

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

## Escribiendo la tercera parte del *Fausto*

El 25 de marzo de 1962, a poco más de un año de la construcción del Muro<sup>155</sup> que habría de separar el territorio alemán durante cuarenta años, Walter Ulbricht, Secretario General del SED y Presidente del Consejo de Estado y del Consejo de Defensa Nacional de la República Democrática Alemana, afirmó que la RDA era la “tercera parte del *Fausto*”.<sup>156</sup> A pesar de la tragedia que la construcción del Muro significó para muchos habitantes de las dos partes de Alemania, en general los intelectuales y artistas aprobaron la erección de la llamada “muralla de protección antifascista”. La confianza en la legitimidad y capacidad del SED para conducir a la sociedad de Alemania del Este hacia el socialismo quedaba así demostrada.<sup>157</sup> Igual que Ulbricht, muchos artistas e intelectuales pensaron que sin el asedio de Occidente se abría la posibilidad de llevar a cabo una verdadera discusión sobre la construcción de la sociedad socialista y el lugar que en ese proceso debían desempeñar el arte y la cultura. Declarar escrita la tercera parte del *Fausto* a la sombra del Muro significaba que se habían logrado las condiciones para dar continuidad a la parte final de la obra de Goethe, cuando Fausto expresa

---

155 El 13 de agosto de 1961.

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

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

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

En la medida en que, como veremos enseguida, las palabras de Fausto se refieren a la intersección de trabajo, fuerzas productivas y libertad dentro de la corriente del progreso moderno, la declaración de Ulbricht arroja luz sobre el proyecto socialista como un proyecto que pretendió fundir la herencia cultural burguesa con el humanismo de corte marxista. El proyecto socialista une el ideal de Goethe de establecer una sociedad en la que los hombres hayan rebasado todo egoísmo y se dediquen únicamente a promover el bienestar de los otros hombres con el ideal marxista de la superación del trabajo alienado en el comunismo. Se trata de la amalgama de dos ideales: por una parte, el de una mejor sociedad universal (*Weltbund*) y armónica, en la cual, más allá de las clases sociales, es la actividad al servicio de sus semejantes la que define el mérito de los seres humanos<sup>159</sup> y, por la otra, el ideal del comunismo de restituirle al trabajo su valor social. Tras haber sido interrogado en 1958 sobre el rumbo de la RDA, Ulbricht contestó que para conocerlo había que leer *Fausto*<sup>160</sup> y *El manifiesto del partido comunista* de Marx. En efecto, este último expresa el entusiasmo emanado de las revoluciones de 1848, donde la agencia humana y la actividad política se vinculan al desarrollo de las energías utópicas suscitadas por aquello que es nuevo. Pero para los miembros del SED lo nuevo era el socialismo que, no obstante, está sujeto a las leyes de la historia. Los miembros del SED pensaban que la colectivización de los medios de producción y de los productos del trabajo ubicados dentro de una lógica precisa, que solo ellos conocían, lograría una humanización del trabajo y una desalienación progresiva de la humanidad.

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

---

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

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

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

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

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

## Los años de la reconstrucción

Walter Ulbricht y su grupo<sup>162</sup> regresaron a Alemania de su exilio en la URSS en 1945 con la finalidad de apoyar a las fuerzas de ocupación soviéticas en la reorganización de la vida pública. Desde su regreso, Ulbricht y su grupo prepararon la acelerada construcción del socialismo en el este del país de acuerdo con el modelo de Stalin de la vinculación entre revolución industrial y revolución cultural, lo que supuso la planificación de la economía de acuerdo con un plan general de desarrollo y la creación de una cultura que unificara a la nueva sociedad y al mismo tiempo estimulara la transición hacia el socialismo, esto es, una cultura capaz de ajustar y transformar la herencia cultural burguesa en la fase de

---

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

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

desarrollo acelerado de las fuerzas productivas. De acuerdo con la premisa organizativa del leninismo y constituido como la más importante fuerza política de la Zona de Ocupación Soviética, el SED<sup>163</sup> prohibió las facciones políticas y diseñó un plan general de desarrollo cuyos propósitos eran la creación de los medios técnicos para el desarrollo económico industrial, el diseño de un ideal de gobierno total de la sociedad y la configuración de un mapa que establecía los caminos hacia un mundo cualitativamente diferente. Más que las meras herramientas técnicas para organizar la producción, los dirigentes socialistas consideraban que la planificación era el vehículo que conduciría a Alemania del nazismo a la “democracia popular”, es decir, desde el mundo belicista e irracional del capitalismo monopolista de Estado a un mundo donde la sociedad sería capaz de controlar directamente la totalidad de la producción.

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

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

---

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

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

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

### “La mejor Alemania”

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

---

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

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

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

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

## Los “debates” sobre el formalismo

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

## La Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios (*Asso*)

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

---

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

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

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

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

---

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

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

## Realismo: arte de tendencia

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

## El realismo socialista

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

---

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

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

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

## Realismo partidista

Ninguno de los participantes en esos debates imaginaría que, en lo referente al problema del contenido en el arte, la determinación de lo político sería impuesta en 1930 como resultado de la reducción al silencio de los formalistas<sup>180</sup> y de las luchas internas de la RAPP (Asociación de Escritores Proletarios) que terminó finalmente con el decreto del 22 de abril de 1932 titulado “Sobre la reestructuración de las organizaciones literarias y artísticas”, con el que se disolvían todas las

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

## El realismo socialista en la RDA

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

---

183 Zhdánov, “El realismo socialista”, 239.

184 Robin, *Le réalisme socialiste*, 24.

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

## Representando al hombre nuevo

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

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

---

190 Castillo, “Blueprint for a Cultural Revolution”.

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

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

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

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

---

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

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

### La revolución humanista<sup>194</sup>

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

## Unificando el arte con la vida

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

---

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

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

Uno de los objetivos de la Primera Conferencia de Bitterfeld fue el aumento de artistas amateurs. El programa del humanismo socialista fue concebido por el SED como síntesis entre la herencia clásica de Weimar y la cultura de los trabajadores de Bitterfeld. En la Conferencia de Bitterfeld Ulbricht habló de la apropiación de la cultura por cuadros compuestos por escritores miembros de la clase obrera. Declaró que era hora de que los artistas fueran a las fábricas y de que los trabajadores comenzaran a cultivar sus talentos artísticos. Solo entonces tendría lugar “la mayor elevación de la conciencia socialista” necesaria para lograr “completar la construcción del socialismo en la RDA”. De manera reveladora, la película *Confusión de amor* (*Verwirrung der Liebe*, 1959) del realizador comunista búlgaro Slatan Dudow<sup>200</sup> rinde homenaje al proyecto de la revolución humanista y cuestiona a la vez las condiciones de su aplicación. *Confusión de amor* es una comedia en la que los protagonistas son precisamente el trabajo y el arte. Dieter y Sonja son una pareja de estudiantes, él de medicina y ella de artes plásticas, que durante una fiesta de carnaval conocen a Siegi (Angelica Domröse), una oficinista que a su vez les presentará al albañil Edy. Surge así un intercambio de parejas en las que el estudiante de medicina y la oficinista, y la estudiante de artes plásticas y el albañil se vinculan amorosamente y están a punto de casarse. No obstante, la unión de los personajes que representaría la unión entre el trabajo obrero y el artístico, y entre el intelecto y las manos no tiene lugar. Al final de la película, cuando están a punto de entrar al registro civil, cada uno regresa con su pareja originaria. Aunque la película afirma el carácter ideal de la revolución humanista regalándonos exquisitas escenas de la estudiante de pintura trabajando en la fábrica y el albañil haciendo pintura de caballete (pero convencido de aquello no es más que un juego), no deja de alabar los logros de la sociedad socialista.<sup>201</sup>

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

En 1965, un año después de la Segunda Conferencia de Bitterfeld, el XI Pleno del SED terminó con los restos de la apertura iniciada después de la construcción del Muro. Fue la intervención más contundente del SED en materia artística e intelectual y con mayores consecuencias: Censuró las voces de escritores como Wolf Biermann, Stefan Heym y Heiner Müller, interrumpió la producción cinematográfica, prohibió la proyección de películas<sup>208</sup> y puso cerrojos a la prensa y la radio. De esa manera se ponía fin a la confianza que artistas e intelectuales habían depositado en el régimen en 1961, al respaldar la construcción del Muro, quedando claro que la demanda de una mayor libertad había sido desoída. Tres años más tarde, en 1968, los tanques soviéticos reprimiendo la Primavera de Praga se iban a convertir en un símbolo internacional del fracaso del socialismo y de la liquidación de su potencial utópico.

## El hombre nuevo y el futuro cibernético socialista

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

---

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

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

del régimen por una generación de tecnócratas que pretendieron introducir la cibernética con miras a lograr la automatización del sistema productivo para, a través de la modernización industrial y la investigación científica, enfrentar la crisis económica y social que atravesaba la RDA. Aunque lo que Ulbricht estaba proponiendo significaba el paso a la sociedad informacional, el imaginario artístico utilizó la figura del trabajador industrial para su representación. En 1969 el pintor de origen valenciano Josep Renau<sup>210</sup> realizó el boceto *El obrero del futuro en el comunismo* (*Der zukünftige Arbeiter im Kommunismus*) para el mural *El hombre socialista bajo las condiciones de la revolución científica y técnica* (*Der sozialistische Mensch unter den Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution*) que debería ser integrado a la Academia de Estudios Organizacionales Marxistas Leninistas (*Akademie der marxistisch-leninistischen Organisationswissenschaft*) de Berlín, pero que nunca se realizó. Como parte del NÖSPL se pretendió convertir esa academia en un centro estatal para la investigación del procesamiento electrónico de datos como la cibernética y la teoría de la información, y su aplicación en las ciencias política y social. El diseño de Renau muestra la imagen del hombre nuevo, ahora fusionado con la nueva máquina. Lo que se prefigura en esa imagen es, como en el mural de Diego Rivera *El hombre en la encrucijada*<sup>211</sup> —del cual la obra de Renau se nutre—, la visión optimista del potencial de la revolución científico-técnica. En el mismo sentido Willi Sitte pintó *Trabajador de la industria química con el panel de control* (*Chemiearbeiter am*

---

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

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

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

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

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

---

212 Oliver Sukrow, “Josep Renau’s *Futuro Trabajador del Comunismo* – An Emblematic Work of the Era of the Scientific-Technical Revolution in the German Democratic Republic”, *arara* 11 (2013): 1-23, [https://www1.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/arara\\_issue\\_11/sukrow.pdf](https://www1.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/arara_issue_11/sukrow.pdf), página consultada el 27 de marzo de 2019. En alemán del mismo autor véase: “Ein Rivera der DDR? Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen Muralismo in die DDR”, en *Abschied von Ikarus, Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, ed. Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler y Paul Kaiser (Colonia: König, 2012), 217-227. En español: “Cómo se pinta un mural”.

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

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

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

## La “era Honecker”

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

---

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

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

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

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

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

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

En la década de los setenta se formaron iniciativas como las del grupo Clara Mosch<sup>220</sup> de la Ciudad Karl Marx, que llevaron a cabo acciones artísticas al aire libre, y se dio una intensa actividad que incluyó la práctica de formas artísticas occidentales como el *happening*, Fluxus y el *land art*, así como la acción y el performance. Muy importante en la recuperación del arte moderno, especialmente el de El Puente (*Die Brücke*) de Dresde, fue el grupo Hueco (*Lücke*), que desarrolló sus actividades entre 1971 y 1976 en esa misma ciudad, en cuya fundación participó A. R. Penck y el cual contó con la participación de artistas como Hubertus Giebe y Wolfgang Smy. Otros honraron a artistas que, como Picasso, habían sido

---

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

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

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

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

---

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

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

## La caída de Ícaro

Al principio de la década de los setenta la RDA experimentaría la sensación de un nuevo comienzo. El espíritu libertario de la juventud beneficiada por la elevación del nivel de vida y el progreso económico se hicieron visibles de manera creciente. El gobierno de Honecker se mostraría tolerante ante los modos de expresión personal como la música rock, la liberación sexual y las modas occidentales. El giro en la política económica tendría importantes repercusiones en el terreno de la política cultural. En el ámbito de la arquitectura, a partir de 1976 se reivindicó el legado de la Bauhaus y del constructivismo ruso con la pretensión de establecer una contramodernidad socialista con la cual el nuevo régimen intentó hacer frente a las necesidades de vivienda y transporte. De acuerdo con Ulrike Goeschen, en la recuperación del legado de la Bauhaus se argumentó que sus formas abstractas y funcionales se originaban de una necesidad técnica —y no en el subjetivismo e individualismo atribuidos al arte moderno— lo cual permitió considerarlo como el origen del diseño industrial y la arquitectura socialista, y como base para la construcción de una modernidad socialista.<sup>223</sup> Entre 1971 y 1975 se terminaron 608 666 viviendas y entre 1976 y 1989 este número se elevó a 813 127<sup>224</sup> como parte del programa de vivienda masiva de grandes conjuntos habitacionales (*Große Siedlungen*) compuestos por edificios de viviendas de gran altura y alta densidad, construidos con piezas prefabricadas de hormigón, de acuerdo con el modelo de la arquitectura soviética, que a su vez se inspiraba en la arquitectura de Weimar. Como resultado se homogenizó la construcción en todo el país, lo que dio lugar a una imagen uniforme de grandes barriadas con altas edificaciones en medio del paisaje.<sup>225</sup> El nuevo paisaje urbano —presentado

---

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

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

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

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

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

En el X Festival Internacional de los Estudiantes y la Juventud, celebrado en el verano de 1973 en Alemania del Este, la juventud alemana oriental apareció muy próxima a la occidental usando *jeans*, escuchando grupos de rock y pop, con plena libertad sexual y en un ambiente urbano también semejante al de su contraparte occidental. En aquel año de 1973, un millón ochenta y cuatro mil personas<sup>226</sup> vieron la película *La leyenda de Paul y Paula* (*Die Legende von Paul und Paula*, 1973), de Heiner Carow, a cuya exhibición el propio Honecker le dio el visto bueno. La película expresaba ese nuevo clima de libertad y al mismo tiempo representó una alternativa a la política económica de Honecker. Se trata de una historia romántica sobre el amor entre Paula, una trabajadora común y corriente, madre soltera de dos niños de padre diferente, y Paul, un joven funcionario del régimen cuya carrera y estructura familiar se adaptan a los patrones del éxito en la RDA. Aunque el espíritu libre e independiente (un tanto *hippie*) de Paula (Angelica Domröse) logra liberar a Paul de una vida de infelicidad matrimonial y monotonía laboral como burócrata del régimen —lo que le brinda ciertos privilegios y lo obliga a observar valores sociales relacionados con su *status quo*—, en la medida en que la figura de Paula representa una experiencia diferente del socialismo, *La leyenda de Paul y Paula* reivindica el potencial crítico albergado en la vida cotidiana socialista. Así, la película recogió el espíritu inscrito en prácticas como el nudismo, la sexualidad libre, el consumo de alcohol y la creación de comunas urbanas y rurales, que en esos años lograron alterar y generar en la RDA relaciones de oposición generacional y política.

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

---

226 Entonces la RDA tenía doce millones de habitantes.

ideológica del régimen, la pervivencia del estalinismo y el aburrimiento y la tristeza reinantes en las ciudades industriales de la RDA, llegando incluso a abordar el tema de los colaboradores no oficiales de la *Stasi*.<sup>227</sup> A esta expulsión le siguieron el arresto domiciliario al que sería sometido el científico Robert Havemann<sup>228</sup> y la detención y el encarcelamiento de Rudolf Bahro.<sup>229</sup> La expatriación de Biermann provocó un verdadero cisma en el ámbito cultural de Alemania del Este no solo porque trajo consigo una ola de emigración al Oeste de escritores, intelectuales y artistas, algunos de ellos, como A. R. Penck obligados a abandonar el país, sino también porque generó un movimiento de solidaridad sin precedentes que involucró a otros sectores de la población y fue acogido por la Iglesia evangélica, la mayor institución que en la RDA había mantenido una cierta autonomía frente al Estado. Alemania del Este era experimentada de manera creciente como una prisión de la cual era preciso escapar.

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

---

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

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

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

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

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

## El fin del Estado de los proletarios y los campesinos

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

---

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

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

## Adiós al hombre nuevo

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

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

---

232 Gillen, “Féodalisme à la mode RDA”.

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

## El resguardo del arte de la RDA

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

241 Véase el primer ensayo de este libro.

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

## La Nueva Escuela de Leipzig

Ya entrado el nuevo milenio, en el año 2006 apareció el libro *New German Painting – Remix*, del historiador del arte de la ex Alemania Oriental Christoph Tannert. Residente en Berlín desde 1976, Tannert dedica su libro a un grupo de pintores que emergieron después de la Unificación de Alemania y nacieron a finales de los sesenta y los setenta. La expresión *New German Painting* designa, en esta ocasión, un conjunto amplio de pintores provenientes tanto del este como del oeste de Alemania vinculados de diversas maneras con el realismo y preocupados por la representación del pasado reciente del país. En sus obras, estos pintores conjuntan representaciones arquitectónicas y paisajes urbanos, cultura material, figuras humanas y escenas de consumo que aluden a los mundos de vida en los dos Estados alemanes durante el periodo de la Guerra Fría. Dentro del universo de la *New German Painting* han sido agrupados los pintores de la Nueva Escuela de Leipzig: Neo Rauch, Hans Aichinger, Tilo Baumgärtel, Tim Eitel, Paule Hammer, Katrin Heichel, Tom Fabritius, Rosa Loy, Christoph Ruckhäberle, David Schnell, Matthias Weischer, Kathrin Landa, Bruno Griesel, Aris Kalaizis y Michael Triegel, quienes, con excepción del primero, que se formó en los años ochenta,<sup>243</sup> pertenecen a la tercera generación de la Academia de Leipzig. Debido al cultivo de un arte figurativo y representativo, y al interés en las iconografías que hacen referencia al pasado socialista, la pintura de estos artistas ha sido interpretada como una manifestación de la *Ostalgie*, el fenómeno de contramemoria que después de la Unificación permitió a los exciudadanos de Alemania del Este negociar su relación con un pasado que era presentado en la opinión pública como la “segunda dictadura” alemana. La difusión de los testimonios y las memorias individualizadas de la *Ostalgie* se expresaron en numerosas prácticas sociales y dieron lugar a una importante producción cultural logrando incluso penetrar la museificación<sup>244</sup> de la historia de la RDA e imponerse a la discusión

---

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

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

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

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

---

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

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