



Secuencia

ISSN: 0186-0348

ISSN: 2395-8464

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

Pérez Aguirre, Dulze María
La obra mural de José Renau en Halle-Neustadt en la RDA (1968-1974)
Secuencia, núm. 115, e2032, 2023, Enero-Abril
Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

DOI: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i115.2032>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319174600008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

La obra mural de José Renau en Halle-Neustadt en la RDA (1968-1974)

José Renau's Mural Work in Halle-Neustadt in the GDR (1968-1974)

*Dulze María Pérez Aguirre**

 <https://orcid.org/0000-0003-2285-9732>

Universidad Autónoma de Aguascalientes, México

dulze.perez.aguirre@gmail.com

Resumen: En el presente artículo se analizarán los murales que ejecutó José Renau en Halle-Neustadt para identificar los aspectos sociales, ideológicos y pedagógicos de la época, así como el impacto de la experiencia que tuvo Renau al pintar en México con David Alfaro Siqueiros y en el Casino de la Selva, entre otros elementos que nos permitirá comprobar los cambios y continuidades que se dieron entre las obras de ambos países. Además, identificar los murales como una herramienta que permitió reafirmar y legitimar a uno de los regímenes dictatoriales más duro del bloque soviético, al que Renau se adaptó sin problema debido a sus convicciones comunistas. En este sentido, se dará una aportación significativa a la historiografía de la obra mural de Renau en la RDA, rescatando su importancia como parte del patrimonio cultural alemán y como extensión del muralismo mexicano, así como las aportaciones que dio a esta corriente artística.

Palabras clave: Renau; muralismo; proyecto; Halle-Neustadt; RDA.

* Doctora en Historia. Posdoctorante en el doctorado de Estudios Socioculturales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Líneas de investigación: historia social del arte, muralismo mexicano, exilio español.

CÓMO CITAR: Pérez Aguirre, D. M. (2023). La obra mural de José Renau en Halle-Neustadt en la RDA (1968-1974). *Secuencia* (115), e2032. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i115.2032>



Esta obra está protegida bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Abstract: This article analyzes the murals produced by José Renau in Halle-Neustadt to identify the social, ideological, and pedagogical aspects of the time, as well as the impact of Renau's experience painting in Mexico with David Alfaro Siqueiros and in the Casino de la Selva, among other elements that will make it possible to identify the changes and continuities that occurred between the works of the two countries. It also identifies the murals as a tool that made it possible to reaffirm and legitimize one of the harshest dictatorial regimes of the Soviet bloc, to which Renau adapted easily as a result of his communist convictions. In this respect, the article makes a significant contribution to the historiography of Renau's mural work in the GDR, highlighting its importance as part of German cultural heritage and as an extension of Mexican muralism, and its instrumental role in this artistic trend.

Keywords: Renau; muralism; project; Halle-Neustadt; GDR.

Recibido: 24 de septiembre de 2021 Aceptado: 21 de febrero de 2022

Publicado: 27 de febrero de 2023

INTRODUCCIÓN

El muralismo mexicano tuvo impacto nacional e internacional atrayendo la atención de artistas extranjeros como: Pablo O'Higgins, Isamu Noguchi, Holis Hoolbrook, Lundins Phipil, Robert Hansen, Marion y Grace Greenwood, Sheldon C. Schöneberg, Oswaldo Barra Cunningham, Reuber Kadish, Ryah Ludins, Ion Robinson y Howard Cook, entre otros. Sin embargo, los artistas españoles que llegaron a México en 1939 en calidad de exiliados políticos no tuvieron una participación tan activa en el movimiento muralista, debido a que su interés por viajar al país no fue con la intención de conocer esta corriente artística ni dedicarse a ella, como fue el caso de otros pintores foráneos.

Entre los artistas del exilio español que llegaron a México y pintaron murales encontramos al valenciano José Renau, quien tuvo en este país sus

primeras experiencias en el muralismo mexicano,¹ pero se consolidó como muralista en la Alemania del Este, cuya obra más importante fue el proyecto destinado a la ciudad de Halle-Neustadt, cuyas obras innovaron la forma de hacer murales al exterior al proponer Renau un juego óptico entre el espectador, la pintura y el espacio, que permitió desarrollar una unidad panorámica dinámica.

En los primeros años de la fundación de la República Democrática Alemana (RDA) no se generó una apertura para tener contacto con otras expresiones artísticas, como era el muralismo mexicano. Esta situación comenzó a cambiar y en 1955 se inaugura la exposición Pintura y Gráfica Mexicana, y para finales de la década de 1950 el arte mexicano fue reconocido oficialmente como un importante modelo a seguir para los artistas de la Alemania del Este (Sukrow, 2013, p. 220). Las obras de los muralistas mexicanos “fueron apreciadas como expresiones artísticas de un arte a la vez moderno y revolucionario” (Gutiérrez Galindo, 2017, p. 22). No obstante, el vínculo más evidente que se puede observar entre movimiento muralista mexicano y la función del arte en la RDA fue a través de los murales de Renau en la ciudad de Halle-Neustadt.

LA OBRA MURAL DE JOSÉ RENAÚ EN LA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA

El 24 de mayo de 1939 José Renau llegó a México por Nuevo Laredo, Tamaulipas, en calidad de exiliado político² en compañía de su esposa Manuela Ballester, sus hijos Ruy y Julia, su suegra y sus dos cuñadas.³ Establecida la familia Renau-Ballester abrieron el taller Estudio Imagen. Publicidad Plástica, enfocado en el diseño gráfico, donde su principal producción eran los

¹ A finales de 1920, José Renau pintó en la ciudad de Valencia un mural en el antiguo cuarto de baño del Palau Sant Àngel, que posteriormente fue el restaurante La Mamma, donde representa varios animales entre los que se encuentran peces, culebras y aves que están rodeados de árboles y mujeres desnudas. En 1934 ejecutó la obra *Contra el fascismo, por la democracia* en el Sindicato de Estibadores de Valencia, donde utilizó el aerógrafo, además de ser realizado con la técnica de la piroxilina en cementos, el cual fue destruido al terminar la guerra civil española (Marín Segovia, 2016; Miralle, 1977).

² José Renau Berenguer (1939). Secretaría de Gobierno siglo xx, caja 199, f. 4. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), México.

³ En 1940 José Renau obtuvo la nacionalidad mexicana y en ese mismo año nació su hijo Álvaro Totli, tres años después Teresa y Pablo en 1946 (Bellón Pérez, 2008, p. 310).

carteles cinematográficos. Renau también colaboró en la revista *Futuro* de la Universidad Obrera de México, en las campañas de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), en el periódico *Mundo Obrero*, y fungió, por un tiempo, como diseñador de las portadas de la revista *Lux. La Revista de los Trabajadores* del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) (Vilchis Esquivel, 2014, p. 4).

La colaboración de Renau en las revistas no solamente se dio en México, sino también en la RDA en *Eulenspiegel*, cuyo director en jefe era Walter Heynowski, a quien conoció en Varsovia en 1953 en una reunión de revistas satíricas socialistas y quien le propuso enviar material gráfico para publicarlo en la revista a su cargo.⁴ Sin embargo, Ruy Renau y Manuela Ballester mencionaron que Renau había conocido a Heynowski en 1956 en el congreso Por la Paz y la Amistad, celebrado en Moscú (Bellón Pérez, 2008, p. 380; García, 1995, p. 98).

El contacto que tuvo Renau con Heynowski fue fundamental para cambiar su residencia a la RDA en 1958, debido a que lo invitó a colaborar directamente en *Eulenspiegel* y concluir la edición del libro *The American way of life*. Sin embargo, este había dejado de fungir como director en jefe de la revista y desde 1957 comenzó a trabajar en la televisora alemana Deutsche Fernsehenfunk, donde Renau fue contratado y posteriormente laboró en la productora Deutsche Film Aktiengesellschaft realizando películas animadas.

En la televisión Heynowski dirigió el programa semanal *Zeitgezeichnet*, que consistió en invitar a caricaturistas de diferentes países para dibujar en un gran cristal mientras eran grabados por la cámara. Sin embargo, Renau no había realizado antes caricaturas, así que comenzó a trabajar un género nuevo que innovó al proponer que estas se hicieran solamente con el autor, en etapas y figuras más grandes. La propuesta de Renau tuvo éxito y se abrió un departamento donde fue el encargado de los guiones y textos de las películas animadas.⁵

La participación de Renau en la Deutsche Film Aktiengesellschaft, colaborando con más de ocho cortometrajes animados que tenían diferentes propósitos como: adoctrinar y convencer a la población sobre el sistema polí-

⁴ Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann. Archivo Personal de Marta Hofmann, Müncheberg, Alemania.

⁵ Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann. Archivo Personal de Marta Hofmann, Müncheberg, Alemania.

tico como se buscó hacer con *Politisches Poem* y en *Die 10 Geboten*, inculcar los principios ideológicos del marxismo-leninismo a través de *Lenin Poem*, o bien para interpretar la situación política internacional como se evidenció en *Stürmische Zeit* (Cabañas Bravo, 2011, p. 30). Sin embargo, Renau fue despedido por diferencias que tuvo con Heynowski.

Por otra parte, es probable que Renau estuviera agotado por el trabajo publicitario que realizaba y quizá decepcionado por la experiencia que tuvo como muralista en México, puesto que en el SME no se llevó a cabo el proyecto mural La Electrificación Total de México Acabará con la Miseria del Pueblo, mientras que en el hotel Casino de la Selva, de las cuatro obras destinadas al salón de fiestas, solamente ejecutó *España hacia América*. Además, la situación con su esposa Manuela Ballester no era la mejor; a pesar de los problemas maritales, esta se mudó a la RDA en 1959 con sus hijos más pequeños, Teresa y Pablo, mientras Ruy y Totli se quedaron en México y Julia vivía en París con su esposo Francisco Espresate (Bellón Pérez, 2008, p. 380; García, 1995, p. 97).

Renau también llegó a mencionar que se trasladó a la RDA⁶ por causa de dos atentados por parte del gobierno estadounidense,⁷ debido a la propaganda que estaba haciendo contra el imperialismo a través de los fotomontajes de *American way of life* (Bellón Pérez, 2008, p. 388). A partir de lo anterior podemos advertir que el interés de Renau por continuar su exilio en la Alemania del Este fue por diversos motivos –tanto personales como profesionales–, donde se consolidó como muralista.⁸

⁶ La principal motivación para la mayoría de los artistas que se establecieron en la Alemania del Este fueron los vínculos políticos e ideológicos con el socialismo, así como la idea de que tendrían la oportunidad de asumir una responsabilidad social y cultural-política (Sukrow, 2012, p. 218).

⁷ En relación con los atentados que tuvo Renau en el territorio mexicano, Eva María Thiele –alumna del artista en la RDA– mencionó que este le contó que en México corría peligro y que unos agentes de la CIA le solicitaron salir del país. Posteriormente, el mismo artista declaró ante la prensa española que tuvo “dos accidentes difíciles de explicar en México. Dos intentos de atropello. O al menos algo que lo parecía, porque en dos ocasiones dos coches se subieron a la acera y estuvieron a punto de llevárselo por delante” (Bellón Pérez, 2008, p. 388).

⁸ Consideramos que Renau no llegó a la RDA con la intención de continuar con la trayectoria mural que había iniciado en México, ya que la experiencia que tuvo en este movimiento artístico no la consideró relevante sino hasta 1969 al reconstruir, por medio de una serie de gráficas, todo el proceso metodológico del mural *Retrato de la burguesía*. El interés de Renau en este proyecto no se enfocó en la temática, sino en los problemas técnicos que tuvo que resolver con el Equipo Internacional de Artes Plásticas y que después tuvo que enfrentar en la RDA

La primera comisión muralística que tuvo Renau en la RDA fue en 1959 por encargo de la Oficina de Proyectos Industriales de Berlín, destinada para el edificio de la industria eléctrica de Berlín-Adlershof. La propuesta fue *La conquista del sol* donde escenificó un par de manos que sostienen un átomo, en la parte inferior se advierte un grupo de hombres que simbolizan los avances del proletariado en la ciencia. Es decir, el boceto consistió en “un entusiasmado canto a la tecnología comunista como expresión de la voluntad de la clase trabajadora de emanciparse a través del dominio de las fuerzas energéticas de la naturaleza” (Forment, 2009, p. 65), pero solamente quedó en los trabajos preliminares.

El boceto de *La conquista del sol* lo retomó Renau en 1970 para dar origen al mural *El uso pacífico de la energía atómica* pero con algunos cambios, siendo la primera obra muralística que realizó al exterior con la técnica de la cerámica en la plaza Thälmann, ubicada en Halle Saale, con una altura de 6 m por 18 m de ancho (108 m²).⁹ Los estudios preliminares de la pintura se hicieron a partir de registros fotográficos para la elaboración de un plano, en el cual se indicaron las diferentes vistas del transeúnte en el espacio urbano para observar el mural. Esta técnica le “permitió probar en la práctica un nuevo método de diseño cerámico, que originalmente había concebido para Halle-Neustadt”.¹⁰

Antes de realizar *El uso pacífico de la energía atómica*, Renau recibió en 1966 la comisión para pintar el mural *La conquista del cosmos*, destinado al restaurante giratorio de la torre de televisión de Berlín, pero finalmente fue instalado en el comedor para los trabajadores de la televisión alemana en Adlershof. Esta obra se conformó por cuatro paneles en los que se “representaban las cápsulas espaciales girando en el universo, de manera que los visitantes tuvieran la impresión de estar en el espacio” (Gillen, 2017, p. 48). Desafortunadamente de esta pintura solamente se conservan los bocetos y fotografías resguardadas en el depósito de la Fundación Josep Renau.

al plantear los murales al exterior, debido a que esta obra le ayudó a visualizar los nuevos e inesperados problemas que estos espacios representaban. Este análisis visual que hizo Renau, probablemente, sentó la base para desarrollar el proyecto mural del Centro de Formación de la Industria Cerámica en Halle-Neustadt. Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.12. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

⁹ Murales Distribución energética de Halle/Saale, sig. 74/5. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

¹⁰ Protocolo y correspondencia, Mural HALLE-NEUSTADT, 20-07-1968/29-12-1970, cod: 2.2.2.2 sig: 7/1 (19). Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

El proyecto muralístico más importante que recibió Renau en la RDA fue en 1968 para la ciudad de Halle-Neustadt, conformado en un inicio por cinco obras al exterior, de las cuales solamente se concretaron tres: *El dominio de la naturaleza por el hombre*; *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana*, y *La marcha de la juventud hacia el futuro*.

Cabe mencionar que no todas las comisiones que le solicitaron a Renau se llevaron a cabo, sino que algunas quedaron en bocetos como *El futuro trabajador del comunismo* solicitado por Richard Paulick, en 1969, para el vestíbulo de la sala de exposiciones de la Academia de Teoría de la Organización Marxista-Leninista. El lineamiento de la obra fue la coherencia temática entre ciencia y tecnología, pero la propuesta fue rechazada por el comisionado estatal, argumentando que solamente se representaba una figura y no un grupo de individuos (Sukrow, 2013, pp. 6-7).

En 1972, la Volkseigener Betrieb solicitó a Renau una propuesta mural para la Fábrica de Porcelana de Meissen, quedando solamente en bocetos y trabajos preliminares donde se observa una sirena tocando un caracol entre rocas y flanqueada por un par de delfines. Este conjunto arquitectónico era un centro de producción de objetos de arte de renombre mundial y de tradición de siglos, ubicado frente al horno de cocción, lo que implicó problemas visuales en la perspectiva espacial. Para resolver el problema, Renau propuso una composición dinámico-espacial en relación con el punto de vista de los transeúntes a partir del movimiento de estos.¹¹

El método del juego óptico entre el espectador, el mural al exterior y el entorno urbano que aplicó Renau para el proyecto destinado a la Fábrica de Cerámica de Meissen, a la plaza Thälmann y en la ciudad de Halle-Neustadt fue el mismo que se utilizó en México, en 1939, en el mural *Retrato de la burguesía*. Para Renau el espectador está en constante movimiento frente a un mural al exterior, de modo que percibe el objeto estético desde diferentes puntos espaciales que lo acercan a la obra (Sukrow, 2017, pp. 97-99). Esta perspectiva visual entre el espectador y la obra también la compartió Siqueiros, quien concibió a este como un ser que se mueve constantemente en un espacio. Así que tanto Renau como Siqueiros se interesaron por

¹¹ Dossier Meissen (Pintura Mural), 23-2-1971/5-3-1975, cod. 2.2.2.2, sig. 15/6.1. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

el comportamiento dinámico del espectador, tanto en espacios interiores como exteriores debía de considerarse en el diseño formal y temático del mural. Para ambos ya no era suficiente la “composición tradicional académica”, con una perspectiva frontal o “curva” entre el mural y el espectador. De acuerdo con Renau, es sólo por medio del movimiento que el espectador puede entender completamente el mural y éste, a su vez, tener un efecto en el espectador: “David Alfaro Siqueiros fue el primero que partió del punto de vista de un espectador ya no estático, sino móvil [...] De ello se desprende, y él mismo lo dijo, aunque no con las mismas palabras: si no caminas no vas a entender el mural” [...]. Renau y Siqueiros estaban de acuerdo con que un entorno transformado “tenía que ser representado mediante un nuevo lenguaje pictórico” [...] en las artes plásticas de México y de la RDA (Sukrow, 2017, pp. 99-101).

La visión que compartieron Renau y Siqueiros en función del juego óptico entre el espectador, la obra y el espacio les permitió innovar la ejecución de murales al exterior e interior,¹² dando soluciones conforme a sus necesidades e inquietudes. Renau transmitió esta metodología a los jóvenes artistas que conformaron el colectivo para ejecutar el mural *El hombre, la naturaleza y la tecnología* destinado a la ciudad de Erfurt. Esta obra fue solicitada

¹² La obra muralística de David Alfaro Siqueiros no solamente fue al interior sino también al exterior, siendo el mural *Mitín en la calle* el primero que realizó en 1931, donde comenzó a experimentar con la composición dinámica y con el espectador activo. Trabajar en un muro al exterior implicó una serie de cambios en la metodología, así que utilizó materiales industriales y herramientas tecnológicas que permitieron que la obra fuera resistente al clima y a la luz. En el caso del mural *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos* (1932), Siqueiros usó la fotografía como documento y la cámara para desarrollar los ángulos de visión del muro desarrollando una composición dinámica con diversos puntos de fuga para anticipar lo que el espectador iba a observar dependiendo el ángulo en el que se encontrara. Estos murales que ejecutó Siqueiros en Estados Unidos entre 1931 y 1932 son los antecedentes técnicos y metodológicos que posteriormente aplicó en el mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, en el cual José Renau colaboró con el Equipo Internacional de Artes Plásticas y después retomó en la República Democrática Alemana. Cabe mencionar que Siqueiros intentó en más de una ocasión trabajar de manera colectiva, pero solamente llegó a la concepción de maestro-ayudante. Las primeras experiencias que tuvo para crear colectivos para la ejecución de un mural fueron en Estados Unidos en 1932, donde reunió dos equipos de pintores a los que nombró The Mural Block Painters, con quienes realizó dos de sus tres murales en ese país. Posteriormente en Argentina con el Equipo Poligráfico para la elaboración de la obra *Ejercicio plástico* en 1933. En México tuvo otros intentos, como fue el caso del Equipo Internacional de Artistas Plásticas y después para la elaboración de la pintura monumental *Monumento al General Ignacio Allende* (Jolly, 2021, pp. 118-120; Guadarrama Peña, 1997, pp. 8-9).

en 1979 por la Oficina de Artes Relacionadas con la Arquitectura del Consejo del Distrito, la cual se colocó al exterior del complejo cultural Stadt Moskau (Forment, 2009, p. 67).

Para llevar a cabo la obra *El hombre, la naturaleza y la tecnología* se dividieron las actividades del trabajo. Por ejemplo, Renau “concibió personalmente los análisis ópticos, el tema, la figuración y la técnica” del mural (Forment, 2009, p. 67), mientras la mayor parte de los estudios previos, así como del trabajo manual y los cartones definitivos fueron realizados por ayudantes. La colaboración de los integrantes del colectivo fue fundamental durante los periodos que pasó Renau en España,¹³ o bien cuando estaba hospitalizado a causa de la enfermedad estomacal que lo llevaría a la tumba¹⁴ (Forment, 2009, p. 67).

La producción muralística de Renau en la RDA se conformó, por un lado, por los murales que no se llegaron a realizar, pero se cuenta con los bocetos

¹³ En una postal que José Renau le envió a Marta Hofmann desde Roma con fecha del 05 de agosto de 1976, le comentó que acababa de recibir la visa para poder entrar a España, al día siguiente salió a Madrid donde se encontraría con su hermana Tildica. El visado por tres meses fue gestionado por el abogado y periodista José Antonio Armero y después comenzó a pasar algunas temporadas en Valencia. Tenía la intención de regresar a su tierra natal, pero su deseo era que Marta fuera con él para que ella continuara con su legado artístico, es decir, Marta era la “heredera profesional, su legado y la cabeza de una escuela de trabajo en equipo que aplicara las experiencias acumuladas por Renau, utilizando el ingente archivo que había ido reuniendo a lo largo de su vida”, pero ella se negó a dejar su residencia en la RDA (Bellón Pérez, 2008, pp. 613-614); Postal. Archivo Personal de Marta Hofmann, Müncheberg, Alemania; Entrevista a Marta Hofmann por Dulce Pérez Aguirre, 18 de agosto de 2017, Müncheberg, Alemania.

¹⁴ El café y el tabaco que consumía José Renau en exceso fueron deteriorando su salud, pero lo que mató al artista fue el cáncer de estómago, pues a su regreso del primer viaje que hizo a España después del exilio en México y después en la Alemania del Este tuvo que ser intervenido y le quitaron parte de este órgano. En 1982, Renau tuvo una operación del corazón para colocar un marcapasos que provocó que el cáncer se expandiera con rapidez, siendo internado en el hospital al cuidado de Marta hasta que la confundió con su exesposa Manuela y la corrió de la habitación, a partir de ese momento se hizo cargo de él su hija Teresa y en algunas ocasiones por Peter Gültzow. El cuerpo de Renau fue cremado y sus cenizas fueron enterradas en una tumba reservada para los Resistentes y Víctimas del fascismo en el cementerio de Friedrichsfelde en el distrito de Lichtenberg. En 1984 los integrantes del colectivo concluyeron el mural *El hombre, la naturaleza y la tecnología* y casi dos décadas después el Centro de Cultura iba a ser demolido junto con la obra. Al conocer esta noticia se unieron los exalumnos y compañeros de Renau, así como los residentes del vecindario y los expertos en patrimonio para rescatar la pintura, logrando que se declarara como monumento de interés histórico. La obra fue desmontada en 2009 por partes y los mosaicos fueron almacenados en contenedores para su restauración (Bellón Pérez, 2008, pp. 578 y 676-679; Garuz, 2019); Entrevista a Marta Hofmann por Dulce Pérez Aguirre, 18 de agosto de 2017, Müncheberg, Alemania.

tos y los trabajos preliminares. Por otra parte, hallamos aquellas obras que se ejecutaron, las cuales, de acuerdo con Albert Forment (2009) se dividen en dos etapas:

[...] La primera, de 1959 a 1966, es una época de tanteo y de elaboración de obras menores, en la que más que pinturas murales propiamente dichas, diseñó proyectos nonatos y paneles murales. Las pinturas de este período, siempre de pequeñas dimensiones si las comparamos con lo que es usual en la producción muralista, fueron realizadas a lo sumo con la colaboración de algún ayudante ocasional, pero en esencia son obra de un pintor aislado. La segunda, de 1967 a 1982, es la verdadera época muralista del Renau berlinés, aunque sólo durante el período 1967-1974 podemos decir que se dedicó casi exclusivamente a la pintura mural (p. 64).

Estos murales que ejecutó Renau en la RDA entre 1959 y 1982 son el reflejo de la experiencia que tuvo en México, dando una continuidad metodológica del juego óptico entre el espectador, la obra y el espacio urbano. Estos elementos técnicos fueron claves para los trabajos preliminares del proyecto mural más importante que desarrolló Renau en la Alemania del Este en la ciudad de Halle-Neustadt.

EL PROYECTO MURALÍSTICO DE JOSÉ RENAU EN LA CIUDAD DE HALLE-NEUSTADT

Al concluir la segunda guerra mundial, casi una cuarta parte de Berlín había sido destruida o seriamente dañada, así que la construcción de las ciudades se convirtió en una prioridad que iba orientada a satisfacer las necesidades básicas de la población y de las instituciones del Estado (Gómez Gutiérrez, 2004, p. 52). Sin embargo, la zona correspondiente a la RDA –fundada en 1949– no sufrió grandes daños por los bombardeos, pero uno de los problemas a resolver fue la falta de vivienda que, para 1958, tenía un déficit habitacional de 730 000 unidades. A fin de combatir esta situación se desarrollaron proyectos urbanísticos que expandieran las ciudades a partir de los intereses sociales e individuales, para que los residentes se sintieran parte de la comunidad (Pasternack, 2014a p. 117; 2014b, p. 51).

Los proyectos de las viviendas en la RDA se llevaron a cabo a través de la decisión del Partido Socialista Unificado Alemán, por medio de los diversos organismos, de acuerdo con la jerarquía, insertos en una sociedad cuyas reglas eran muy rígidas.¹⁵ De modo que, al no existir un mercado del suelo era el Estado el que tomaba la decisión de las intervenciones, por ejemplo, la planeación del tipo de edificación. Los ayuntamientos en la Alemania del Este contaban con secciones de arquitectura, pero no tenían ninguna capacidad de decisión en los proyectos urbanísticos, ya que estos eran órganos locales del poder del estado central, así que todos los asuntos municipales pasaban a ser asuntos estatales mediante un proceso de subordinación (Sáinz Guerra, 2004, pp. 64-65).

El proyecto habitacional de la RDA se basaba en la idea de la ciudad socialista, cuyos principios sostuvieron que las ciudades no podían ser construidas en barrios, ya que, a través del urbanismo, se buscaba el objetivo de satisfacer los derechos humanos del trabajador, la vivienda, la cultura y el ocio. Mientras, las actividades urbanas giraron en torno a la industria, es decir, esta determinaba las ciudades, y el espacio más importante en la planeación era el centro por ser el punto donde giraba la vida política de la población. Por otra parte, la urbanización debía tener un contenido democrático y una forma nacional, por consiguiente, ambos elementos tenían que ser comprendidos por el pueblo (Sáinz Guerra, 2004, p. 65).

El concepto de vivienda en la RDA para finales de la década de 1950 se caracterizó por el uso de la industria de hormigón prefabricado, ya que, “Desde el punto de vista de la teoría marxista la evolución de la sociedad se debía producir gracias al avance del proletariado, el cual necesitaba de la industrialización para desarrollarse” (Sáinz Guerra, 2004, p. 68). Es decir, el progreso del Estado socialista pasaba por la industrialización y las viviendas también, así que se construyeron nuevas ciudades prefabricadas (Sáinz Guerra, 2004, p. 68). Para la década de 1960, se propagó un sistema dominante

¹⁵ “El Partido Socialista Unificado de Alemania, que gobernó la [RDA] los cuarenta años de su existencia, dio inicio a una política de imposición del modelo cultural soviético basado en el realismo socialista desde antes de la fundación de la nueva República. Este modelo supuso el rechazo y combate de las tendencias “formalistas”, bajo las cuales se designaba el arte producido en países como Francia y los Estados Unidos, así como el de las vanguardias de los años veinte. En los diversos periodos que conforman la historia de la [RDA] hubo un mayor o menor grado de tensión entre las políticas culturales del régimen y los distintos niveles de agencia individual y colectiva de los artistas” (Gutiérrez Galindo, 2017, p. 12).

en las discusiones teóricas entre la arquitectura y las artes visuales que buscó formar una base para que artistas y arquitectos trabajaran en colaboración. De modo que se buscó que la pintura en lugar de agregarse a los conjuntos arquitectónicos como elementos decorativos, se pretendió incorporarla en función de la estética-ideológica para la conformación socialista del entorno material de las personas (Jackes, 2016, p. 103).

Dentro del concepto de ciudad socialista se desarrolló, entre 1964 y 1989, el proyecto para la construcción de Halle-Neustadt a las afueras de Halle Saale, diseñada para albergar a los trabajadores de la industria química que estaba en expansión, así como a los estudiantes alemanes y extranjeros inscritos en la universidad técnica (Bellón Pérez, 2008, p. 513). El diseño y construcción del centro, así como de los cuatro primeros complejos residenciales, estuvieron a cargo del arquitecto Richard Paulick cuyo equipo de trabajo se conformaba por Heiner Hinrichs como Director en jefe de la construcción, Günter Kroll, Manfred Schmitt y Rainer Höll como líderes de brigada, mientras Herbert Müller como jefe ingeniero (Elstermann, Hoffmann, Simone Trettn y Ziegenbein, 2015, p. 3; Pasternack, 2014a, p. 116).

El proyecto de vivienda de Halle-Neustadt no solamente consistió en diseñar una ciudad funcional para los residentes, sino también se buscó hacer una integración entre pintura y arquitectura. Es decir, el desarrollo de esta ciudad buscó desde un principio la integración del arte socialista en la esfera pública, de modo que los murales y esculturas buscaban tener un efecto ideológico en la población. Para ello, se contó con el Departamento de Cultura del Consejo de Distrito integrado por arquitectos, paisajistas, artistas, funcionarios estatales y diseñadores de producción cuyo propósito era fundamentar el concepto de artes visuales con la ubicación, así como el tipo de obra de acuerdo con el concepto político-ideológico y supervisar la realización en colaboración con las instituciones estatales. De modo que el sindicato de la Asociación de Artistas Visuales de la RDA solicitó¹⁶ la asistencia de los pinto-

¹⁶ Consideramos que la reunión se llevó a cabo a finales de 1967 debido a un documento con fecha del 28 de octubre, donde se abordan los problemas generales y primeras sugerencias para desarrollar los murales destinados para Halle-Neustadt, siendo el primer expediente que se conserva en el fondo de la Fundación Josep Renau en relación con este proyecto. Además, el documento con fecha del 10 de febrero de 1969 nos permite advertir la cronología iniciando en el mes de octubre de 1967, donde se abordaron los siguientes puntos: la solución panorámica; principio de dirección; moral del colectivo y secuestro del contrato. A partir de lo anterior, consideramos que unos meses antes fue cuando se convocó a la junta por el sindicato de la Asociación de Artistas.

res a una reunión presidida por Paulick, para invitarlos a colaborar con la elaboración de obras destinadas a la nueva ciudad (Jackes, 2016, pp. 101 y 104).¹⁷

En la reunión, Renau seleccionó un proyecto conformado por cinco murales al exterior: dos para la residencia de estudiantes, uno para la piscina, uno para el comedor universitario y otro para los laboratorios. Esta comisión implicó resolver una serie de problemas técnicos y teóricos, además Renau no sabía la lengua alemana y tampoco estaba familiarizado con el ambiente artístico de Alemania del Este, así que solicitó a la Asociación de Artistas Visuales de la RDA algunos artistas para formar un colectivo que estuviera bajo su cargo. La finalidad de crear el equipo de trabajo para llevar a cabo el encargo muralístico fue, por un lado, dar la solución artística del conjunto mural y, por otra parte, transmitir a los pintores alemanes las experiencias en materia de pintura mural que Renau había adquirido durante su exilio en México. La propuesta fue aceptada y el grupo se conformó¹⁸ en un primer momento por Doris Kahane, Helmut Diehl y José Renau, posteriormente se unió René Graetz, Karl Rix y Herbert Sandberg.¹⁹

La labor de Renau como dirigente del colectivo consistió en “cuidar de la unidad panorámica del conjunto mural, [así como de] los planos funcio-

¹⁷ Josep Renau Gespräche mit; M. Schmidt; Übersetzung Marta Hofmann. Archivo Personal de Marta Hofmann, Müncheberg, Alemania.

¹⁸ Albert Forment señaló que en un primer momento Nuria Quevedo formó parte del colectivo de José Renau, como se observa en el documento de la síntesis que redactó Renau sobre los problemas que se suscitaron en el colectivo con fecha del 10 de febrero de 1968, donde se señala a Nuria como integrante del equipo a finales de 1967, pero después ya no se hace mención de su participación. Sin embargo, Fernando Bellón Pérez mencionó que Renau le pidió a Nuria, quien era hija de un exiliado político español, formar parte del grupo, propuesta que rechazó argumentando que había llegado a tener un enfrentamiento antes con el artista al cometer un error de traducción, provocando un malentendido entre él y Paulick. Probablemente, advierte Bellón, a Renau “Debió de salirle su yo colérico, y Nuria, que había sufrido una dura experiencia personal a causa de la cólera de su propio padre, pensó que trabajar con Renau suponía para ella un riesgo emocional”. La decisión de Nuria de no trabajar con Renau en el colectivo, también la confirmó Teresa Renau (Bellón Pérez, 2008, pp. 515-516; Forment, 1992, p. 159); Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-1968/28-02-1972, cod: 2/3, sig: 7/3.17. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

¹⁹ Josep Renau Gespräche mit; M. Schmidt; Übersetzung Marta Hofmann. Archivo Personal de Marta Hofmann, Müncheberg, Alemania; Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-1968/28-02-1972, cod. 2.3., sig: 7/3.2. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España; Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-68/28-02-72, cod: 2.3, sig: 7/3.16. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

nal, rítmico, temático e ideológico”.²⁰ La forma de trabajo que se propuso fue a partir de un plan bilateral entre los miembros del equipo,²¹ de modo que los artistas tenía la libertad creativa pero Renau contaba con la autorización de intervenir en todos los proyectos cuando lo consideraba necesario.²² No obstante, algunos de los integrantes del colectivo no estaban de acuerdo con la intervención de Renau, ya que “veían cómo se les imponía una determinada concepción de los murales, que comprendía desde la organización rítmica y compositiva, hasta el diseño iconográfico e incluso un uso específico de la gama cromática” (Forment, 1992, p. 161).

La intervención de Renau en los proyectos de los artistas del colectivo provocó una serie de desacuerdos entre los miembros, debido a que no eran estudiantes sino artistas conocidos, además, las expectativas estéticas eran contrastantes entre Renau y los alemanes. Por ejemplo, en una ocasión “Sandberg llevó a una de las reuniones un boceto hecho con recortes de periódico” (Bellón Pérez, 2008, p. 516), lo que le pareció a Renau una burla, ya que para él los bocetos eran una versión de la obra definitiva donde se podía apreciar las formas y colores en una pequeña maqueta.

La inconformidad de algunos de los integrantes del colectivo ocasionó la división del mismo: un grupo conformado por Helmut Diehl, René Graetz y Herbert Sandberg, mientras el otro se constituyó por José Renau y Karl Rix. La idea era que cada uno presentara a la Junta Asesora de Diseño Urbano y

²⁰ Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-68/28-02-72, cod: 2.3, sig: 7/3.16. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

²¹ La experiencia que tuvo José Renau en la República Democrática Alemana trabajando con colectivos no fue algo nuevo, puesto que, en España durante la guerra civil, como Director General de Bellas Artes impulsó la producción artística colectiva a través de talleres donde los artistas laboraban en equipo para la producción de carteles. Sin embargo, la propuesta de Renau del trabajo colectivo no fue bien recibida debido a que los artistas deseaban el trabajo individual. Nuevamente Renau tuvo la oportunidad de colaborar en el colectivo del Equipo Internacional de Artes Plásticas en México para la elaboración de *Retrato de la burguesía* en donde los integrantes buscaron “desafiar la típica jerarquía dominada por maestros que a menudo se encuentra dentro del trabajo en grupo, el equipo estableció reglas y parámetros básicos para guiar su colaboración. En teoría, todos los miembros serían tratados como iguales y participarían en la pintura del mural en la mayor medida de sus capacidades. La base del proceso colectivo, [...], serían las discusiones democráticas que impulsaron la toma de decisiones del equipo. De manera crucial, el colectivo sería guiado por sus autocríticas iniciadas internamente y la disciplina individual, elementos clave de la práctica grupal comunista” (Jolly, 2008, pp. 138-139).

²² Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-68/28-02-72, cod: 2.3, sig: 7/3.16. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

Bellas Artes de Halle-Neustadt las propuestas de los bocetos para los murales (Bellón Pérez, 2008, pp. 516-517). No obstante, la proposición del estudio teórico para la solución del panorama destinado a los murales se presentó el 4 de noviembre de 1967 a la Oficina de Construcción y Arquitectura de Presas en el distrito de Halle, el cual fue aprobado.²³

Las temáticas que propuso Renau y el colectivo ante la Junta Asesora de Diseño Urbano y Bellas Artes de Halle-Neustadt de la solución panorámica estaban en función de una óptica dinámica, poética y decorativa en relación con las categorías de la naturaleza, la juventud, la sociedad, la función del dominio del átomo, la conquista del cosmos, la paz, la revolución socialista y la cibernética. A partir de lo anterior, Renau propuso para la piscina el tema del agua, vida, hombre; para la cafetería el impulsado por la juventud hacia el futuro, y para la residencia de estudiantes las fuerzas de la naturaleza y la sociedad humana.²⁴

La iniciativa de Renau por proponer un esquema de la solución panorámica ocasionó inconformidad entre Diehl, Graetz y Sandberg²⁵ provocando la división del colectivo en los dos grupos, como se mencionó anteriormente. Ahora, cada equipo debía presentar a la Junta Asesora de Diseño Urbano y Bellas Artes de Halle una propuesta, misma que se ostentó el 17 de julio de 1968, siendo aceptada la de Renau y Rix que constaba de cinco esquemas gráficos, mientras los once bocetos particulares para cada mural que presentaron los otros miembros del colectivo fue rechazada. El motivo por el cual, señaló Renau, no fue aprobado el trabajo de los artistas alemanes se debió al “desconocimiento total de los problemas específicos de la pintura mural exterior en general y un manifiesto desdén por la unidad espacial concreta del conjunto panorámico del *Bildungszentrum* [Centro Educativo]”.²⁶

²³ Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-1968/28-02-1972, cod: 2/3, sig: 7/3.17. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

²⁴ Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-1968/28-02-1972, cod: 2.3, sig: 7/3.1. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

²⁵ La solución panorámica que se presentó en la Oficina de Construcción y Arquitectura de Presas en el distrito de Halle a finales de 1967 la aprobaron todos los integrantes del colectivo –Doris Kahane, Helmut Diehl y José Renau–. En el mes de diciembre del mismo año se integraron al equipo René Graetz, Karl Rix y Herbert Sandberg, a quienes se les puso al tanto de la base teórica aceptada. Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-1968/28-02-1972, cod: 2/3, sig: 7/3.17. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

²⁶ Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-68/28-02-72, cod: 2.3, sig: 7/3.16. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

Unos días después de la presentación y aprobación del proyecto de Renau y Rix se hizo una reunión irregular entre los integrantes del colectivo, donde Diehl y Graetz hicieron fuertes críticas a la propuesta aceptada y no reconocieron la aprobación del mismo.²⁷ A partir de ese momento surgieron una serie de problemas entre los integrantes del equipo, debido a que Graetz comenzó a “imponer arbitrariamente sus ‘decisiones’ y hasta operando gestiones y maniobras en las relaciones con Halle, sin acuerdo previo del colectivo”, sin el conocimiento y consentimiento de Renau.²⁸

Entre las acciones que hizo Graetz más notables para afectar a Renau fue adelantar diez días antes la última reunión que se tenía programada con la Junta Asesora para el 30 de noviembre, provocando que Renau y Rix no concluyeran el proyecto destinado a la piscina que iban a presentar. Finalmente, la reunión se celebró el día 27, además, las personas competentes de la Junta Asesora no fueron las mismas que las de seis meses antes, la mayoría no conocían la propuesta panorámica para el conjunto mural. Ante estas situaciones, el proyecto inconcluso de Renau no fue aprobado.²⁹

La propuesta que presentó el equipo de Graetz no fue una nueva, sino que se limitaron a “ampliar los bocetos primitivos no tenidos en cuenta en la primera decisión del Beirat [Junta Asesora] y que, además sin trabajo se desarrollaba con abierta contradicción estructural y rítmica con la necesaria unidad panorámica del conjunto mural”.³⁰ A pesar de los problemas que se suscitaron en el interior del colectivo, Renau se reusó a disolverlo hasta el 21 de diciembre de 1968, argumentando que no llegaron a ningún acuerdo para resolver los problemas técnicos y teóricos del proyecto muralístico.³¹

Sin embargo, uno de los principales conflictos que se suscitaron entre Renau y Graetz se debió a la rúbrica fraudulenta de este último que añadió

²⁷ Correspondencia, Halle-Neustadt, 22-05-1968/28-02-1972, cod: 2.3 sig: 7/3.17. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

²⁸ Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-68/28-02-72, cod: 2.3, sig: 7/3.16. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

²⁹ Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-68/28-02-72, cod: 2.3, sig: 7/3.16. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

³⁰ Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-68/28-02-72, cod: 2.3, sig: 7/3.16. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

³¹ Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-1968/28-02-1972, cod: 2.3, sig: 7/3.18. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

al primer contrato sin la autorización de Renau,³² pero esa “segunda firma no tiene validez legal sino en el caso de fallecimiento, enfermedad o ausencia prolongada de la parte contratada legítima”³³ que era Renau. Así que el 19 de enero de 1969 se convocó:

[...] a una reunión para discutir y resolver la situación creada por la disolución del colectivo. A esta reunión acudieron, por parte del Beirat [Junta Asesora], las Sras. Kuban y Vahlen y los Sres. Prof. Paulick (en tanto que consejero del Beirat), el Dr. Bach y Kormann y, por la otra parte, la totalidad de los miembros del colectivo y [Renau]. Luego de una larga discusión se decidió proponer al pleno del Beirat (que se reunía al día siguiente) el dejar sin efecto el contrato del cual no era la parte contratada y recomendar la constitución de dos nuevos colectivos, uno formado por Herbert Sandberg, Helmut Diehl y René Graetz, dirigido por el último, y otro formado por Karl Rix y José Renau [posteriormente se unió Ernest Reuter], bajo la dirección del último. El primer colectivo se encargaría de la realización de la Swimming-halle, y ambos tendrían derecho, posteriormente, a concurrir a los tres muros restantes (Internat y Mensa), dentro de un nuevo plazo que determinaría el Beirat, y con nuevas bases contractuales.³⁴

La disolución del colectivo provocó que Renau se quedara sin contrato y en febrero de 1970 tomó el encargo para realizar el mural *El uso pacífico de la energía atómica* (véase imagen 1) en la plaza Thälmann en Halle, donde puso en práctica el nuevo método del diseño cerámico que había esbozado originalmente para los murales de Halle-Neustadt y que financió con los fondos que se recibió de este mural.³⁵

Finalmente el proyecto muralístico destinado a la ciudad de Halle-Neustadt se conformó por *La fuerza de la naturaleza* y *El dominio de la naturaleza por el hombre* destinados para los muros al exterior de las escaleras de la residencia

³² Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-1968/28-02-1972, cod: 2.3, sig: 7/3.18. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

³³ Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-1968/28-02-1972, cod: 2.3, sig: 7/3.18. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

³⁴ Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-1968/28-02-1972, cod: 2.3, sig: 7/3.18. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

³⁵ Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970. cod: 2.2.2.2, sig: 7/1 (19). Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.



Imagen 1. Mural *El uso pacífico de la energía atómica* (1970) en la antigua plaza Thälmann en Halle, actualmente Magdeburger Strasse. Fotografía tomada por Dulze María Pérez Aguirre.

de estudiantes; *La marcha de juventud* para el exterior del comedor estudiantil y *La geografía de la naturaleza y del ser humano* para la piscina techada, mientras el destinado para los laboratorios no se llevó a cabo debido a que no se construyó el edificio (Sukrow, 2017, p. 90). Sin embargo, Renau solamente ejecutó, como se ha venido señalando, los murales correspondientes a la residencia de estudiante y al comedor, mientras la piscina fue encomendada al colectivo de Graetz.³⁶

No obstante, el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Halle-Neustadt cambió de opinión y no aceptó el boceto de *La fuerza de la naturaleza* por cuestiones formales y estéticas. En su lugar solicitó un tema en relación con el marxismo-leninismo y de los 25 años de la fundación de la RDA, debido a que se colocaría una estatua monumental de Lenin en el

³⁶ Protocolo y Correspondencia, Mural Halle-Neustadt, 9-01-1971/2-07-1976. cod: 2.2.2.2, sig: 7/2 (3). Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

centro educativo y entre 1972-1974 se inauguraría la residencia de estudiantes, entonces la nueva temática buscaba justificar el aniversario de la Alemania del Este.³⁷

El cambio que solicitaron a Renau del mural *La fuerza de la naturaleza* rompió con el panorama que inicialmente estaba pensada como una unidad temática, cuyos murales debían comprender una sola obra pictórica que se divide en diferentes partes. Al respecto Renau llegó a mencionar a Marta Hofmann: “Como los cabrones arruinaron lo que quería hacer, ahora les voy a meter todos los estereotipos. Y eso no lo podrán pagar” (Bellón Pérez, 2008, p. 528). Pero al ser Renau un comunista con disciplina aceptó y acató lo que solicitaron los funcionarios del partido y, si lo que deseaban eran “banderas al viento, muchedumbre gloriosa, efigies monumentales, él se las iba a proporcionar, pero manteniendo el rigor, en lo posible, de sus propuestas visuales” (Forment, 1992, p. 168). Finalmente diseñó el mural *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* que cumplió con lo solicitado.

Los murales que terminó realizando Renau en Halle-Neustadt en la residencia de estudiantes fueron *El dominio de la naturaleza por el hombre*; *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana*; mientras en la cafetería ejecutó *La marcha de la juventud hacia el futuro*. Estas obras se elaboraron con la técnica de la cerámica,³⁸ y el ceramista Lothar Scholz era quien hacía la cocción exacta de los tonos de los colores conforme a los cartones que Renau le entregaba. La selección del material fue a partir de los contaminantes con los que estarían expuestas las obras en el exterior como

³⁷ Protocolo y Correspondencia, Mural Halle-Neustadt, 9-01-1971/2-07-1976. cod: 2.2.2.2., sig: 7/2 (3). Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

³⁸ La técnica que utilizó José Renau en el mural *Retrato de la burguesía* fue a la piroxilina, mientras *España hacia América* a la caseína al temple debido a que ambas obras se encontraban al interior de los inmuebles y no estarían en contacto directo con contaminantes atmosféricos, como fue el caso de las obras al exterior que ejecutó en la República Democrática Alemana, para las cuales tuvo que buscar los materiales adecuados a fin de evitar que los colores se opacaran. En este sentido, Renau optó por la técnica a la cerámica que desde la década de 1950 se comenzó a implementar en México. Es probable que Renau estuviera al tanto de las diferentes técnicas que se comenzaron a implementar en el muralismo mexicano como el azulejo cerámico y la losa cerámica que retomó como parte de una tendencia universal, ya que otras obras al exterior que se ejecutaron en la Alemania del Este fueron con la misma técnica.

era la contaminación del hollín de la industria química, así que el cemento de mármol no era adecuado ya que los tonos en un futuro se volverían grises.³⁹

La técnica que utilizó Renau para los murales en la ciudad de Halle-Neustadt permitió cuidar las obras de los contaminantes del exterior. Sin embargo, es necesario darles mantenimiento para evitar el deterioro y así permitir su conservación. Desafortunadamente después de la caída del muro de Berlín el arte que se produjo durante la RDA no tuvo mayor relevancia provocando la pérdida parcial o completa de obras, como fue el caso de *La marcha de la juventud hacia el futuro*, que en 1999 se derrumbó por falta de atención, aunque las autoridades llegaron a mencionar que estaban trabajando en él. En 2005 se limpió *El dominio de la naturaleza por el hombre*, mientras *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* no se intervino debido a la falta de presupuesto (Payà, 2016, pp. 72-73). Esta última obra en 2017 se encontraba cubierta por una red para evitar el desprendimiento de la cerámica y los colores estaban opacos, pero no se han tomado las medidas necesarias para su protección y es probable que se pierda la sección inferior (véase imagen 2).

El daño total o parcial de la obra muralística de José Renau en Halle-Neustadt provocó la ruptura del proyecto panorámico y dinámico que buscó entre la obra, el espacio urbano y el espectador. Este juego óptico solamente se había aplicado al interior de los inmuebles a través de la obra de David Alfaro Siqueiros, pero solamente Renau lo aplicó en los muros exteriores dando una aportación teórica y técnica significativa al muralismo mexicano. De modo que la falta de atención de las autoridades alemanas en relación con la protección y conservación de los murales *La marcha de la juventud hacia el futuro* y *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* ha provocado la pérdida de obras que forman parte del patrimonio cultural.

³⁹ Protocolo y Correspondencia, Mural Halle-Neustadt, 9-01-1971/2-07-1976. cod: 2.2.2.2, sig: 7/2 (23). Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.



Imagen 2. Detalle del mural *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* en la antigua residencia de estudiantes, actualmente Departamento de Asuntos Residenciales. Fotografía tomada por Dulze María Pérez Aguirre.

SE LEVANTAN LOS ANDAMIOS EN HALLE-NEUSTADT: LOS MURALES DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES Y LA CAFETERÍA

El proyecto muralístico destinado a la ciudad de Halle-Neustadt ofreció un panorama monumental de aproximadamente medio kilómetro y los dos murales correspondientes a la residencia de estudiantes fueron, hasta ese momento, los más grandes del mundo. Esto implicó para Renau y para el colectivo buscar soluciones artísticas para resolver los problemas que presentó la pintura mural al exterior.⁴⁰ Es decir, estas obras representaron nuevos retos a causa de la falta de experiencia que se tenía en relación con el mura-

⁴⁰ Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970. cod: 2.2.2.2, sig: 7/1 (19). Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

lismo al exterior.⁴¹ El diseño de la propuesta tenía que plantear la solución estética en conjunto, permitiendo una secuencia visual para combinar los elementos formales y temáticos en un solo ritmo general de alternancia estática y dinámica.⁴² El problema pictórico-mural fue para Renau:

[...] la síntesis de los dos extremos visuales por medio de juegos prospectivos. Esta solución es para Renau obligatoria dada las características de la pintura figurativa (es imposible distinguir coherentemente sus trazos de lejos) y de la abstracta (el arte abstracto se caracteriza por la totalidad visual, la imposibilidad de visualizarse tan sólo una parte, porque deja de tener sentido). El factor determinante, que une a ambos extremos del movimiento del espectador, y éste es determinable estadísticamente. La obra, por tanto, tiene como objeto ser visualizada por un espectador por así decirlo, estadístico (Forment, 1992, p. 158).

Para solucionar el problema visual Renau diseñó una unidad panorámica donde los murales al exterior se conformaban como una sola obra pictórica que se divide en partes, pero al mismo tiempo se unen entre sí por el ritmo visual, los juegos prospectivos interrelacionados y las líneas de fuerza (Forment, 1992, p. 159). Para lograr lo propuesto, se planteó usar el método

⁴¹ La técnica del azulejo cerámico y la losa cerámica se comenzaron a implementar en los murales al exterior en México desde la década de 1950, no obstante, en 1944 Juan O' Gorman y Diego Rivera usaron la piedra natural sin formar mosaicos para decorar los plafones del *Anahuacalli* y, cuatro años después, O' Gorman volvió a trabajar con ellos al construir la casa del músico Conlon Nancarrow, así como su propia vivienda donde realizó imágenes escultóricas y cubrió tanto espacios al interior como al exterior formando una especie de caja plástica. En 1952 se encomendó a O'Gorman un mural al exterior para la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria. La técnica que utilizó fue el mosaico formado con piedras de colores naturales sin pulir colocadas en placas de concreto precoladas de un metro cada una, que, al unir las formaban las imágenes. Entre los motivos para realizar murales al exterior fue la intención plástica para unir la pintura, arquitectura y escultura, al mismo tiempo se tuvo que tomar con consideración la estética, debido a que las edificaciones modernas no eran agradables en su aspecto visual. Cabe mencionar que David Alfaro Siqueiros implementó la técnica escultomosaico trazado con vinilita y recubierto con mosaico de vidrio: *El pueblo a la Universidad. La Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumana de profundidad universal* (1952-1956) localizado en la torre de la rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sin embargo, Siqueiros no tuvo la oportunidad de desarrollar un proyecto mural de la magnitud de Halle-Neustadt (Guadarrama Peña, 2012, pp. 469-470; 2010, p. 215).

⁴² Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-1968/28-02-1972, cod: 2.3, sig: 7/3.2. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

inductivo que permitió pasar de lo general a lo particular, es decir, que va de lo abstracto a lo figurativo. Esta metodología buscó que el espectador al observar la obra desde lejos logre identificar las grandes líneas y colores que se van vinculando entre los conjuntos pictóricos hasta llegar a las formas concretas, las cuales pueden ser apreciadas por los transeúntes de cerca.⁴³

El proyecto muralístico que desarrolló Renau en Halle-Neustadt consistió en presentar los murales *El dominio de la naturaleza por el hombre*; *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* (véase imagen 3) destinado al Centro de Formación de la Industria Cerámica⁴⁴ y para la cafetería *La marcha de la juventud hacia el futuro* en una unidad panorámica dinámica y no de forma individual,⁴⁵ como lo había propuesto años antes en México para el salón de fiestas del hotel Casino de la Selva, cuya temática⁴⁶ “se subdivide en cuatro aspectos, o fases, perfectamente ligados entre sí por su sentido histórico espacial y plástico” (Palencia, 1949). Sin embargo, solamente pudo llevar a cabo la pintura *España hacia América*, en la cual no utilizó la fotografía ni el fotomontaje ni el proyecto como en *Retrato de la burguesía*,

⁴³ Correspondencia, Halle-Neustadt, 22-05-168/28-02-1972, cod: 2.3 sig: 7/3.1. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

⁴⁴ El Centro de Formación de la Industria Cerámica fue construido entre 1966-1971 en la parte occidental del centro de Halle-Neustadt, siendo una de las pocas secciones de la ciudad en la que se realizó el concepto de planificación urbana y artística. En este sentido, las artes visuales destinadas a este conjunto arquitectónico estaban vinculadas a un marco político-ideológico, de modo que se buscó una temática que formara parte de la expresión del sistema educativo integrador socialista, cuya “educación universal y la adquisición de bienes culturales deben convertirse en el deseo de todos los estratos de la población y de todas las edades” y a través de las artes visuales, formar un sentido de estética e interés artístico (Jackes, 2016, pp. 104-105).

⁴⁵ En un inicio José Renau comenzó la propuesta del panorama dinámico con base en un estudio en movimiento, a partir de la dirección del comedor hacia la residencia, aunque los edificios se encuentran escalonados pero, para el transeúnte lejano, parece estar en un solo nivel y debe percibir el conjunto en su totalidad como una formación abstracta (Jackes, 2016, p. 105).

⁴⁶ El proyecto del salón de fiestas del hotel Casino de la Selva “se subdivide en cuatro aspectos, o fases, perfectamente ligados entre sí por su sentido histórico espacial y plástico” que fueron los siguientes: en el primer muro se desarrollaría la historia de España desde la prehistoria hasta la conquista de América; en el segundo (frente al primero) expresaría un dramático sentido cósmico-mitológico de las civilizaciones mexicanas, describiendo su historia cosmográfica de los aztecas, en contraste con la visión misticorracional de la civilización clásica española. De este modo, las composiciones de estos dos muros se desarrollarían paralelamente y en la misma dirección. Ambos terminarían unidos en la tercera pared, donde se representarían las dos corrientes históricas diferentes entre sí y que, al final aparecerá, por un lado, consumando la conquista y, por el otro, la consubstanciación física y espiritual de los dos pueblos. En el cuarto muro se especificaría al México de la época, los valores de su nacionalidad e independencia hacia un porvenir de progreso y superación (Palencia, 1949).



Imagen 3. A la izquierda *El dominio de la naturaleza por el hombre*, y a la derecha *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* en la antigua residencia de estudiantes, actualmente Departamento de Asuntos Residenciales. Fotografía tomada por Dulce María Pérez Aguirre.

elementos que posteriormente usó para los cartones de las obras destinadas en la RDA.

A partir de lo anterior, podemos advertir que Renau trasladó al proyecto muralístico de Halle-Neustadt la experiencia que tuvo en el muralismo mexicano, dando así una continuidad técnica y teórica que desarrolló en el proceso de la elaboración del *Retrato de la burguesía* en el cubo de la escalera en el SME. Mientras, había propuesto la unidad panorámica dinámica para las pinturas del salón de fiestas del hotel Casino de la Selva, que no se llevó a cabo por quedarse sin contrato debido a las diferencias que llegó a tener con su mecenas, el empresario Manuel Suárez.

Por otra parte, el proyecto muralístico de la ciudad de Halle-Neustadt debía concluirse para el 25 aniversario de la fundación de la RDA,⁴⁷ motivo por el cual se rechazó la propuesta de *Las fuerzas de la naturaleza* y se solicitó una temática en torno a la fundación de la Alemania del Este. Ello dio ori-

⁴⁷ Protocolo y Correspondencia, Mural Halle-Neustadt, 9-01-1971/2-07-1976. cod: 2.2.2.2, sig: 7/2 (28). Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

gen a la *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* (véase imagen 4), que se divide en dos registros: inferior y superior. Esta última sección se compone por imágenes de grandes dimensiones y por líneas gruesas, lo que permite distinguir las figuras tanto desde una distancia lejana como al estar cerca de la obra. La zona inferior se compone por formas concretas.

El registro superior de *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* inicia con el rostro de Karl Marx como fundamento ideológico de los estados comunistas y, debajo de él, se advierte un cohete espacial haciendo alusión a los avances tecnológicos y científicos de los soviéticos por conquistar el cosmos, mientras la clase trabajadora es simbolizada por una espiga de trigo y por instalaciones de fábricas. En la sección inferior se observa un par de manos unidas símbolo del Partido Socialista Unificado Alemán y, detrás de ellas, se observa una serie de rostros de personas de entre los que sobresalen unas banderas, seguramente refiriéndose a la unión de la Alemania del Este como parte del bloque soviético que dio origen a la RDA.

La fundación de la RDA⁴⁸ tiene sus orígenes después de la segunda guerra mundial con la derrota del Tercer Reich, al darse una serie de confrontaciones entre los aliados que dio origen a la guerra fría en 1948. Esta situación generó la división de las fuerzas políticas en dos campos: por un lado, el imperialista y antidemocrático liderado por Estados Unidos y, por otra parte, el antiimperialista y democrático encabezado por la Unión Soviética (Dragonov, 2006, p. 126; Sgrazzutti, 2005, p. 3). Las diferencias de estas dos facciones radicaron en las discrepancias entre los sistemas capitalistas y socialistas.

Las diferencias entre ambos sistemas generaron que se unieran a la Unión Soviética los estados de Europa del Este, cuando los gobiernos comunistas asumieron el poder en Checoslovaquia, Bulgaria, Hungría, Yugoslavia, Albania, Polonia, Rumanía y la Alemania del Este. La fundación de este

⁴⁸ “Después de la división de Alemania, los dos Estados alemanes llevaron a cabo la definición de sus identidades culturales a partir de necesidades políticas impuestas por su condición de países ocupados por las grandes potencias mundiales. Para la [RDA] era necesario filtrar la herencia de la llamada “mejor tradición” de Alemania y con ese propósito convirtió la palabra “herencia” (Erbe) en la clave de una política cultural que buscaba dotar a la nueva nación de una identidad propia, deslindada a la vez del pasado nacionalsocialista y de la República Federal de Alemania, que en su reconstrucción había tomado la vía del capitalismo y era, por ello, percibida como una prolongación del fascismo” (Gutiérrez Galindo, 2019, p. 25).



Imagen 4. Mural *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* en la antigua residencia de estudiantes, actualmente Departamento de Asuntos Residenciales. Fotografía tomada por Dulce María Pérez Aguirre.

último se debió a que los rusos no aceptaron una Alemania unificada, ya que, en agosto de 1949 las potencias occidentales instalaron la República Federal Alemana con el triunfo electoral de Konrad Adenauer como primer canciller, lo que llevó a los soviéticos a fundar en octubre del mismo año la RDA (Lowe, 2010, pp. 209 y 225).

El mural *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* buscó escenificar, simbólicamente, la fundación de la Alemania del Este, así como exaltar los ideales marxistas y los beneficios que trajo a los estados comunistas, los avances tecnológicos y la unión del pueblo trabajador, idealizando al sistema comunista. Es decir, se presentó una realidad idealizada que permitió legitimar y reafirmar el régimen de la RDA, de modo que esta obra tiene una función pedagógica de adoctrinamiento de la población, omitiendo las tensiones político-sociales que se generaron después de la muerte de Stalin. Por ejemplo, en mayo de 1953 la dirección del Partido Socialista Unificado Alemán subió las normas laborales, afectando los intereses económicos del sector trabajador que continuaba sufriendo los estragos de la economía a causa de la segunda guerra mundial. Esta situación provocó el estallido de agitaciones obrero-campesinas que fueron sofocadas con la ayuda de las tropas de ocupación soviéticas, lo que llevó al partido a desarrollar medidas para mejorar el nivel de vida de la población (Dragonov, 2006, pp. 128-129).

La situación económica que estaba pasando la RDA provocó que la población se pasara a la zona occidental en busca de nuevas oportunidades. Ante esta situación, la Alemania del Este comenzó a construir un muro provisional en forma de alambrada en agosto de 1961, con el propósito de evitar el éxodo poblacional, posteriormente las autoridades anunciaron la construcción de un muro antifascista para garantizar la paz. Así que, “sustituyendo las alambradas por muros de ladrillo, piedra y hormigón, y erigiendo torres de vigilancia, custodiado todo ello por la policía fronteriza [...]” (García Melero, 2019, p. 167) con esto se logró una forma de soberanía, evitando que sus ciudadanos tuvieran la posibilidad de marcharse. No obstante, en la década de 1960, las críticas en torno al muro se fueron neutralizando cuando la economía permitió mejorar las condiciones sociales de los trabajadores (Sgrazzutti, 2005, p. 10).

El mural *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* al ser un encargo del Estado para el aniversario de los 25 años de la fundación de la Alemania del Este, Renau tuvo que omitir las protestas de

1958 o bien el éxodo de la población a la República Federal Alemana. En cambio, exaltó los logros espaciales, la unión de la Alemania del Este como parte del bloque soviético, los vínculos entre los obreros y campesinos, cuyo bienestar social mejoró por las acciones implementadas por el sistema comunista. Dentro de esta línea de adoctrinamiento, Renau ejecutó *El dominio de la naturaleza por el hombre* conformado por tres secciones: superior, céntrica e inferior.

En la zona superior del mural *El dominio de la naturaleza por el hombre* se hace referencia al cosmos representado por una estrella de cinco picos y un cohete espacial, haciendo alusión nuevamente a la conquista del universo, mientras que en la parte céntrica se advierten partes de las fábricas y bloques de viviendas, probablemente haciendo mención a la construcción de la ciudad de Halle-Neustadt. En la sección inferior se encuentran unos engranes simbolizando la industrialización, las cabezas de 28 personas —entre las que se encuentran las de José Renau y su hija Teresa— representando la sociedad socialista de la RDA que son dirigidos por un individuo con los brazos extendidos, el cual simboliza al Partido Socialista Unificado Alemán como principal dirigente de la sociedad.

En el mural *El dominio de la naturaleza por el hombre* (véase imagen 5), Renau nos presentó la conquista del cosmos por los astrónomos soviéticos, ya que, a finales de la década de 1950, los Estados Unidos de América y la Unión Soviética comenzaron a desarrollar los satélites y los vehículos de lanzamiento para enviarlos a la órbita. En octubre de 1957 los rusos lanzaron al espacio el satélite Sputnik I (Sacristán-Romero, 2006, p. 245), con el propósito de “investigar los parámetros de las capas superiores de la atmósfera y de la ionosfera” (Sacristán-Romero, 2006, p. 245). El 16 de junio de 1963 entró a la órbita terrestre la nave Vostok-6 comandada por la cosmonauta Valentina Tereshkova, convirtiéndose en la primera mujer en viajar al espacio dando 48 vueltas a la tierra en un lapso de 71 horas.⁴⁹ Estos avances científicos y tecnológicos son el resultado del trabajo colectivo del bloque soviético que permitió estar a la vanguardia de los progresos espaciales, logrando competir con Estados Unidos.

Por otra parte, la sociedad socialista, de acuerdo con la Constitución de la RDA, tenía el derecho a participar en la conformación de la vida política,

⁴⁹ Valdés y Rubio (2018). Valentina Tereshkova. Astronauta, ingeniera y política. Rusia, 1937. Recuperado de <https://elpais.com/especiales/2018/mujeres-de-la-ciencia/valentina-vladimirovna-tereshkova.html> [Consulta: 27 de mayo de 2021].



Imagen 5. Mural *El dominio de la naturaleza por el hombre* en la antigua residencia de estudiantes, actualmente Departamento de Asuntos Residenciales. Fotografía tomada por Dulce María Pérez Aguirre.

social, cultural y económica de la colectividad y del Estado. Los puestos de trabajo se ocupaban de acuerdo con sus facultades, además, en el caso de los obreros, tenían derecho de estar informados de los proyectos de las fábricas, los problemas monetarios y del plan de perspectiva (Karau, 1968, pp. 10-11). Estos elementos también se podían advertir en otras áreas de la vida social como en

[...] la educación de los niños, de la distribución de viviendas, de problemas comunales o asuntos de derecho, de la confección de las listas de los candidatos en las elecciones o de nuevas e importantes disposiciones legales, en todas partes tiene todo ciudadano la posibilidad de exponer sus deseos y sus propuestas, de hablar o decidir. Como todos tienen el mismo derecho de adquirir una elevada preparación, cada uno puede alcanzar en su profesión no solamente los más elevados grados, sino que también está capacitado, como ciudadano instruido e informado, para participar en todas partes como perito en la toma de decisiones (Karau, 1968, p. 11).

Los ciudadanos de la RDA estaban respaldados por las leyes constitucionales, que les otorgaba igualdad entre los sujetos, mientras el arte tenía como objetivo ser accesible para todos, pero este se vio limitado por la censura. Por ejemplo, la literatura era controlada por el Estado y, por consiguiente, por el Partido Socialista Unificado Alemán. De modo que a los ciudadanos se les asignaban determinados roles y recibían instrucciones (Sannders, 2012, pp. 2578-2579): “los autores sobre lo que debían escribir, los editores sobre lo que debían publicar, los vendedores de libros sobre lo que debían vender e incluso lo que debían leer” (Sannders, 2012, p. 2579).

La censura literaria se justificó a partir del texto *La organización del partido y la literatura del partido* donde Lenin señaló que “todos tienen la libertad de escribir lo que piensan, pero, sin embargo, éstas deben ser las pautas básicas que debe seguir la literatura interna de los partidos” (Sannders, 2012, p. 2579). De esta forma, cada instancia de la escritura y lectura se debe transformar en empresa del Partido para estar bajo su control (Sannders, 2012, p. 2579). El modelo artístico y cultural que implementó en la RDA fue a partir de los

postulados de la Unión Soviética, de ahí que se pueda considerar —entre otras prácticas— como uno de los bloques soviéticos más duros.⁵⁰

La producción artística y cultural buscó idealizar la realidad, esto permitió enaltecer los ideales socialistas a través de una propaganda para engrandecer al Estado y, al mismo tiempo, adoctrinar a los ciudadanos a partir de una serie de imágenes de contenido social e ideológico, como puede observarse en el mural *La marcha de la juventud hacia el futuro*. Pero antes de ejecutar esta obra, el 1 de octubre de 1973 Renau informó al Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Halle-Neustadt que modificó el boceto por motivos artísticos argumentando que: “tuve que cambiar la forma y el contenido de algunas partes del lado derecho de la pared exterior de la cafetería. Esto mejorará significativamente la calidad artística y el mensaje político”.⁵¹

Finalmente, en el mural *La marcha de la juventud hacia el futuro* Renau presentó el binomio de arquitectura y pintura, donde el espectador al moverse desde el dormitorio en dirección a la cafetería o bien de la vía principal puede seguir “el desarrollo de la ‘juventud’ en términos de contenido y tiempo mientras marchaban hacia el Futuro a través de la acción política (demostración), la formación del cuerpo y la mente (el deporte y el estudio de la historia del movimiento obrero) a la promesa utópica de un ‘hombre nuevo’, simbolizado por la cabeza abstracta en el borde izquierdo de la imagen” (Sukrow, 2012, p. 225).

El mural *La marcha de la juventud hacia el futuro* se enfocó en el “desarrollo de la juventud individual en una ‘masa revolucionaria’ simbólicamente condensada basada en el materialismo histórico” (Sukrow, 2012, p. 224). De modo que la primera sección de la obra se conformó por un grupo de jóvenes que van caminando mientras conversan entre ellos, leen o tocan la guitarra

⁵⁰ En 1933 se promulgó en la Unión Soviética la Ley de Líderes Literarios y dos años después la Ley del Cine y la Ley de Teatro Unificador, que facultaron a la Cámara dictar el contenido de lo que se podía escribir y representar. Los estatutos de la Cámara manifestaban que “el régimen ambicionaba someter la producción cultural a un riguroso control político: “corresponde al Estado combatir las influencias perjudiciales y fomentar las que son valiosas, impulsado por un sentido de la responsabilidad del bienestar de la comunicación nacional”. El objetivo era coordinar toda la producción nacional. Es decir, se tenía que “definir un contenido cultural políticamente aceptable y apoyar a los artistas aprobados oficialmente para lo que ejecutasen o representase; al mismo tiempo, todo intento de desafiar las nuevas normas culturales era suprimido mediante una combinación de censura oficial, exclusión y terror” (Overy, 2012, p. 422).

⁵¹ Protocolo y Correspondencia, Mural Halle-Neustadt, 9-01-1971/2-07-1976. cod: 2.2.2.2, sig: 7/2 (3). Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

hasta llegar con los deportistas, simbolizando a los futuros hombres y mujeres socialistas. En la zona superior de esta escena, se observan unas banderas y un conjunto de edificios simbolizando la industrialización. Renau también había presentado la imagen de los atletas en los fotomontajes para el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, destinado al vestíbulo del SME en la ciudad de México, el cual no se ejecutó.

La marcha de los individuos es interrumpida por un gran libro abierto que alude al *Manifiesto del Partido Comunista* del que salen palomas con los colores del escudo de la RDA: rojos y amarillos como símbolo de paz. En la zona inferior se observa una mujer y un hombre leyendo, representando a los futuros jóvenes de la Alemania del Este. En el registro superior se observa un colectivo de hombres en tono rojo que portan armas, que son los mismos que había realizado para la imagen de la toma del palacio de invierno de Petrogrado de la película animada de *Lenin Poem*.

La siguiente sección de *La marcha de la juventud hacia el futuro* se conforma por tres individuos: dos están escribiendo y el otro sujeto tiene una cámara cinematográfica, con la cual proyecta el rostro de una mujer con palomas blancas que se dirigen a la esquina del muro, donde Renau escenificó un engrane abstracto y en el centro un átomo, simbolizando la industria y la ciencia. La obra continúa en la zona superior por una parvada de palomas blancas que vuelan sobre un mapamundi y en la parte inferior se advierte la chatarra de las máquinas que se utilizaron para la guerra, sobre la cual posa un águila negra como símbolo del capitalismo. Esta escena, probablemente, hace alusión a la guerra civil española y a la segunda guerra mundial. Respecto de la temática de los futuros jóvenes, seguramente Renau hace referencia a la Internacional de las Juventudes Comunistas, cuyo propósito consistió en

[...] despertar y conquistar a las grandes masas de la juventud obrera, por medio de la propaganda con campañas y luchas concretas. Las juventudes comunistas deben seguir siendo, como antes, organizaciones políticas, y la participación en la lucha política continuará siendo la base de su acción. La lucha por las reivindicaciones económicas cotidianas de la clase obrera y contra el militarismo se ha considerado hasta ahora como el medio directo más importante de despertar y conquistar a las grandes masas de la juventud obrera (Moreno González, 2018, p. 123).

El interés de Renau no solamente estuvo enfocado en la labor que desempeñaban los jóvenes comunistas, sino que también presentó la igualdad de derechos y oportunidades entre los hombres y las mujeres. El derecho al voto se concedió al sexo femenino en Rusia en 1917, después de la revolución bolchevique, así que fueron tomando parte importante de la fuerza laboral. Es decir, el espacio público ya no era únicamente masculino (Holland, 2010, p. 171), generando así una igualdad entre ambos sexos.

La igualdad de derechos entre hombres y mujeres en la RDA se puede observar en las pensiones que recibieron aquellas personas, sin importar el género, que padecieron la cárcel o persecución del nazismo o fascismo, misma que recibieron Renau y Manuela. Además, las mujeres se sintieron apoyadas en el sistema legal que no hacía distinciones entre los sexos, promovía el trabajo de las féminas por medio de guarderías y no ponía objeciones al divorcio (Bellón Pérez, 2008, pp. 438-439). Al mismo tiempo “no convertía a las mujeres en malditas por comportarse como los hombres en determinados aspectos de la vida, desde la indumentaria hasta las relaciones sexuales” (Bellón Pérez, 2008, pp. 438-439).

El control del Estado, a través del Partido Socialista Unificado Alemán, no solamente se llevó a cabo en la literatura o el cine, también lo hizo en la pintura mural como sucedió con el proyecto muralístico de Halle-Neustadt. Es decir, el cliente principal de este proyecto fue la Construcción de Viviendas Complejas Halle-Neustadt⁵² pero este no podía aprobar la propuesta muralística de Renau con el colectivo, sino que debía pasar por el consentimiento de la Junta Asesora de Diseño Urbano y Bellas Artes de Halle-Neustadt, la Asociación de Artistas Visuales de la RDA y por el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Halle-Neustadt. De modo que los órganos de gobierno del Partido fueron los que tomaban la decisión final en materia artística, ya que se buscó enfatizar el arte relacionado con la arquitectura en la expresión del sistema educativo socialista unificado (Sukrow, 2012, p. 221).

⁵² Protocolo y Correspondencia, Mural Halle-Neustadt, 9-01-1971/2-07-1976. cod: 2.2.2.2, sig: 7/2 (10). Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

CONCLUSIONES

Las características que presentó el muralismo mexicano, como lo fueron tanto la función pedagógica como el discurso marxista, socialista, antiimperialista y antifascista, también podemos advertirlas en los murales que ejecutó José Renau en Halle-Neustadt en la RDA, que se encuentran en el exterior de los conjuntos arquitectónicos. De modo que todas las personas que transitan por la vía pública tienen contacto con ellos, así como con el mensaje que buscaba transmitir el Partido Socialista Unificado Alemán. En este sentido, las temáticas de los murales de Halle-Neustadt buscaron, mediante una serie de imágenes, adoctrinar a los ciudadanos para consolidar la ideología marxista-leninista que rigió al sistema político y, al mismo tiempo, permitió legitimar y reafirmar uno de los regímenes más duros del bloque soviético.

Al ser el Partido Socialista Unificado Alemán el que determinaba lo que se tenía que producir en la cultura y el arte, las propuestas murales de Renau tuvieron que pasar por una serie de filtros estatales para que las temáticas, colores y composición fueran aprobadas, y solamente tuvo autonomía en el desarrollo metodológico de las obras. De modo que, si la obra contaba con un símbolo que no era aprobado por el comité, la propuesta era rechazada y se tenía que realizar nuevamente; esto se podría considerar un tipo de censura, como se hizo en la literatura. Ello demuestra el control que tenía el Estado para evitar cualquier crítica al sistema político, coartando así la autonomía del artista para hacer cualquier tipo de denuncias.

La censura en la producción muralística que se produjo en la RDA puede observarse en el cambio solicitado en la temática del mural *Las fuerzas de la naturaleza* por la *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana*, cuyo discurso tenía que ir enfocado a los ideales políticos e ideológicos del Estado. De modo que, a través de los murales de Halle-Neustadt se buscó fomentar un discurso demagógico que involucre al espectador, siendo un claro ejemplo de la cultura oficial que se desarrolló en la Alemania del Este a la cual Renau se adaptó sin problemas por su postura marxista. El poder político de la RDA recaía en el Partido Socialista Unificado Alemán, el cual buscaba la unidad artístico-cultural a través del control de las representaciones visuales para garantizar un discurso de unificación entre la población y la ideología marxista-leninista.

Entre las aportaciones que dio Renau al movimiento muralista encontramos la metodología del juego óptico en relación con el panorama visual

para comprender una serie de murales al exterior como uno solo, con lo cual logró vincular la experiencia que tuvo en México. Las teorías sobre la composición dinámica-espacial en relación con el entorno urbano y el espectador que aplicó Renau en los murales en Halle-Neustadt estuvieron influenciadas por su experiencia con David Alfaro Siqueiros al pintar el *Retrato de la burguesía* en el SME, las cuales el mexicano había comenzado a experimentar desde Los Ángeles en Estados Unidos entre 1931 y 1932, demostrando la influencia que tuvo Siqueiros en el método que Renau aplicó en la unidad panorámica.

Esto nos permite demostrar que los murales que ejecutó Renau en la ciudad de Halle-Neustadt son una conexión con el muralismo mexicano al ser un arte público con una función pedagógica, política e ideológica que buscó, a través de una serie de imágenes, formar al ciudadano conforme a los ideales tanto de México como de la RDA. En el caso de este último país, el muralismo mexicano sirvió de referente para diseñar un proyecto donde la arquitectura y las artes visuales permitieron legitimar el poder de uno de los regímenes más duros del bloque soviético.

De modo que Renau dio una continuidad con esta corriente artística que lo consolidó como muralista en la RDA. No obstante, se dio una ruptura con los materiales que se utilizaron para la elaboración de los murales mexicanos y alemanes, al cambiar la piroxilina y la caseína por la cerámica, al ser la primera vez que Renau la utilizaba en un mural. Probablemente el cambio que hizo Renau de los materiales para los murales en la Alemania del Este se debió a la resistencia que tiene la cerámica para los contaminantes atmosféricos evitando que se opacaran los tonos, así como por ser una técnica que se comenzó a implementar en los murales al exterior en México a partir de la década de 1950, demostrando que Renau, a pesar de que no regresó al territorio mexicano, tenía conocimiento de las innovaciones en esta corriente artística.

Cabe destacar que también Renau dio continuidad a la forma del trabajo colectivo para la elaboración de los murales de Halle-Neustadt como se había desarrollado en el SME, donde se buscó que los artistas dejaran a un lado el individualismo para realizar un trabajo en conjunto, guiado por un director que tenía una mayor experiencia en el muralismo. Sin embargo, el primer grupo que tuvo Renau no logró el propósito del trabajo colectivo por dos motivos: por un lado, los integrantes del grupo no eran conocidos ni amigos de Renau, lo que dificultó la comunicación y, por otro, eran artistas consolidados que no conocían a Renau. Estos aspectos provocaron una serie

de problemas que llevaron a la disolución del mismo, de modo que en los colectivos posteriores Renau trabajó con jóvenes estudiantes.

LISTA DE REFERENCIAS

- Bellón Pérez, F. (2008). *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia/Imprenta Provincial de Valencia.
- Cabañas Bravo, M. (2011). *Grandes genios del arte de la comunitat de Valencia. Josep Renau*. España: Aneto Publicaciones.
- Dragonov, D. del (2006). 1956 y los países del bloque del Este sin desestalinización. *HAOL*, 10, 125-133. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2195708>
- Elstermann F., Hoffmann, Simone Trettin, K. A. y Ziegenbein B. (2015). *Integriertes Handlungskonzept, „Soziale Stadt“, Neustadt 2025, 2. Fortschreibung (2015-2019)*. Stadt Halle (Saale): Geschäftsbereich Stadtentwicklung und Umwelt/Fachbereich Planen.
- Forment, A. del (1992). El espectador absoluto: Josep Renau y los murales cerámicos de Halle-Neostadt. *Archivo de Arte Valenciano*, 7, 156-168.
- Forment, A. (2009). Josep Renau vida y obra. En J. Brihuega, T. Lascasas y N. Piqueiras (coords.), *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura* (pp. 38-71). España: Universidad de Valencia.
- García, M. (1995). Entrevista con Manuela Ballester. En M. García (ed.), *Homenaje a: Manuela Ballester* (pp. 83-99). Valencia: Institut Valencia de la Dona-Generalitat Valencia Conselleria de Cultura.
- García Melero, S. del (2019). Berlín: todo un paradigma en el pasado, presente y futuro del arte urbano. *Grupo Español de Conversación*, 16, 166-175. DOI: <https://doi.org/10.37558/gec.v16i0.705>
- Garuz, E. (2019). Josep Renau. La ciudad alemana de Erfurt celebra el retorno de su mural de Josep Renau. Recuperado de <https://www.efc.com/efc/espana/cultura/la-ciudad-alemana-de-erfurt-celebra-el-retorno-su-mural-josep-renau/10005-4124818>
- Gillen, E. (2017). ¿Qué sería de la vida sin utopía? La fundación de las artes plásticas en la RDA entre la espera y el cansancio de la utopía. En B. Gutiérrez Galindo (ed.), *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989* (pp. 35-59). México: IIE-UNAM.

- Gómez Gutiérrez, J. del (2004). Construyendo política: desarrollos urbanísticos en Berlín tras la Segunda Guerra Mundial. *Magazin*, 15, 52-58. DOI: <https://doi.org/10.12795/mAGAzin.2004.i15.08>
- Guadarrama Peña, G. U. (1997). *El trabajo colectivo como respuesta artística a la crisis*. (Tesis de licenciatura inédita). UNAM, México.
- Guadarrama Peña, G. (2010). *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Instituto Nacional para la Cultura y las Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Guadarrama Peña, G. (2012). El mosaico mexicano, una aportación al muralismo. *Crónicas. Especial, El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América*, 468-475. Recuperado de <https://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50486>
- Gutiérrez Galindo, B. (2017). Introducción. En B. Gutiérrez Galindo (ed.), *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989* (pp. 11-33). México: IIE-UNAM.
- Gutiérrez Galindo, B. (2019). *En la RDA la pintura es más alemana. El arte de la Alemania socialista después de la unificación*. Heidelberg: arthistoricum.net.
- Holland, J. (2010). *Una breve historia de la misoginia*. México: Editorial Océano de Ciudad de México.
- Jacks, A. (2016). The murals by Spanish exile Josep Renau in Halle-Neustadt, a socialist town built for chemical workers in the GDR. En J. Bazin, P. Dubourg Glatigny y P. Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders: Artistic exchange in communist Europe (1945-1989)* (pp. 101-111). Hungría: Central European University Press.
- Jolly, J. (2008). Art of the collective. David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and their collaboration at the Mexican Electricians' Syndicate. *Oxford Art Journal*, 31(1), 129-151. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcn006>
- Jolly, J. (2021). Aesthetics of conflict: Perspective and anamorphosis in Siqueiros's art of the 1930s. *Art Bulletin*, 103(1), 111-135. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043079.2020.1804796>
- Karau, G. (1968). *La democracia en la RDA. De las relaciones de poder y las formas de vida social en el Estado socialista de la nación alemana*. Berlín: Zeit Im Bild Dresden. Recuperado de <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/73470/1/180146.pdf&origen=BDigital>
- Lowe, N. (2010). *Guía ilustrada de la historia moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Marín Segovia, A. (4 de abril de 2016). Mural del artista Josep Renau en el Palau de Sant Àngel de Valencia. Recuperado de <http://agendacomunistavalencia.blogspot.mx/2016/04/mural-del-artista-josep-renau-en-el.html>
- Miralle, F. (25 de febrero de 1977). Trayectoria profesional de Josep Renau. *Fontana d'Or Girona*.
- Moreno González, M. (2018). La Revolución Rusa y los movimientos sociales en México del siglo xx. *InterNaciones*, 15, 11-132.
- Overy, R. (2012). *Dictadores. La Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin*, Barcelona: Fábulas Tusquets Editores.
- Palencia, C. (10 de julio de 1949). Los murales de José Renau en Cuernavaca. *Novedades. México en la Cultura*.
- Pasternack, P. (2014a). Halle-Neustadt als Großbaustelle. En P. Pasternack (ed.), *50 Jahre streitfall Halle-Neustadt idee und experiment. Lebensort und provokation* (pp. 115-118). Stadt Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.
- Pasternack, P. (2014b). Stadt der Zukunft. En P. Pasternack (ed.) *50 Jahre streitfall Halle-Neustadt idee und experiment. Lebensort und provokation* (pp. 51-53). Stadt Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.
- Payà, E. del (2016). El último mural de Renau, la última obra del exilio. *Nuestra Bandera. Revista de Debate, Político y Teórico*. Ejemplar dedicado a *Retos de la izquierda ante la ofensiva global del capitalismo*, 233, 70-76.
- Sacristán-Romero, F. (2006). Retrospectiva histórica de los satélites de comunicación. *Ra Ximhai*, 2(1), 243-268. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=46120113>
- Sáinz Guerra, J. L. de (2004). Los cambios en la vivienda de la ex-República Democrática Alemana a partir de la reunificación. *Ciudades*, 8, 63-85. DOI: <https://doi.org/10.24197/ciudades.08.2004.63-85>
- Sgrazzutti J. (2005). *RDA: construcción de un socialismo avanzado en competencia con Alemania occidental*. X Jornadas Interescuelas (pp. 1-20). Recuperado de <https://cdsa.aacademica.org/000-006/498>
- Sannders, F. (2012). *El arte de la República Democrática Alemana: la puesta en marcha de una herencia teórica*. V Congreso Internacional de Letras (pp. 2574-2581). Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/V-2012/paper/viewFile/2570/1732>
- Sukrow, O. (2012). Ein Rivera der DDR? Joseph Renau's bedeutung als importeur des Mexikanischen "Muralismo" in die DDR. En K-S. Rehberg, W. Holler y P. Kaiser (eds.), *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR- neugesehen* (pp. 216-227). Weimar: Klassik Stiftung Weimar.

- Sukrow, O. (2013). 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, 1-23.
- Sukrow, O. (2017). Cómo se pinta un mural. David Alfaro Siqueiros, Josep Renau y la recepción del muralismo mexicano en la RDA. En B. Gutiérrez Galindo (ed.), *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989* (pp. 81-120). México: IIE-UNAM.
- Vilchis Esquivel, L. C. de (2014). Josep Renau: su importancia para el diseño gráfico mexicano. *Revista Internacional de Cultura Visual*, 1(1), 1-6. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8137767>
- Valdés, I. y Rubio, I. (2018). Valentina Tereshkova. Astronauta, ingeniera y política. Rusia, 1937. *Mujeres en la Ciencia*. Recuperado de <https://elpais.com/especiales/2018/mujeres-de-la-ciencia/valentina-vladimirovna-tereshkova.html>

OTRAS FUENTES

- AGN Archivo General de la Nación, México.
- Archivo Personal de Marta Hofmann, Müncheberg, Alemania.
- Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.