

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 Fredric 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.