

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El pintor Bernhard Heisig

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Crímenes de guerra y verdugos voluntarios

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Normalizando el pasado nacionalsocialista

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El debate estético de la Guerra Fría: Realismo y formalismo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Política cultural y agencia artística

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El soldado necio y el ajuste de cuentas con el pasado

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“En la RDA la pintura es más alemana”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La retrospectiva de Bernhard Heisig

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

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

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

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

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

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

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

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

Bernhard Heisig, pintor alemán

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

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

135 Pachnicke, “Vorwort”, 8.

136 Pachnicke, “Vorwort”, 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pinturas memoria

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

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

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

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

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

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

Víctima de dos dictaduras

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

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

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

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

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

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

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

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

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

150 Carrithers, “Presenciando un naufragio”, 222.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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