depictions of daily life in the East German cinema, 1949-1989*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002.
- Feist, Günter, Eckhart Gillen y Beatrice Vierneisel, eds. *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990*. Colonia: DuMont, 1996.
- Flacke, Monika, ed. *Auf der Suche nach dem verlorenen Staat: die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR*. Berlín: Deutsches Historisches Museum, 1994.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, trad. F. Chueca, F. López Martín y A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2006.
- Freud, Sigmund. "Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)". En *Obras completas*, vol. XII, 145-157. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 1980. Publicado originalmente en 1914.
- Fullbrook, Mary. *German National Identity after the Holocaust*. Cambridge: Polity Press, 1999.

- Garaudy, Roger, Jean Paul Sartre y Ernst Fischer. *Estética y marxismo*. Buenos Aires: Arandu, 1965.
- Gerlach, Sophie A. "From Shamed to Famed – The transition of the Former Eastern German Arts Academy to the Talent Hotbed of a Contemporary Painter's School. The Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig". En *Art and Theory After Socialism*, ed. M. Jordan y M. Malcolm, 9-20. Bristol/Chicago: Intellect, 2008.
- Gillen, Eckhart. "A Break with Socialist Idealism". En *German Art from Beckmann to Richter*, ed. E. Gillen, 162-164. Colonia: Du Mont, 1997.
- Gillen, Eckhart. "Beharrlichkeit des Vergessens. Der Maler als Regisseur seiner Erinnerungen". En *Bernhard Heisig – Die Wut der Bilder*, ed. E. Gillen, 28-52. Colonia: DuMont, 2005.
- Gillen, Eckhart. "Féodalisme à la mode RDA. Gerhard Richter e Werner Tübke, peintres de cour de Politburo". *ALLEMAGNE d'aujourd'hui. Revue d'information et de recherche sur l'Allemagne 196* (avril-juin 2011), 140-165.
- Gillen, Eckhart. "¿Qué sería de la vida sin utopías?" En *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo, trad. L. Olalde, 35-60. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Gillen, Eckhart. "Requiem pour l'«homme nouveau». Les artistes de RDA placent l'individu au cœur de leur œuvre". *Allemagne d'aujourd'hui* 3, núm. 209 (2014): 142 à 162. <https://www.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2014-3-page-142.htm>, página consultada el 27 de marzo de 2019.
- Gillen, Eckhart. "“Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit’: Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‘verordnetem Antifaschismus’ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945–1989”. Tesis doctoral, Universidad de Heidelberg, 2004.
- Gillen, Eckhart, ed. *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*. Colonia: DuMont, 2005.
- Godoy, Lupe. *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2002.
- Goeschen, Ulrike. "Del realismo socialista al arte en el socialismo. La recepción del arte moderno como fuerza impulsora en el desarrollo de la producción artística en la RDA". En *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo, trad. L. Olalde, 227-236. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Goeschen, Ulrike. "From Socialist Realism to Art in Socialism: The Reception of Modernism as an Instigating Force in the Development of Art in the

- GDR". En "Socialist Eastern Europe", número especial, *Third Text* 23, núm. 1 (2009): 43-53. <https://doi.org/10.1080/09528820902786669>.
- Goeschen, Ulrike. *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*. Berlín: Duncker & Humblot, 2001.
- Goethe, Wolfgang. *Fausto*, trad. J. Roviralta, Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Goethe, Wolfgang. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, trad. M. Salmerón. Madrid: Cátedra, 2000.
- Goldhagen, Daniel Jonah. *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto*, trad. J. Fibla. México: Taurus, 2005.
- Grass, Günter. "Mi vergüenza creció al conocer los crímenes de las *Waffen-SS*". *El País*, 10 de septiembre de 2006, s. p. http://elpais.com/diario/2006/09/10/cultura/1157839201_850215.html, página consultada el 27 de marzo de 2019.
- Grass, Günter. *Pelando la cebolla*, trad. M. Sáenz. Madrid: Alfaguara, 2007.
- Grass, Günter. "Sich ein Bild machen". En *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR*, 10-13. Hamburgo: art – Das Kunstmagazin, 1982.
- Grasskamp, Walter. "A historical continuity of disjunctures". En *The Divided Heritage: Themes and Problems in German Modernism*, ed. I. Rogoff, 14-23. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoon". *Partisan Review* 7, núm. 4 (1940): 296-310.
- Greenberg, Clement. "Vanguardia y kitsch (1939)". En *Arte y cultura. Ensayos críticos*, 15-33. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Grotewohl, Otto. *Dritte deutsche Kunstausstellung*. Dresde: VEB Verlag der Kunst, 1953.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT, 2008.
- Groys, Boris. "East of Art: Transformations in Eastern Europe: The Complicity of Oblivion", AGORA8, 2015. https://agora8.org/BorisGroys_EastArt/, página consultada el 28 de marzo de 2019.
- Groys, Boris. *Stalin, obra de arte total Stalin. Topología del arte*. La Habana: Criterios, 2008.
- Groys, Boris. "The Birth of Socialist Realism from the Spirit of Russian Avant-Garde". En *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-garde and Cultural Experiment*, ed. J. E. Bowlt, 193-218. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Grundmann, Uta. "Die DDR-Kunst im Kontext von Geschichte, Politik und Gesellschaft". En *Autonome Kunst in der DDR*, ed. Bundeszentrale für politische Bildung, publicado el 6 de septiembre de 2012. <http://www.bpb.de/>

geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55784/ddr-kunst-im-kontext-von-geschichte-politik-und-gesellschaft?p=all, página consultada el 27 de marzo de 2019.

- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Gupta, Suman. "Conceptualising the art of communist times". *Third Text* 24, núm. 5 (2010): 571-582. <https://doi.org/10.1080/09528822.2010.502775>.
- Guth, Peter. *Wände der Verheißung: zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR*. Leipzig: Thom, 1995.
- Gutiérrez Galindo, Blanca. "Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 35, núm. 103 (2012): 99-140.
- Gutiérrez Galindo, Blanca. "Joseph Beuys. Arte ampliado y plástica social". Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Gutiérrez Galindo, Blanca, ed. *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, trad. L. Olalde. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Haacke, Hans. *Hans Haacke: Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig; Materialien zur Werkentstehung und Rezeption*. Berlín: Realismusstudio NGBK, 1983.
- Habermas, Jürgen. "El lastre del pasado". En *Ensayos políticos*, 225-234. Barcelona: Península, 1988.
- Habermas, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos, 2007.
- Habermas, Jürgen. "La modernidad: un proyecto inacabado". En *Ensayos políticos*, trad. R. García Cotarelo, 265-383. Barcelona: Península, 2007.
- Habermas, Jürgen. *The new conservatism: cultural criticism and the historian*. Cambridge: Polity Press, 1989.
- Habermas, Jürgen. "Yet Again: German Identity. A Unified Nation of Angry DM-Burghers?" En "Special Issue on German Unification", *New German Critique* 52 (Winter, 1991): 84-101. <https://doi.org/10.2307/488190>.
- Halbrehder, Corinna. *Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung/Kunstaussstellung der DDR I-VIII*. Fráncfort: Peter Lang, 1995.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Haußmann, Leander, dir. *Sonnenallee*. Delphi Filmverleih. Alemania, 2000.
- Hecht, Axel y Werner Krüger. 1980. "L'art actuel made in Germany. Georg Baselitz la peinture tête en bas". *Spécial Allemagne, artpress* 42: 14-16.
- Heisig, Bernhard. [Discurso pronunciado durante el V Congreso de la Asociación de Artistas Plásticos (VBKD) del 24 al 26 de marzo de 1964]. Transcrito y publicado como "Dokument A-IV, 1.4" en *Vom sozialistischen Realismus*

- zur Kunst im Sozialismus. *Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, ed. U. Goeschen, 424-431. Berlín: Duncker & Humblot.
- Hennig, Gerd y Gunner Huettich. “‘Mass Cultural Activity’ in the GDR: On Cultural Politics in Bureaucratically Deformed Transitional Societies”. *New German Critique* 2 (Spring 1974): 38-57.
- Herf, Jeffrey. *Divided memory. The Nazi past in the two Germanys*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- Hermand, Jost, Evelyn Torton Beck y Charles Spencer. “The ‘Good New’ and the ‘Bad New’: Metamorphoses of the Modernism Debate in the GDR since 1956”. *New German Critique* 3, núm. 3 (1974): 73-92.
- Hinz, Berthold. *Arte e Ideología del Nazismo*. Valencia: Presval, 1978.
- Hobsbawn, E. J. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.
- Hodgin, Nick, ed. *The GDR remembered: representations of the East German state since 1989: Studies in German literature, linguistics, and culture*. Rochester, NY: Camden House, 2011.
- Hofer, Sigrid. “Alternativas al realismo socialista. Pintura informal en Dresde después de 1945”. En *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo, trad. L. Olalde, 145-166. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Holler, Wolfgang, Paul Kaiser y Karl-Siegbert Rehberg, eds. *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*. Colonia: König, 2012.
- Honecker, Erich. [Discurso en ocasión del VIII Congreso del SED, 1971]. En *Mitteilungen des VBK-DDR. Sonderheft zum VIII. Parteitag*, 4-5.
- Honecker, Erich. “Erich Honecker auf der 4. Tagung des ZK der SED”. En *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist, 76-77. Berlín: Museumspädagogischer Dienst, 1990. Publicado originalmente en *Neues Deutschland*, 18-12-1971.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. J. J. Sánchez. Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- Huyssen, Andreas. “After the Wall: The Failure of German Intellectuals”. En *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, 37-66. Nueva York/Londres: Routledge, 1995.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. S. Fehrmann. México: FCE, 2002.
- Huyssen, Andreas. “German Painting in the Cold War”. *New German Critique* 37, núm. 2 (2010): 209-227. Versión inglesa de “Gedächtnisfiguren im Laufe

- der Zeit”. Artículo publicado originalmente en el catálogo *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, ed. S. Barron y S. Eckmann, 224-239. Nueva York: Abrams, 2009.
- Jameson, Fredric. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Jampol, Justinian. “‘GDR on the Pacific’: (Re)presenting East Germany in Los Angeles”. En *Art outside the Lines. New Perspectives on GDR Art Culture*, ed. E. Kelly y A. Wlodarski, 251-266. Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2011.
- Jappe, Georg. “Interview with Beuys about Key Experiences. September 27, 1976”. En *Joseph Beuys. Mapping the legacy*, trad. P. Nisbet, ed. G. Ray, 185-198. Nueva York: DAP, 2001.
- Jarausch, Konrad H. “Beyond the National Narrative: Implications of Reunification for Recent German History”. *German History* 28, núm. 4 (2010): 498-514.
- Jarausch, Konrad H. “Care and Coercion: The GDR as Welfare Dictatorship”. En *Dictatorship as Experience. Towards a Socio-Cultural History of the GDR*, ed. K. H. Jarausch, 47-72. Nueva York/Oxford: Berghahn Books, 1999.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Joaquimides, Christos M., et al. *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985*. Londres: Royal Academy of Arts: Weidenfeld and Nicolson, 1985.
- Judt, Matthias, ed. *DDR-Geschichte in Dokumenten: Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse, Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung 350*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1998.
- Kaiser, Paul y Claudia Petzold. *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere. 1970 bis 1989*. Berlín: Deutsches Historisches Museum, 1997.
- Kaiser, Paul y Claudia Petzold. “La bohemia en el ‘Estado proletario y campesino’. Contracultura artística en la RDA”. En *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo, trad. L. Olalde, 205-226. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Kaiser, Paul y Karl-Siegbert Rehberg, eds. *Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*. Dresde: Junius, 1999.
- Kattago, Siobhan. *Ambiguous memory. The Nazi past and German national identity*. Westport, Connecticut/Londres/Greenwood: Praeger, 2001.
- Kenzler, Marcus. “La anhelada puerta trasera al paraíso. Latinoamérica en las artes plásticas de la RDA”. En *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo, trad. L. Olalde, 167-184. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.

- Köpke, Wulf. "La literatura antifascista de procedencia alemana". En *Historia de la literatura*, vol. VI: El mundo moderno, 1914 hasta nuestros días, ed. E. Wischer, 127-149. Madrid: Akal, 2004.
- Kunstsammlungen zu Weimar, eds. *Der Weimarer Bilderstreit Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000.
- La creación cultural en la RDA. Tendencias y resultados*. Dresde: Panorama DDR, 1982.
- La RDA vista por mexicanos*. México: Ediciones INDEX, 1979.
- Lang, Lothar. *Malerei und Graphik in der DDR*. Leipzig: Edition Leipzig, 1979.
- Lenin, V. I. *¿Cómo debe organizarse la emulación?* Moscú: Progreso, 1974.
- Lepenies, Wolf. *La seducción de la cultura en la historia alemana*, trad. J. Blasco Castiñeyra. Madrid: Akal, 2008.
- Levin, Kim. "Some Neglected Bequests: The Inheritance of Beuys". En *Joseph Beuys. Mapping the legacy*, ed. G. Ray, 175-184. Nueva York: DAP, 2001.
- Lukács, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1963.
- Lukács, Georg. "Se trata del realismo". En *Materiales sobre el realismo*, trad. M. Sacristán, 7-46. Barcelona: Grijalbo, 1977.
- Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1963.
- Lunn, Eugene. "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: The Brecht-Lukács Debate". *New German Critique* 3 (1974): 12-44.
- Mann, Bärbel y Jörn Schüttrumpf. "Galerie im Palast der Republik". En *Auftrag: Kunst. 1949-1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, ed. M. Flacke, 246-260. Berlín: Deutsches Historisches Museum, 1995.
- Marcuse, Herbert. *El marxismo soviético*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Merkert, Jörn y Peter Pachnicke, eds. *Bernhard Heisig, Retrospektive*. Múnich: Prestel, 1989.
- Mesch, Claudia. "Buenos días, señor Courbet. La pintura realista y la dialéctica del desertor en las Alemanias de la Guerra Fría". En *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo, trad. L. Olalde, 121-144. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Mesch, Claudia. *Modern Art at the Berlin Wall. Demarcating Culture in the Cold War Germany*. Londres/Nueva York: Tauris, 2008.
- Meuschel, Sigrid. *Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945-1989*. Fráncfort: Suhrkamp, 1992.
- Miller, G. Ann Stamp. 2004. *The cultural politics of the German Democratic Republic: The voices of Wolf Biermann, Christa Wolf, and Heiner Müller*. Boca Raton: Brown Walker Press.

- Millot, Lorraine. "Bernhard Heisig, 73 ans, peintre, ancien SS et ancien communiste, s'exposera finalement au parlement allemand. Sa venue a fait scandale. L'incendiaire du Reichstag". *Libération*, 23 de mayo de 1998, s. p. http://www.liberation.fr/portrait/1998/05/23/bernhard-heisig-73-ans-peintre-ancien-ss-et-ancien-communiste-s-exposera-finalement-au-parlement-all_235848, página consultada el 2 de agosto de 2015.
- Mitscherlich, Alexander y Margarete Mitscherlich. *Fundamentos del comportamiento colectivo. La incapacidad de sentir duelo*, trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1973.
- Moritz, Reiner, dir. *Bernhard Heisig: ein deutscher Maler*. HR, Alemania, 1991.
- Mortier, Jean. "L'art en RDA entre contrôle et recherche de l'autonomie". *L'Allemagne d'Aujourd'hui* 196 (2011): 103-122.
- "Mutti kommt heim. 42 Auftragswerke aus 42 Jahren DDR: Das Deutsche Historische Museum zeigt Staatskunst zwischen Propaganda und Dilettantismus". *Der Spiegel* 6 (1995). <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9159215.html>, página consultada el 27 de marzo de 2019.
- Naughton, Leonie. *That Was the Wild East: Film Culture, Unification, and the "New" Germany*. Michigan: The University of Michigan Press, 2005.
- Neller, Katja. *DDR-Nostalgie: Dimensionen der Orientierung der Ostdeutschen gegenüber der ehemaligen DDR, ihre Ursachen und politischen Konnotationen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
- Nisbet, Peter. "Crash Course. Remarks on a Beuys Story". En *Joseph Beuys. Mapping the legacy*, ed. G. Ray, 5-18. Nueva York: DAP, 2001.
- Nochlin, Linda. *El realismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Nolte, Ernst. "Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 de junio de 1986, s. p. <http://www.staff.uni-giessen.de/~g31130/PDF/Nationalismus/Ernst-Nolte.pdf>, página consultada el 10 de marzo de 2013.
- Nora, Pierre. "Entre mémoire et histoire". En *Les Lieux de Mémoire. 1. La République*, ed. P. Nora, 23-43. París: Gallimard, 2001.
- Olbrich, Harald. "Ästhetische Subjektivität oder Subjektivismus". En *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, ed. Eckhart Gillen, 64. Colonia: DuMont, 2005. Publicado originalmente en *Bildende Kunst* 5 (1966): 272-273.
- Orlow, N. "Wege und Irrwege der modernen Kunst". En *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist, 19. Berlín: Museumspädagogischer Dienst, 1999. Publicado originalmente en 1951.

- Osmond, Jonathan. "German Art Collections and Exhibits since 1989: the Legacy of the GDR". En *Art outside the Lines. New Perspectives on GDR Art Culture*, ed. E. Kelly y A. Wlodarski, 215-236. Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2011.
- Pachnicke, Peter. "Vorwort". En *Bernhard Heisig, Retrospektive*, ed. J. Merkert y P. Pachnicke, 7-8. Múnich: Prestel, 1989.
- Pearce, Caroline. "An Unequal Balance? Memorializing Germany's 'Double Past' since 1990". En *The GDR Remembered: Representations of the East German State since 1989*, ed. N. Hodgkin y C. Pearce, 172-198. Rochester: Camden House, 2011.
- Peterson, Sebastian, dir. *Helden wie wir*. Senator-Film. Alemania, 1998-1999.
- Petzold, Christian, dir. *Barbara*. Alemania, 2012.
- Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Londres: Reaktion Books, 2012.
- Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, ed. A. Brzyski. Londres: Reaktion Books, 2009.
- Preiß, Achim. "Die Debatte um die Weimarer Ausstellung 'Aufstieg und Fall der Moderne'". En *Der Weimarer Bilderstreit Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation*, ed. Kunstsammlungen zu Weimar, 9-25. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000.
- Puff, Helmut. "Briefly Noted: The Presence of the Past as Alienation: Neo Rauch at the Metropolitan Museum of Art". *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 83, núm. 1 (2008): 56-59.
- Ramos-Oliveira, Antonio. *Historia social y política de Alemania*. Vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Rauch, Neo. "Ich entziehe mich dem Lob". Entrevista con *Der Spiegel*. *Der Spiegel* 21 (1992): 192.
- Ray, Gene, ed. *Joseph Beuys. Mapping the legacy*. Nueva York: DAP, 2001.
- Robin, Régine. *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. París: Payot, 1986.
- Robinson, Benjamin. "Socialism's Other Modernity: Quality, Quantity and the Measure of the Human". *Modernism/modernity* 10, núm. 4 (2003): 705-728.
- Sadowski-Smith, Claudia. "Ostalgie: Revaluing the Past, Regressing into the Future". *GDR Bulletin* 25, núm. 1 (1998): 1-6.
<https://doi.org/10.4148/gdrb.v25i0.1243>.
- Sáinz Guerra, José Luis. "Los cambios en la vivienda de la ex-República Democrática Alemana a partir de la reunificación". *Ciudades: Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid* 8 (2004): 63-85. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1253138>, página consultada el 27 de marzo de 2019.

- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1984. *Estética y marxismo*. México: Era.
- Schröder, Gerhard. "Rede von Bundeskanzler Gerhard Schröder zur Ausstellungseröffnung Bernhard Heisig – 'Die Wut der Bilder' am 20. März 2005 in Leipzig" [Discurso del canciller Gerhard Schröder durante la inauguración de la exposición "Bernhard Heisig: La furia de las imágenes", pronunciado el 20 de marzo de 2005 en Leipzig], *Bulletin* 26, núm. 3, 4 de abril de 2005: s. p.
<https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/bulletin/rede-von-bundeskanzler-gerhard-schroeder-795662>, página consultada el 28 de marzo de 2019.
- Sebald, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad. M. Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2003. (Título de la edición original: *Luftkrieg und Literatur*).
- Smith, Patricia J. "The Illusory Miracle: Assessing Eastern Germany's Economic Transition". En *After the Wall. Eastern Germany since 1989*, ed. P. J. Smith, 109-139. Boulder: Westview Press, 1998.
- Sodaro, Michael J. "Ulbricht's Grand Design: Economics, Ideology, and the GDR's Response to Detente – 1967-1971". *World Affairs* 142, núm. 3 (1980): 147-168.
- Staudte, Wolfgang, dir. *Die Mörder sind unter uns*. DEFA. Alemania, 1946.
- Stephan, Alexander, Frank Lennox y Sara Lennox. "Johannes R. Becher and the Cultural Development of the GDR". *New German Critique* 2, núm. 2 (1974): 72-89.
- Sukrow, Oliver. "'Cómo se pinta un mural': David Alfaro Siqueiros, Josep Renau y la recepción del Muralismo mexicano en la República Democrática Alemana". En *El arte en la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. B. Gutiérrez Galindo, trad. L. Olalde, 81-102. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Sukrow, Oliver. "Ein Rivera der DDR? Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen Muralismo in die DDR". En *Abschied von Ikarus, Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, ed. Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler y Paul Kaiser, 217-227. Colonia: König, 2012.
- Sukrow, Oliver. "Josep Renau's *Futuro Trabajador del Comunismo* – An Emblematic Work of the Era of the Scientific-Technical Revolution in the German Democratic Republic". *arara* 11 (2013): 1-23.
https://www1.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/arara_issue_11/sukrow.pdf, página consultada el 27 de marzo de 2019.
- Tannert, Christoph. "Von der Widerborstigkeit der Malerei/On the willfulness of Painting". En *New German Painting*, ed. C. Tannert, 4-49. Múnich/Berlín/Londres/Nueva York: Prestel, 2006.

- Thomas, Karin. *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*. Colonia: DuMont, 1985.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Trauer, Horst, et al. *La dirección de la economía: experiencias de la RDA en el período de transición al socialismo, 1945-1961*. Dresde: Auslandspresseagentur Panorama DDR, 1985.
- Traverso, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas, 2000.
- Traverso, Enzo. *El totalitarismo, historia de un debate*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Wagener, Volker y Andrés Villegas. “Willy Brandt: ‘Crece junto lo que pertenece al mismo tronco’”, DW, 11 de diciembre de 2012. <http://dw.com/p/16z3c>, página consultada el 2 de agosto de 2015.
- Wagler, Silke. “Re-introducing GDR Art to Germany: the Kunstfonds in Dresden”. En *Art outside the Lines. New Perspectives on GDR Art Culture*, ed. E. Kelly y A. Wlodarski, 237-250. Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2011.
- Wolbert, Barbara. “De-arranged Places: East German Art in the Museums of Unified Germany”. *The Anthropology of East Europe Review* 19, núm. 1 (2001): 57-64.
<https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/aeer/article/view/478/585>, página consultada el 27 de marzo de 2019.
- Wolf, Christa. *Der geteilte Himmel*. Berlín-Schöneberg: Weiss, 1964.
- Wolf, Konrad, dir. *Der geteilte Himmel: nach der Erzählung von Christa Wolf*. DEFA. RDA, 1964.
- Wolfrum, Edgar. “III. 1. Historia y memoria en Alemania, 1949-2009”.
<https://historiayusodelpasado.files.wordpress.com/2010/12/iii-1-historia-y-memoria-en-alemania-1949-20092.pdf>, página consultada el 28 de marzo de 2019.
- Wolfrum, Edgar. “Erinnerungskulturen”. *Stiftung Topographie des Terrors. Gedenkstättenrundbrief* 113 (2003): 17-20. <http://www.gedenkstaettenforum.de/nc/gedenkstaetten-rundbrief/rundbrief/news/erinnerungskulturen/>, página consultada el 2 de agosto de 2015.
- Zhdánov, Andrei. “El realismo socialista”. En *Estética y marxismo*, vol. 2, ed. A. Sánchez Vázquez. México: Era, 1984.
- Zimmering, Raina. “El mito político de la RDA”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* XLIV, núm. 181 (2001): 115-131. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcyps/article/view/48522>, página consultada el 29 de marzo de 2019.

Žižek, Slavoj. *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de la noción*, trad. A. Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2002.

Sitios donde pueden verse las imágenes

<https://www.bildindex.de>

<https://www.bildatlas-ddr-kunst.de>

<https://www.deutschefotothek.de>