



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**LA ICONOGRAFÍA DISTÓPICA DE NEO RAUCH.  
EL DEMIURGO DE FÁBULAS SOBRE TRABAJOS IMPOSIBLES**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
VERÓNICA VILLEGAS BARRAZA

**DIRECTORA DE TESIS**  
DOCTORA BLANCA GUTIERREZ GALINDO (FAD)

**SINODALES**  
DOCTOR FAUSTO RENATO ESQUIVEL ROMERO (FAD)  
MAESTRO DARÍO ALBERTO MELENDEZ MANZANO (FAD)  
MAESTRO SERGIO KOLEFF OSORIO (FAD)  
MAESTRO JAVIER ANZURES TORRES (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. MANDALAS NEGROS, MANDRÁGORAS Y PLACENTAS Obra de 1993 a 1997	
1. 1 Una introducción a la obra de Neo Rauch	8
1. 2 Análisis de obra: <i>La gran alteración</i>	20
1. 3 La perspectiva simbólica en <i>La gran alteración</i>	28
CAPÍTULO 2. HETEROTOPIÁS, OSTALGIE Y LAS VIÑETAS Obra de 1998 a 2002	
2.1 <i>Cómic, color y deja vú</i>	33
2.2 Duendes, agitprop y el cómic en la R.D.A	40
2.3 Análisis de obra: <i>Sitio</i>	48
CAPÍTULO 3. ESCENARIOS, RITUALES Y DISFRACES Realismo y folklor en la pintura de Neo Rauch	
3.1 Las vertientes del Realismo en la pintura de Neo Rauch	58
3.2 La persistencia del folklor como motivo iconográfico o fuente de iconografía	63
3.3 Análisis de obra: <i>Escultora</i>	68
CONCLUSIONES	77
FUENTES DE CONSULTA	81
TABLA DE ILUSTRACIONES	87

## Introducción

Toda imagen al ser interpretada sigue un camino, así como el proceder de un artista en su labor. De esta forma presento este escrito que guía al lector por un camino donde aparentemente confluyen ideas que no tienen parentesco alguno, y en conjunto parecieran contradictorias, ya que una de las principales motivaciones que generaron este proyecto de investigación fue indagar sobre el vínculo de una propuesta pictórica y su interpretación a través de un referente literario como la alegoría.

Una alegoría se define como la representación de un concepto en específico por medio de imágenes asociadas a su significado y no se debe confundir con la representación de los símbolos porque encadenan varios conceptos que no se pueden reducir a una sola definición. Las alegorías se sirven de narraciones e imágenes presentes en la mitología que han servido a los artistas para reflexionar sobre conceptos pertinentes a su disciplina, entre otro tipo de representaciones relacionadas con la filosofía y la teología, por mencionar algunos ejemplos, para describir por medio de las artes visuales este tipo de conceptos<sup>1</sup>.

A lo largo de este escrito me referiré a la definición que hace Craig Owens sobre el uso del concepto de alegoría para hablar sobre la pintura de Neo Rauch. En el ensayo: *The allegorical impulse*<sup>2</sup> Owens nos habla sobre la interpretación que hace Walter Benjamin sobre la afinidad que existe entre la ruina y la melancolía como figuras alegóricas en las

---

<sup>1</sup> Angus Fletcher. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Editorial Akal. Colección Teoría

<sup>2</sup> Craig Owens. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. *October* Vol. 12 The MIT Press, 1980. pp. 67-86.

*Tesis sobre la Historia* como parte del marco teórico que seguiré para realizar un análisis iconográfico de las obras seleccionadas en esta investigación.

La primera vez que me confronté a la obra del pintor de la “nueva Escuela de Leipzig”, hace más de un par de años, todavía me encontraba cursando los últimos semestres de mi licenciatura en Artes Visuales en la entonces ENAP, en el plantel Xochimilco. Ello ocurrió cuando acudí a una muestra de gráfica colectiva de un taller colectivo llamado LUBOK, en el Museo Nacional de la Estampa.

El recorrido de la muestra comenzó con unas serigrafías que llamaron mi atención por su gran formato, simetría y precisión de altos contrastes que es solicitada para resolver una imagen mediante estos procesos de impresión. Toda esa muestra reunía obra de artistas alemanes, y la gran mayoría habitaban en la misma ciudad: Leipzig. Durante mi visita recuerdo subir unas escaleras para continuar mi camino por esas salas; en un hermético pasillo estaban esperándome cuatro litografías de formato horizontal, el artista que las había creado se llamaba Neo Rauch.

Toda esa atmósfera me remitió a una guerra de imágenes acompañada de cierta melancolía. De ese panorama *pantone*<sup>3</sup> brotaron onomatopeyas de nubes, explosiones y frases aisladas en alemán interfiriendo entre personajes caracterizados para concurrir en la narrativa de un cómic sin dejar de parecer “arte serio”. Una sensación de absurdo se hizo presente en estas litografías, a pesar de que la mano del artista representó exactamente ropajes, casas y árboles fuera de época.

Desde ese momento, el nombre de Neo Rauch se quedó grabado en mi memoria y en mi buscador de Google para indicar las rutas del camino, que al ingresar a este posgrado me dieron el pretexto para seguir preguntándome sobre la obra de este pintor y su

---

<sup>3</sup> Sistema de identificación cromático usado para las artes gráficas.

formación artística en la República Democrática Alemana, un país extinto que ha generado a su alrededor una serie de reflexiones sobre el final de los proyectos utópicos del siglo XX representados como “mundos soñados” que llegaron representarse en el imaginario de los socialistas. Susan Buck-Morss es quien hace esta lectura sobre la representación de ciudades futuristas ideadas por los constructivistas y determinadas figuras en el cine que sublimaban el extrañamiento y temor que el mundo Occidental tenía hacia el bloque soviético<sup>4</sup>, fue así como las reflexiones de esta autora me llevaron a relacionar la representación de determinados motivos que sirven como escenarios en la pintura de Rauch para alegorizar por medio de la pintura el periodo histórico de la reunificación alemana a través de los cómics de propaganda política, el paisaje de la región de Sajonia y sus complejos industriales abandonados con tres figuras literarias: utopía, distopía y la heterotopía.

Desde la antigüedad podemos encontrar la representación en los imaginarios literarios y visuales la búsqueda de una sociedad ideal en las utopías. En diversas obras literarias comenzaron a construirse este tipo de proyectos arquitectónicos sobre un espacio ideal, donde todos los hombres fuesen iguales y prósperos, cada época va generando a su cúmulo de autores que de una manera u otra representan en su obra este tipo de territorios ideales en un sentido positivo o negativo.

La idea de utopía fue creada por Thomas More<sup>5</sup> para narrar una crónica sobre una sociedad ideal en su novela *Utopía*, la palabra está conformada por el prefijo *ou*=ningún y

---

<sup>4</sup>Susan Buck-Morss. *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Boadilla del Monte, Madrid: A. Machado Libros. Colección “La balsa de la Medusa”. 2004.

<sup>5</sup> En su ensayo sobre la historia de las utopías, Lewis Mumford señala que este término creado por More, también presenta un juego de palabras, podemos interpretar la etimología

*topos=lugar*, siguiendo el recuento histórico que hace Lewis Mumford en su ensayo *Historia de las utopías*<sup>6</sup>, el autor considera que las utopías han sido inherentes al pensamiento occidental, el antecedente más antiguo que nos presenta en su estudio sobre estos espacios ideales como proyectos humanistas se encuentra en el diálogo de la *República*, de Platón, donde el filósofo griego hace una reflexión sobre como se debía de constituir un gobierno ideal, dividido en sustratos, donde a cada ciudadano le era asignado una labor que contribuyese a la armonía de la sociedad.

Este referente, junto con la novela *Utopía* de Tomás Moro, donde también se hace una división geopolítica, son consideradas por Mumford como los referentes obligados de cualquier narración que trate sobre el tema. El autor distingue entre dos tipos de utopía: las de escape y las de reconstrucción. Las utopías de escape se refieren a un imaginario creado para sustituir una realidad que no es acorde con las aspiraciones o el objeto del deseo de un individuo. El segundo término, que se refiere a las utopías de reconstrucción, aluden a una fantasía colectiva, cuyo fin consiste en mejorar un entorno o el funcionamiento de una sociedad.

En cambio las distopías tuvieron origen en las utopías que pertenecen al tipo de reconstrucción, debido a que este tipo de imaginarios evocan proyectos que llevan a las sociedades a funcionar bajo parámetros bastante específicos donde no hay permisividad para el desarrollo de la individualidad. Las utopías de reconstrucción no dan pie al individuo, y no conciben el desarrollo del mismo sin la comunidad, siendo la esclavitud o la muerte, la única posibilidad de escape. Este tipo de utopías se aproximan a lo que es una

---

de la palabra utopía de tres formas : *u/topos*, *ou/topos* y *eu/topos*, este segundo término modifica el significado de la palabra como “no lugar” y el tercero significa “lugar feliz”.

<sup>6</sup>Lewis Mumford. *Historia de las utopías*. Editorial Pepitas de calabaza. España, 2013.

“fantasía ideológica” que se torna en una distopía, las primeras obras literarias del que comenzaron a describir estos mundos fallidos fueron escritas desde 1920 por autores rusos como Andrei Platonov y Yevguieni Zamiatin que fueron censurados en el periodo estalinista<sup>7</sup>.

Por último, se hablará sobre las heterotopías, este término es acuñado por Micheal Foucault<sup>8</sup> en un ensayo sobre espacio en la arquitectura, donde el autor hace referencia a una serie de lugares que no tienen alguna posibilidad física, pero que son existentes de acuerdo con algún comportamiento que esté fuera de lugar en un determinado contexto social. En el caso de mi investigación, relaciono los espacios heterotópicos de Foucault con las fronteras y los límites, ambos espacios son escenarios que Rauch plasma en sus cuadros tempranos de 1990 como una forma de aludir a la caída del muro de Berlín y a la integración de los alemanes del Este al mundo Occidental.

Sin embargo, esta serie de aspectos sobre la vida en Alemania del Este tras la caída del Muro crearon el fenómeno de la estética *Ostalgie*<sup>9</sup>, un término creado por un comediante de cabaret a partir de un juego de dos palabras en alemán: “Ost” (Este) y “Nostalgie” (Nostalgia). Este juego de palabras alude a la revalorización de la vida en Alemania del Este antes de que cayera el muro de Berlín y el término se emplea para referirse al valor de culto que han generado los objetos relacionados con la vida cotidiana

---

<sup>7</sup> Francisco Fernández Buey. *Utopías e ilusiones naturales*. Editorial El viejo topo/Intervención cultural. Colección Ensayo, España, 2007, p.193.

<sup>8</sup> Micheal Foucault, *Topologías* (dos conferencias radiofónicas), Fractal n° 48, enero-marzo2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40, <[http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)>, (visitado en agosto del 2016).

<sup>9</sup> Dominic Boyer, *Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany*. *Public Culture*, 361-381, febrero, 2006, <[http://anthropology.rice.edu/uploadedFiles/People/Faculty\\_and\\_Staff\\_Profiles/Boyer\\_Documents/Ostalgie.pdf](http://anthropology.rice.edu/uploadedFiles/People/Faculty_and_Staff_Profiles/Boyer_Documents/Ostalgie.pdf)>, (visitado en agosto del 2016).

en un país socialista bajo la estética *Ostalgie* hasta el punto de generar museos donde se exhiben y se trata de mostrar al público desde una perspectiva melancólica e idealizada que produce la historia de un país extinto idealizada en cierta medida<sup>10</sup>.

He ahí la importancia de hablar de un artista como Neo Rauch, proveniente de la R.D.A. y cuyo trabajo ha tenido lugar después de la *post-Wende*, es decir, dentro de la oleada del arte alemán posterior a la reunificación. Su juventud vivida como soldado y artista emergente en Alemania del Este generó, en los años posteriores a la caída del Muro de Berlín, una figura mitificada, como si de cierta forma, sus pinturas fueran parte de una documentación sobre la forma en la que, a partir de alegorías, el arte alemán establecía un dialogo encriptado con su propia historia.

El fantasma de la estética *Ostalgie* todavía ronda los cuadros de Rauch, él debe parte de su proyección internacional como pintor gracias a la formación académica que recibió de algunos pintores de “Escuela de Leipzig” (*Leipziger Schule*) como Bernhard Heisig y Arno Rink. Desde finales de la década de los noventa se habla de una *Nueva Escuela de Leipzig* encabezada por Neo Rauch y otros pintores que *occidentalizan* la vieja escuela de pintores socialistas radicados en Halle, Dresde, Leipzig, y por supuesto Berlín del Este, que en determinado momento fueron discriminados como objeto de estudio en la Historia del Arte alemán bajo el pretexto de que “no hay arte en las dictaduras” (llámese nacionalsocialista o del proletariado) y que hoy en día es vastamente investigado con interés.

---

<sup>10</sup> Daphne Berdahl.(N)*Ostalgie for the present: Memory, longing, and East German things.* Ethnos, 64: 2, 192 — 211, 1999.

El segundo capítulo de esta investigación habla sobre la presencia de estética *Ostalgie* en el ciclo de pinturas de Rauch realizadas entre 1997 a 2001, cuya característica en común es la representación de personajes que resultan ser alegorías o imágenes representativas de una determinada época seleccionada por el pintor. Así ocurre por ejemplo en la apropiación de imágenes provenientes de los cómics publicados en periódicos y revistas publicadas en la R.D.A. Posteriormente, en el último capítulo de esta tesis se relacionará la obra de Neo Rauch con la Escuela Realista del siglo XIX por la forma en que alegoriza un discurso histórico. A lo largo de esta sección se hablará sobre una fuerte influencia del folklor alemán y su personificación por medio de la pintura realista como parte de la identidad colectiva en Alemania del Este, enfatizando en la región de Sajonia.

La obra analizada bajo estos parámetros habla sobre la influencia de la pintura de paisaje que en diversos momentos de la plástica alemana han servido como referentes para hablar sobre la identidad nacional como discurso, también se alude a la referencia literaria del bosque en los cuentos tradicionales alemanes, junto con otras figuras telúricas en la mitología para sostener que son alegorizaciones sobre una identidad histórica por medio de imágenes folklóricas que en el pasado eran relacionadas con el nacionalsocialismo, y posteriormente fueron un tema trabajado por algunos pintores de la “Escuela de Leipzig”, como Bernhard Heisig, que fueron mentores de Neo Rauch.

Finalmente quisiera agradecer el apoyo de mi directora de tesis, la Doctora Blanca Gutierrez Galindo, por su apoyo a la hora de dar seguimiento a este proyecto y al Maestro Javier Anzures Torres, por proporcionarme un espacio de aprendizaje artístico en los talleres de la Academia de San Carlos.

# Capítulo 1. Mandalas negros, mandrágoras y placentas

## 1.1. Una introducción a la obra de Neo Rauch

El objetivo de este capítulo consiste en identificar las principales influencias que consolidaron la formación de Neo Rauch como pintor en la década de los ochenta, en este capítulo me propongo hablar sobre las referencias biográficas y los antecedentes históricos de la pintura alemana en el siglo XX, mismas que nos ayudarán a estudiar el imaginario de Neo Rauch a nivel formal y alegórico en el contexto de la *post-Wende*<sup>11</sup>.

En los talleres de la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig se enseñaba a pintar bajo la influencia del realismo crítico alemán<sup>12</sup>, otra vertiente que también influyó en la formación de este pintor alemán fue la obra de Aleksandr Denievka y la de otros pintores rusos del siglo XIX pertenecientes al grupo *Peredvístzhniki* como Ilia Repin<sup>13</sup>. Sin embargo, durante el transcurso de esta década, en la República Democrática Alemana, estaba permitido estudiar la obra de pintores neo-expresionistas y se comenzaba a fortalecer la presencia de otras propuestas artísticas como el performance o el video-arte en las escuelas de arte<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> El término *post-Wende* se emplea para hablar sobre la historia transcurrida de Alemania desde la reunificación política que sucedió entre la R.D.A. y la R.F.A. hasta el 3 de octubre de 1990.

<sup>12</sup> El realismo crítico es un término empleado por autores como Lothar Lang, Peter Sager y Claudia Mesch para referirse a la pintura postexpresionista en 1920 de artistas como Otto Dix, Kathe Kollwitz y Max Beckmann.

<sup>13</sup> Sophie A. Gerlach, *Neo Rauch: Bilder 1984- 2005. Ansätze zu einem Werkverständnis*, Verlag Dr. Kovac, Hamburg, GmbH 2014, p. 82.

<sup>14</sup> Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall : Demarcating Culture in the Cold War Germanys*, Taurus Academic Studies, New York, 2008, p.19.

Este trasfondo histórico nos servirá como introducción para analizar el cuadro *La gran alteración* (1995) (fig. 1.3), que data del año 1993 e ilustra algunos motivos que son característicos de este periodo como la representación de espacios industriales o autopistas dentro de composiciones basadas en el traslape de planos y una paleta de color austera que favorece el alto contraste para acentuar el carácter simbólico de algunas imágenes como semillas, úteros y mandrágoras. *Plazenta* (1993) (fig. 1.6) es una pintura que ilustra estos motivos iconográficos.

Desde 1993 la obra de Rauch llamó la atención en la muestra colectiva titulada *Der Harz*<sup>15</sup>, lo que le abriría la oportunidad de conseguir un contrato con la galería *Eigen+Art*<sup>16</sup>, con sede en Leipzig y en la ya reunificada Berlín. Poco después, en 1997, ganó el premio *Leipziger Volkszeitung* lo que la permitió presentar una muestra de pintura individual en el Museo de las Artes Visuales en Leipzig (*Museum der bildenden Künste*). Un par de años después se consolidó su carrera exitosa en Alemania por medio de la exposición itinerante *Zona límite (Randgebiet)* en tres sedes: la Galería de Arte Contemporáneo de Leipzig

---

<sup>15</sup> La exposición fue realizada en febrero de 1992 en una galería llamada *Galerie am Kraftwerk, Dependance Specks Hof* en la ciudad de Leipzig.

Harald Kunde, et. al. , *Neo Rauch*. Edited by Hans Werner Holzwarth. Köln: Taschen, 2012, p.444.

<sup>16</sup> Gerd Harry “Judy” Lybke rechazó en 1981 una beca para estudiar Astrofísica en la Unión Soviética y comenzó a trabajar como modelo en los talleres de la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig. En 1983 fundó *Eigen+Art* en la clandestinidad de su departamento, la reputación de esta galería se consolidó en 1990 al participar en ferias itinerantes de arte en Frankfurt, Japón, Nueva York y Berlín.

Arthur Lubow, *The new Leipzig School*, *The New York Times*, enero del 2006, <  
[http://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/the-new-leipzig-school.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/the-new-leipzig-school.html?_r=0)>  
(visitado en agosto del 2016).

(*Galerie für Zeitgenössische Kunst*), la Casa del Arte en Múnich (*Haus der Kunst München*) y la Sala del Arte en Zúrich (*Kunsthalle Zürich*)<sup>17</sup>.

El siguiente paso trascendental en su carrera sucedió en el año 2000, cuando su producción pictórica comenzó a generar interés en los circuitos del arte en Nueva York por medio de la galería *David Zwirner*. Múltiples reseñas y ensayos comienzan a publicarse sobre estas pinturas de intrigante atmósfera. Esto nos lleva a formular la siguiente pregunta ¿Por qué Neo Rauch llegó a tener tanta popularidad en el mundo del arte contemporáneo? Para responder podemos seguir el artículo de Roberta Smith escrito para *Art in Review* en el periódico *The New York Times* sobre la exposición presentada en la *David Zwirner Gallery* en 2002.

La autora comienza a introducirnos en la obra de este artista afirmando que su éxito se debe a su origen alemán oriental:

“Neo Rauch es un pintor que vino desde el frío. Nacido, criado y formado como artista en Alemania del Este continúa viviendo en su nativa Leipzig. Cuando cayó el Muro de Berlín él tenía treinta años, consciente del mundo del arte fuera de Alemania Oriental, toma distancia y comienza a exhibir su obra [...]”<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Harald Kunde, *op. cit.*, p.444.

<sup>18</sup> *Neo Rauch is a painter who came in from the cold. He was born, reared and trained as an artist in East Germany, and continues to live in his hometown, Leipzig. When the Berlin Wall fell he was 30, aware of art outside East Germany but cut off from it and just beginning to exhibit.* Roberta Smith. *Neo Rauch*, *Art in Review*, *The New York Times*. Nueva York, E.U.A, Abril, 2012, < <http://www.nytimes.com/2002/04/26/arts/art-in-review-neo-rauch.html> > (visitado en agosto del 2016).

En adelante, a menos que se especifique lo contrario, todas las traducciones son mías.

El interés por la obra de Rauch generó la proyección de otros artistas pertenecientes al grupo de la *Nueva Escuela de Leipzig*<sup>19</sup>. Coleccionistas como el matrimonio Rubell<sup>20</sup>, cuya colección se encuentra en Miami, se mostraron interesados en adquirir una considerable cantidad de obra de este grupo de artistas nacidos en Alemania del Este y estudiantes en la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig, en los años setenta.

La consideración que recibió la obra de estos artistas en esos círculos de crítica de arte se debe a que sus imaginarios remiten al pasado inmediato del socialismo vivido en Alemania, lo que permite justificar este trasfondo histórico como el origen de una estética que hace alusión a este periodo histórico por medio del término *Ostalgie*<sup>21</sup>. Roberta Smith en su artículo sobre Rauch hace una primera descripción del estilo que volvió tan popular a este artista:

“El señor Rauch está desarrollando un distintivo estilo de realismo pop-surreal-socialista [...] Sus pinturas recuerdan disyuntivos escenarios de vanguardia de una época

---

<sup>19</sup> La galería *Eigen+Art* representa a la mayoría de los artistas de la nueva escuela de Leipzig desde el año 2002. Christian Ehrentraut es el curador que se ha encargado de escribir sobre este movimiento de artistas. La nueva escuela de Leipzig está conformada por una generación de artistas nacidos después de 1960, todos ellos estudiaron en la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig bajo la tutela de Arno Rink desde el año de 1987 hasta 1994. La temática que engloba su obra, conformada mayormente por producción gráfica y pictórica, se refiere a las atmósferas nostálgicas no utópicas. Los principales referentes de este grupo de artistas son Tilo Baumgartel, Tim Eitel, David Schell y Matthias Weischer.

<sup>20</sup> En el año 2005 se organizaría una exposición por parte del Museo de Arte Contemporáneo en Massachusetts (MASS MoCA) para mostrar al público la colección conformada por la familia Rubell con obra de Neo Rauch y los artistas de la *Nueva Escuela de Leipzig* en diversos recintos en Estados Unidos.

Mark Coetzee, Laura Steward Heon. *Life after death: New Leipzig paintings from the Rubell Family Collection*. MASS MoCA, North Adams, Massachusetts, 2006.

<sup>21</sup> En el segundo capítulo de esta investigación se hablará con mayor detalle acerca de la estética *Ostalgie*, para analizar parte de la obra gráfica de Neo Rauch y una de sus pinturas tituladas *Platz*, que data del año 2000. (véase n. 32 del capítulo II).

temprana. Sus confusiones entre espacios interiores y exteriores son rebasadas por una técnica pictórica que oscila en lo ilustrativo y lo pictórico”.<sup>22</sup>

En el año 2007 Neo Rauch sería invitado por Gary Tinterow, uno de los curadores del *Metropolitan Museum of Art* en Nueva York, a presentar una exposición denominada *Para*<sup>23</sup>, en una de las galerías de este recinto. El pintor elaboró catorce pinturas con motivo de esta presentación bajo este nuevo tratamiento pictórico, que se asocia más con lo fantástico y lo absurdo a diferencia de la obra anterior a 2005, que presenta aires nostálgicos, así como la interacción entre formas arquitectónicas y múltiples espacios de ambiente industrial.

A partir ese ciclo, Rauch se distancia del uso de recursos visuales relacionados con las artes gráficas, como el empleo de altos contrastes, uso de planos extensos en las composiciones y un tratamiento arquitectónico de líneas frías y sobrias que remitían a la distribución narrativa del cómic. Todo ello es sustituido por escenarios donde el tratamiento cromático y formal de los personajes que interactúan en sus composiciones serían de un aire más familiar a la pintura realista del siglo XIX, remitiendo a artistas como Gustav Coubert, Balthus y Francis Bacon<sup>24</sup>. A lo largo de una exhaustiva lista de exposiciones presentadas en distintos países tanto en Europa como en Estados Unidos, Rauch no ha

---

<sup>22</sup> *Mr. Rauch is developing a distinctive Pop-Surrealist-Social Realist style [...] His paintings resemble disjunctive avant-garde theater stage sets from an earlier time. Their confusions of indoor and outdoor space are seconded by painting techniques that move from loosely illustrational to painterly, and back again.* Smith, Roberta. Neo Rauch. *The New York Times. Art in Review*, Nueva York, E.U.A, abril, 2012 <<http://www.nytimes.com/2002/04/26/arts/art-in-review-neo-rauch.html>> (visitado en agosto del 2016).

<sup>23</sup> Gary Tinterow, Werner Spies, *Neo Rauch: Para*. Dumont Verlag, Köln, 2007, pp. 11-16.

<sup>24</sup> Gerlach, Sophie A., *op.cit*, p. 119.

dejado de consolidarse como uno de los pintores alemanes contemporáneos más importantes de su generación.

Rauch nació en 1960, cuando el gobierno socialista de la extinta República Democrática Alemana se encontraba en su consolidación como Estado socialista reconocido por la ex Unión Soviética y el resto de Occidente<sup>25</sup>. Desde una edad muy temprana tuvo clara la intención de volverse artista como sus fallecidos padres, quienes no eran mayores de 20 años cuando murieron, cuatro semanas después en un accidente de tren que partía de Leipzig hacia Aschersleben, una pequeña ciudad donde Rauch fue criado por sus abuelos<sup>26</sup>. El pintor remite a las impresiones de sus años de niñez y juventud como una constante que hasta la fecha perdura en su mundo pictórico: el paisaje de Sajonia, tal como lo ha mencionado en conversaciones con las revistas alemanas *Der Spiegel* y *Weltkunst*<sup>27</sup>.

Su formación escolar en Aschersleben lo llevaría a distanciarse a corto plazo de su meta principal: ser estudiante de pintura en la misma escuela donde estudiaron sus padres. Al terminar sus estudios de bachillerato en la *Oberschule* de esta ciudad, fue obligatorio para el joven Rauch realizar un servicio militar durante dos años, bajo la pena de no permitir su posterior admisión a la escuela de artes<sup>28</sup>.

Podemos leer en las publicaciones que giran en torno a sus oníricos imaginarios, una serie de fragmentos sobre anécdotas, intereses y afinidades artísticas que lo muestran como un artista distante e irónico, de pocas palabras. Son tantas y tan variadas sus

---

<sup>25</sup> Kunde, Harald, *op. cit.*, p.440.

<sup>26</sup> Ackermann, *Phönix aus Aschersleben* (El fénix de Aschersleben). En Revista *Weltkunst*, noviembre 2014, pp. 27-34, <[http://www.davidzwirner.com/artists/neo-rauch/selected\\_press](http://www.davidzwirner.com/artists/neo-rauch/selected_press)>, (visitado en agosto del 2016).

<sup>27</sup> Tim Ackermann, *op. cit.*, p.28.

<sup>28</sup> Ulrike Knöfel, Bettina Musall, *Ein guter Feind macht kreativ* (Un buen enemigo te hace creativo). In: *Der Spiegel Geschichte, Die DDR, Kapitel III: Repression und Nischengesellschaft.*, Nr.3, junio 2015, p.6.

referencias literarias y visuales que no permiten una sola lectura de su obra. A lo largo de estas lecturas salen a flote citas socorridas de Schopenhauer o de Goethe. En algunas otras ocasiones, habla sobre la obra del escritor Ernst Jünger<sup>29</sup>, como parte de la literatura que llegó a marcar profundamente su pensamiento y la interpretación de su entorno por medio de la pintura<sup>30</sup>.

El discurso artístico de Rauch ha sido asociado con formas retóricas como la alegoría por relacionar sutilmente anécdotas personales y referencias históricas de su país, relacionadas con el fenómeno estético denominado *Ostalgie*<sup>31</sup> que está conformado por un juego de palabras entre *Ost* –este en alemán- y *Nostalgie* –nostalgia-. Dicha palabra se ha empleado para nombrar al reciclaje de objetos e imaginarios que buscan recrear lo que fue “la experiencia del socialismo real en la vida cotidiana”. El fenómeno de la *Ostalgie* nos genera una paradoja ¿Acaso se está banalizando o enaltecendo la memoria histórica de un país por medio de estas apropiaciones del pasado?

Durante la década de 1990 encontramos en la pintura de Rauch elementos visuales relacionados con la estética *Ostalgie* como el paisaje de Sajonia, el cómic de culto: *Mosaik*, de Hannes Hegen, la ilustración *agitprop* proveniente de otros países como la U.R.S.S., y el

---

<sup>29</sup> Büscher, Wolfgang. *Tagebau* (Mina a cielo abierto). In: Kunde Harald, et al. *Neo Rauch*. Edited by Hans Werner Holzwarth. Köln: Taschen, 2012, pp. 7-15.

<sup>30</sup> Büscher, Wolfgang. *Neue Lieder. En: Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993-2006*. DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2006, p.56.

<sup>31</sup>Dominic Boyer. *Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany.*” *Public Culture*, 18(2):361-381, 2006, p. 363.

<[http://anthropology.rice.edu/uploadedFiles/People/Faculty\\_and\\_Staff\\_Profiles/Boyer\\_Documents/Ostalgie.pdf](http://anthropology.rice.edu/uploadedFiles/People/Faculty_and_Staff_Profiles/Boyer_Documents/Ostalgie.pdf)>, (visitado en agosto del 2016).

cómic belga *Blake and Mortimer* de Edgar P. Jacobs<sup>32</sup> publicado en revistas de Alemania del Este.

Los colores, las viñetas y el tratamiento arquitectónico de los mundos utópicos del ilustrador Hegen, junto con otras lecturas de cómic que interesaron a Rauch en determinado momento durante su vida en la R.D.A, no pueden dejar de relacionarse con otra corriente pictórica que tuvo origen en Alemania Occidental: el “realismo capitalista” de pintores disidentes del régimen socialista como Sigmar Polke, quien seguía patrones de color empleados por medio de impresión empleados en las artes gráficas como el offset y la serigrafía en los anuncios publicitarios y los comics para explorarlos por medio de la plástica.

Esa atmósfera junto con un tratamiento lineal, seguido por el fuerte contraste y el uso de planos en el comic pensado para la impresión de grandes tirajes fue una de las primeras influencias en el camino de exploración plástica que seguiría Neo Rauch en los años posteriores a su formación como pintor en la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig, una institución dirigida por los pintores que representaron una corriente dentro del Realismo socialista alemán<sup>33</sup> conocida como “La Escuela de Leipzig” (*Leipziger Schule*). El grupo estuvo conformado principalmente por Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer y Bernhard Heisig, quien fue rector de esa institución desde 1961 hasta 1987<sup>34</sup>.

En la entrevista que mencionamos en párrafos anteriores concedida por Rauch y su esposa la pintora Rosa Loy a la revista *Der Spiegel*<sup>35</sup>, menciona que Heisig durante su

---

<sup>32</sup> Holger Broecker, *Auf dem Prüfstand der Malerei. Bildbegriff und Werkentwicklung bei Neo Rauch*. Citado en: Wolfgang Büscher, et. al., *op. cit.*, p.27.

<sup>33</sup> Peter Sager, *Nuevas formas de Realismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1981, p.188.

<sup>34</sup> Gerlach, Sophie A., *op.cit*, p.82.

<sup>35</sup> Ulrike Knöfel, Bettina Musall, *op. cit.*, pp.8.

rectorado fue un profesor con fuerte influencia sobre los alumnos. Rauch no sería la excepción, aunque declare que en determinado momento discrepó sobre su concepción de la pintura. La impresión sobre Bernhard Heisig como rector y maestro que el pintor de la *Nueva Escuela de Leipzig* tiene es la siguiente:

**Der Spiegel:** ¿Fue la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig una institución privilegiada?

**Neo Rauch:** Ahí hubo un mandato bien dirigido y ese es un aspecto que me simpatizó, el exitoso modelo dirigido por Bernhard Heisig. Él fue un patriarca de vieja escuela, quien reprendía estudiantes en el pasillo cuando estos no lo saludaban. Por otra parte, también se encargó de que no llegaran a fastidiarnos los de la Juventud Libre Alemana y todos los del Partido.

**Rosa Loy:** Él nos protegió de todos los abusos por parte del sistema<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> **Neo Rauch:** *Dort wurde nach Gutherrenart regiert, und das ist ein Aspekt, der durch aus meine Sympathie hat, zumal wenn es auf eine Art und Weise erfolgte wie die, die der Rektor Bernhard Heisig vorantrieb. Der war ein Patriarch alter Schule, der auch mal herumbrüllte, der Studenten im Flur zusammenschiss, wenn sie ihn nicht grüßten, der aber auf der anderen Seite auch dafür sorgte, dass die ganze Partei- und FDJ-Geschichte ihm und uns allen den Buckel runterrutschen konnte.*

**Der Spiegel:** *War die Leipziger HGB eine privilegierte Institution?*

**Rosa Loy:** *Er hat uns vor allen Übergriffen der Systems gerettet.*

Ídem

Al concluir sus estudios de formación en 1986, Neo Rauch opta por continuar con una especialización en el área de pintura conocida como *Meisterschuler* en la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig hasta 1991, para esta fecha, la apertura de las fronteras entre las dos Alemanias ocurrida desde 1989 le permitieron realizar una serie de viajes a Cuba e Italia<sup>37</sup> que produjeron una ruptura con la formación que recibió en la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig, como se muestra en el cuadro titulado: *Guerrillas* (1988) (Fig. 1.1). En estos cuadros hay una referencia directa al neo expresionismo y a la pintura informalista norteamericana, y muestra claras diferencias con *El cruce* (fig. 1.2) (1984) , un cuadro comisionado por la Juventud Libre Alemana<sup>38</sup>, donde resulta bastante clara la influencia de los pintores de “La escuela de Leipzig”.

En el siguiente fragmento de una conversación entre el historiador del arte Günter Meißner, Arno Rink y Neo Rauch se puede escuchar la opinión de estos pintores representativos de la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig sobre lo que significa identificar un movimiento artístico bajo una serie de discursos relacionados con el realismo en la pintura alemana de la posguerra. Ambos pintores consideran que el periodo de los ochenta fue de corte conservador, sin embargo esto no significó un rompimiento con la pintura producida del otro lado de la cortina de hierro, ya que ambas corrientes se movieron bajo la influencia de la pintura realista:

**Arno Rink:** [...] ¿Qué debería perdurar de la *Escuela de Leipzig*: ¿lo representacional, lo dibujístico, lo metafórico...?

---

<sup>37</sup> Gerlach, Sophie A., *op.cit*, p.89.

<sup>38</sup> *Freie Deutsche Jugend* o FDJ, por sus siglas en alemán fue una organización política en Alemania del Este que involucraba a los niños y jóvenes en actividades recreativas, culturales y deportivas siempre encaminadas a generar una conciencia política acordes a la ideología socialista.

**Günter Meißner:** [...] El trasfondo que se conserva de la Escuela de Leipzig

solamente es una tradición fundamentada con lo gráfico, la relación con lo literario y la tendencia hacía un vasto arte de ideas.

**Neo Rauch:** Lo que queda, es una pregunta abierta. El único criterio es la autenticidad personal del autor. Las formas no juegan rol alguno, cuando los sentidos lo exigen –realista o abstracto o intermedio-. Por mi cuenta puedo decir: Lo representacional, lo dibujísticamente acentuado y un definido reino histórico idealizado, todo aquello manejado con una nueva libertad, son mis raíces en Leipzig.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> **Arno Rink:** [...] *Was soll oder kann von der Leipziger Schule tragfähig sein: das Gegenständliche, das Zeichnerische, die Metaphorik... ?*

**Günter Meißner:** *Ihr habt es selbst vorexerziert! Was das Bleibende angeht, gibt's hinter der Leipziger Schule noch einen Leipziger Urgrund der Tradition, etwa des Grafischen, der Beziehung zur Literatur, die Neigung zur weitläufigen Ideenkunst.*

**Neo Rauch:** *Was bleibt, ist eine Frage, die nach vorn oder oben hin offen ist. Einziges Kriterium ist die persönliche Authentizität des Autors. Wenn die zwingend spürbar ist, spielen die Formen – realistisch oder abstrakt oder intermediär – keine Rolle. Für mich kann ich sagen: Das Gegenständliche, das zeichnerisch Akzentuierte und ein historisch reich definiertes ideelles Weltbild – alles mit neuer Freiheit gehandhabt – sind meine Leipziger Wurzeln.*

*La escuela de Leipzig- ¿y qué permanece? Conversación de Günther Meißner con Arno Rink y Neo Rauch* (Leipziger Schule – und was bleibt? Günther Meißner im Gespräch mit Arno Rink und Neo Rauch), Leipziger Volkszeitung, 1. Oktober 1994. Citado en: *Neo Rauch. Randgebiet*. Herausgegeben von Klaus Werner für die Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. Leipzig, 2000, p. 126.

En la pintura que Rauch produjo después de 1990 abundan los elementos esotéricos y referencias a sueños recurrentes donde hay un juego entre múltiples temporalidades, que en obras de años posteriores se irían transformando en esa yuxtaposición de escenarios que caracteriza a la obra producida desde el año 2000.

En las pinturas anteriormente mencionadas la interacción entre los personajes tiene lugar a partir de un diálogo que tiende hacia lo absurdo. Con el fin de identificar en la composición los referentes iconográficos que plantean el discurso temprano de Neo Rauch, a continuación, se analizará la pintura *La gran alteración* (1995) (Fig. 1.3).

## 1.2 Análisis de obra: *La gran alteración*

En la pintura titulada *La gran alteración* (1995) (Fig. 1.3), Neo Rauch comienza a realizar una serie de fragmentaciones espaciales que no se alejan completamente de la representación arquitectónica de un entorno similar al paisaje industrial de Leipzig o Aschersleben cuando formaban parte de la R.D.A. Para Rauch, el paisaje de Sajonia o de los alrededores de Leipzig no ha dejado de significar motivo de experimentación en el tratamiento espacial de sus pinturas en un nivel subjetivo y simbólico dentro de su universo personal y como alusión a la memoria histórica, tal como lo narra una entrevista a un corresponsal de *Weltkunst*:

“Esta es la tierra fértil de la que broté. Me encuentro marcado por la esencia de este lugar y amo el paisaje de Alemania Central [...] de mi percepción surgen formas atractivas que serían plasmadas sobre la tela e influyen mis decisiones como pintor [...] El aroma de la mejorana fresca, la hierba de olor que se da en Aschersleben [...] estuvo muy presente y formaba una mezcla con el humo de la fábrica de azúcar, arremolinándose con el hedor del matadero.”<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> *Das ist der Nährboden, aus dem ich hervorgegangen bin. Ich bin geprägt von Geist dieses Ortes. Und ich liebe einfach diese mitteldeutschen Landschaften [...] Was mich bei der Weltwahrnehmung an formalen Reizen anspricht, wird anschließend durch den Filter der Leinwand und meiner malerischen Möglichkeiten gepresst [...] Es ist der Duft frischen Majorans. Das Gewürz wurde um Aschersleben herum angebaut und fiel zur Erntezeit von den Fuhrwerken. Dieser Duft war sehr präsent und bildete eine Melange mit den Schwaden aus der Zuckerfabrik. Und verwirbelt wurde das Ganze noch mit den wirklich unappetitlichen Ausdünstungen aus dem Schlachthof.*

En este cuadro Rauch hace una lectura alegórica sobre el paisaje de Leipzig como una distopía<sup>41</sup> o utopía de reconstrucción porque los edificios e interiores industriales aluden a la transformación histórica que sufriría Alemania del Este al reunificarse con Alemania Occidental tras la caída del muro de Berlín. Por esta causa, *La gran alteración* (1995) (Fig 1.3) se vincula con algunas composiciones de otros pintores pertenecientes a la primera generación de la *Escuela de Leipzig*, quienes hicieron uso de la alegoría recurriendo a escenarios en los que prevalecen escenas de personajes en umbrales de puertas y marcos de ventanas para reflexionar, por medio del arte, sobre la circunstancia política e histórica por la que pasaría la transición de un sistema económico a otro, y sobre la desintegración del país tal como lo muestran ciertas pinturas de Bernhard Heisig al pintar el mito de Ícaro (Fig. 3.6) en la década de los setenta.

El retorno a la esfera de lo subjetivo por medio del recurso de la abstracción y la gestualidad fue característico de la pintura producida en Alemania del Este durante la década de los ochenta mientras Neo Rauch era estudiante. Es significativo mencionar que su obra producida después de la Reunificación Alemana, a principios de 1993, nos permite ver una ruptura con las anteriores generaciones de artistas provenientes de la primera generación de la *Escuela de Leipzig*, Rauch se apropia de esos motivos iconográficos por medio de una “occidentalización” del entorno socialista por medio de sus composiciones distópicas, generando esta estética de la *Ostalgie* como una banalización de la memoria

---

Tim Ackermann, *Phönix aus Aschersleben* (El fénix de Aschersleben), *Weltkunst*, noviembre, 2014, pp. 24-34, <[http://www.davidzwirner.com/artists/neo-rauch/selected press](http://www.davidzwirner.com/artists/neo-rauch/selected_press)>, (visitado en agosto del 2016).

<sup>41</sup> El término distopía alude a una utopía fallida, en 1970 pintores de la Escuela de Leipzig como Bernhard Heisig y Wolfgang Mattheuer se sirvieron de este término literario para reflexionar sobre el fracaso del socialismo en Alemania del Este, ya que la pintura de 1960 en Alemania del Este representaba motivos utópicos sobre el socialismo como la idealización de los trabajadores.

histórica reciente en Alemania por medio de la estética que ofrece el dibujo industrial, el cartel, y la referencia a los comics, por citar algunos recursos que para el artista no tienen alguna jerarquía que influya en el sentido de la interpretación iconográfica de su obra. En sus propias palabras:

“Me abstengo de otorgar alguna jerarquización, así como de planear conscientemente mi inventario de imágenes. Eso puede significar que, por ejemplo Balthus, Vermeer, Tin-Tin, Donald Judd, el pato Donald, el *agitprop* y la publicidad barata con elementos tipográficos fluyan en conjunto con el paisaje de mi infancia y generen un complejo conglomerado de una plausibilidad sorprendente.”<sup>42</sup>

Para nuestro pintor, quien colecciona comics y los considera como parte importante a la hora de plantear la paleta de sus composiciones, el tratamiento sintético del dibujo, y el uso de planos de colores que pareciesen más cercanos al tratamiento que les daría un diseñador o un ilustrador dentro de un imprenta, forma parte de esta estética de lo industrial que hizo tan llamativa su pintura para el mundo del arte en Occidente, cuando sólo se encasillaba el arte producido en Alemania del Este dentro de la estética del realismo socialista.

Los personajes en composiciones como *La gran alteración* (1995) (Fig 1.3), nos recuerdan a los típicos trabajadores de las ciudades industriales como lo fue Leipzig, absortos en sus jornadas laborales. Esos personajes más bien parecieran maniqués o robots que se ven absortos en su trabajo y que se observan desde una temporalidad congelada, siguiendo los códigos de representación de las ilustraciones presentes en diagramas que

---

<sup>42</sup> Wolfgang Büscher, Harald Kunde, et al., *op. cit.*, p.148.

señalan instrucciones para armar alguna herramienta o seguir indicaciones para comenzar una tarea específica.

Esta temporalidad congelada, que se relaciona con el aire distópico que suelen tener las composiciones de Rauch, comparte una mayor afinidad con el lenguaje de las historietas como en el cuadro *Relojes comparados* (2001) (Fig. 1.4). El plano principal de la composición produce un fuerte contraste entre las tres escenas restantes, debido al juego cromático del gran plano negro existente entre algunos ocre apagados. Esto crea múltiples temporalidades por medio de recursos prestados del cómic como las viñetas y globos de dialogo dentro de este paisaje urbano.

En el plano central se está incendiando un edificio a punto de colapsar, aunque esta amenaza es neutralizada por la tercera escena presentada en la viñeta inferior donde predomina el amarillo y se presentan inmutables sobre una repisa dos relojes digitales, de los cuales no se sabe si están siendo reiniciados o apagados por falta de corriente eléctrica, aunque también podrían ser al mismo tiempo interruptores que detonan o detienen la explosión en la escena de la ciudad representada en un plano superior.

La cuarta escena también puede mostrarnos el momento congelado de esta implosión como una habitación que se ubica en el interior de este edificio en llamas, es un cuarto blanco que permite el equilibrio cromático entre el amarillo y el rojo, en este cuarto, encontramos una serie de tres enmarcados que parecieran estar en blanco. Igualmente, es enigmático el hecho de que encima del edificio incendiado el pintor colocara otro de estos relojes digitales.

El mensaje de *Relojes comparados* (2001) (Fig. 1.4) pareciera referirse a una *Stunde Null*: eso en Alemania significa borrón y cuenta nueva después de la Segunda Guerra Mundial una hora cero que no marca el final ni el comienzo de una nueva viñeta en

esta composición. También se puede resaltar que en el plano que sostiene esta pintura existen diversas intersecciones en el laberinto ocre son amplificadas por el recurso de la elipsis<sup>43</sup> para representar la transición de una escena, que representa un momento y un lugar, dentro de una narrativa visual.

En *La gran alteración* (1995) (Fig 1.3), encontramos un personaje andrógino en la parte superior derecha de la composición, en una de las escenas que conforman la totalidad de la pintura dispuesta en diagonales. Esto nos permite observar que los dramatismos de los ángulos conformados dentro de los múltiples elementos en el cuadro dotan de movimiento y simultaneidad a las actividades de los personajes dispuestos en el cuadro.

La figura del andrógino está relacionada con la alquimia y es una alusión al poder de la creatividad y perfeccionamiento que unificaba a las sustancias por un orden divino, de acuerdo con los herméticos, la figura del andrógino es divina y se relaciona con el papel creativo, es sabiduría, bajo esta representación alegórica señalo una interpretación de el proceso del pintor como una búsqueda espiritual por medio de estas figuras relacionadas al gnosticismo<sup>44</sup>.

Este andrógino, que también aparece en cuadros como *Ama* (1994) (Fig. 1.5) o *Plazenta* (1993) (Fig. 1.6), tiene un mayor peso visual distribuido por los elementos angulares del cuadro que a su vez permiten distinguir distintos planos, dicho andrógino es relacionado con la representación de espacios de tránsito en zonas industriales con la figura del demiurgo, el cuál es masculino y femenino al mismo tiempo, bajo esta perspectiva, el andrógino se vincula con la figura de la semilla y la mandrágora como referentes sobre la

---

<sup>43</sup> (ver Núm. 38, Cap. II)

<sup>44</sup> Gilles Quispel. *Gnostica, Judaica, Catholica. Collected Essays of Gilles Quispel*. Edited by Johannes van Oort. Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands, 2008.

fertilidad y la asociación de lo femenino con la creatividad del artista, como un ser fecundo que cultiva formas y nuevos espacios.

El análisis de los símbolos relacionados con la alquimia y el hermetismo que mencionamos en el párrafo anterior son alusiones a un apego a la memoria histórica por medio de la representación de motivos folklóricos, la región del Harz es rica en narraciones donde se mencionan mandrágoras y personajes femeninos como las brujas que son vinculadas con el mito del hombre salvaje<sup>45</sup>. En cambio la figura del demiurgo<sup>46</sup> alude en este contexto a un creador de mundos imaginarios, y por consiguiente de territorios delimitados que se encuentran constante fragmentación. Los gnósticos se refieren al demiurgo como un artesano que le da forma a un mundo físico, mas no real y verdadero<sup>47</sup>.

Este personaje de naturaleza andrógina se presenta en *La gran alteración* (1995) (Fig 1.3), con una actividad distinta a la de los otros cuatro personajes presentes en este cuadro y distribuidos en los planos inferiores. El primero, que se ubica en el plano izquierdo superior, contrapuesto al personaje andrógino, parece efectuar un trabajo; su postura y vestimenta nos remiten a ese pasado industrial de las ciudades de Alemania del Este. En efecto, pareciera figurarse como un obrero, que a lo largo de los múltiples escenarios dispuestos pareciera llevar un lazo que lo conecta con otro personaje que a su vez conecta una serie de poleas con los otros dos obreros ubicados en el plano inferior de la composición. Así, la distribución de los obreros en este cuadro, nos permite apreciar la composición en tres niveles distintos que aluden simbólicamente a una serie de actividades.

---

<sup>45</sup> Roger Bartra. *El salvaje artificial*. Coordinación de Difusión Cultural, Coordinación de Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México. Ediciones Era, México, 1997.

<sup>46</sup> Gilles Quispel. *op. cit.*, pp.50-51 .

<sup>47</sup> *Íbid.*, p.52.

Los trabajadores del plano inferior se encuentran en una zanja, se encargan de poner en funcionamiento el sistema de poleas. Los desdoblamientos de los trabajadores del plano inferior hacen referencia a un solo personaje que se mueve a lo largo de los diversos escenarios representados por el pintor. Se trata, como en otras composiciones de Rauch, de personajes que realizan trabajos absurdos y parecieran encontrarse estáticos concentrados en una sola actividad que permite sostener el funcionamiento de una fábrica o de una planta.

La representación de estos trabajadores y el trazo geométrico, así como la disposición de los volúmenes arquitectónicos en alto contraste se vuelve característico de este primer periodo, aunque en años posteriores se continua la referencia al trabajo que efectúan los personajes enfrascados en las composiciones. Durante este periodo, Rauch se dedica a representar escenarios como fábricas abandonadas después de la desintegración de la R.D.A., la región de los alrededores de Leipzig, así como otras zonas de Alemania del Este, se caracterizaban por sus fábricas y la explotación de minas. Pinturas como *La gran alteración* (1995) (Fig 1.3) nos muestran la simultaneidad de motivos y recursos formales por medio de escenas que en una primera lectura parecieran aludir a elementos visuales familiares al pintor y a su contexto histórico.

Neo Rauch es un pintor de mundos encontrados y límites por la heterogeneidad que presentan sus imágenes, él establece una territorialización de la pintura al representar distintos estados históricos por medio de las alteraciones del paisaje que hace en cuadros como *La gran alteración* (1995) y *Relojes comparados* (2001). La representación artística y el uso de espacios abandonados son el testimonio de una identidad cultural en reconstrucción que supieron aprovechar los pintores de la “Nueva Escuela de Leipzig” en las regiones aledañas a esta ciudad sajona al establecer ahí sus talleres, un ejemplo es el

famoso conjunto industrial *Die Spinnerei* que alberga el taller de Neo Rauch, Rosa Loy, y Tilo Baumgartel. Hasta la fecha estos espacios rescatados contienen galerías y talleres de reputación internacional tras la creciente popularidad de “la nueva escuela de Leipzig” y el fenómeno de la glamourización de esta arquitectura socialista en ruinas por medio de la estética *Ostalgie*.

### 1.3 La perspectiva simbólica en *La gran alteración*

Una de las principales tendencias que se pueden observar en la época temprana de Neo Rauch que el historiador Harald Kunde considera desde el año 1993 hasta 1997 es la preocupación por el uso del espacio que Rauch otorga a sus cuadros. En la pintura producida durante este periodo se puede observar que predomina el uso del plano reticular (¿) como recurso simbólico, el cual después iría enfocándose hacia la representación de elementos arquitectónicos relacionados con la estética *Ostalgie*.

Siguiendo el análisis del apartado anterior, podemos encontrar que el motivo predominante de *La gran alteración* (1995) (Fig 1.3) es la figura del demiurgo representada alegóricamente por un músico que dirige las actividades de los personajes en el cuadro. En este periodo siempre se encuentran a la vista personajes que van pasando de planos espaciales a otros, donde la comunicación siempre es fragmentaria. La presencia de escenarios como fábricas, cocinas y laboratorios muestran un imaginario en el que predomina el uso de altos contrastes y soluciones austeras en el uso de claroscuros donde resalta el uso de tierras u ocre en largos espacios cromáticos.

En este periodo es común encontrar cocinas, fábricas, laboratorios y autopistas como parte de una referencia simbólica al proceso creativo del artista por medio de metáforas que aluden a la alquimia como una búsqueda espiritual<sup>48</sup>. La pintura *Buscador* (1997) (Fig. 1.7) nos sirve para continuar bajo esta línea argumentativa. En esta composición encontramos a un personaje que utiliza un detector de metales mientras sigue un camino que lo lleva a un ambiguo e incierto horizonte que contrasta con la intervención

---

<sup>48</sup> Raimon Arola. *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente: Siglos XV-XVII*. Mandala, José J. De Olañeta, Editor. Barcelona, 2014.

de un rayo amarillo sobre un bastidor montado en caballete. Este acentúa el carácter “inacabado” de esta composición, donde pareciera que el personaje avanza en su búsqueda mientras termina de crearse, casi hablando en la forma de una intervención divina, por medio del rayo que pareciera materializar los botes de pintura y el paraje, siempre en construcción, mientras él continúa su búsqueda. En esta escena se hace presente la ya mencionada estética comic y su apagada paleta de color, tan característica del diseño gráfico producido en Alemania del Este.

En composiciones que abarcan el periodo de 1993 a 1997 Rauch gusta representar estos espacios, que en una primera lectura remiten a la estética *Ostalgie* ya que aluden a espacios arquitectónicos que recuerdan a la vida industrial de Alemania del Este y que formaban parte del imaginario cultural de esa nación en publicaciones como historietas e ilustraciones, así como recursos tipográficos de revistas y tabloides.

Las composiciones que datan de este primer periodo muestran también esta referencia a motivos esotéricos como las mandrágoras y alusiones a la fertilidad por medio de estas formas semi abstractas con la forma de placentas. El uso de este recurso formal permite asociar esta figura con otros objetos como paletas de pintura y semillas como parte de una codificación alegórica por medio de un recurso geométrico. Esta solución espacial es complementada por el tondo como formato escogido para representar estas escenas mediante el uso de planos negros de gran formato, que contrastan con tierras ocres.

En una entrevista de 1995 Rauch aclara que el uso del formato en sus composiciones tiene un valor simbólico, y que éste se expresa por medio de uso de planos y formatos redondos, sobre todo por la relación que tiene esta forma geométrica y su valor

simbólico asociado con el inconsciente<sup>49</sup>. Las declaraciones de Rauch también nos permite corroborar su interés en aquella época por asociar motivos sobre la alquimia para hablar en torno al inconsciente y al valor del alma como una metáfora de la memoria histórica de un lugar determinado.

Más adelante, cuando sus composiciones comienzan a mostrar una mayor yuxtaposición de espacios y referencias a otras temporalidades, las imágenes representadas en la obra de Rauch comienzan a adquirir un carácter de simultaneidad. Las referencias iconográficas relacionadas con la alquimia o con el ánima irían tomando lugar en escenarios industriales dentro de esas invenciones arquitectónicas referentes al paisaje urbano de una ciudad como Leipzig.

Los comentarios de Harlad Kunde<sup>50</sup> sobre la obra de Rauch coinciden con la interpretación que hace Sophie Gerlach<sup>51</sup> sobre los personajes que asumen un papel de ángeles o demiurgos concentrados en la realización de actividades absurdas. Estas figuras establecen niveles o estratos dentro de la composición y se desenvuelven en dos actos: dirigen o siguen órdenes como trabajadores en estos espacios ambivalentes entre lo interno, una cocina o un laboratorio; siempre un recinto en donde se prepare algún tipo de producto. De esta forma las fábricas representadas aluden a la búsqueda del perfeccionamiento espiritual que plantea la Alquimia.

---

<sup>49</sup> *Neo Rauch im Gespräch mit Roswitha Siewert*, Leipzig, 20 de Julio de 1995. En *Neo Rauch. Marineschule, Kat., Overbeck-Gesellschaft Lübeck*, Leipzig 1995. Citado en: *Neo Rauch. Randgebiet*. Herausgegeben von Klaus Werner für die Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. Leipzig, 2000, pp. 6-18.

<sup>50</sup> Harald Kunde, *Rollenspiel und Rebellion*. Citado en: *Neo Rauch. Neue Rollen Bilder 1993-2006*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2006, p. 14.

<sup>51</sup> Gerlach, Sophie A., *op.cit*, p. 104.

Neo Rauch comenta que un sueño lo llevaría a encontrar un camino en su proceso creativo, más allá de la influencia de sus maestros en la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig. La primera composición que el artista señala como el producto de ese proceso es *Placenta* (1993) (Fig. 1.6), una pintura de formato circular. El pintor narra que en su sueño tiene deseos de orinar y que buscando un lugar con baño disponible llega a un bar donde le indican que el sanitario está al fondo del recinto. En aquel cuarto lo que el artista encuentra es lo que define por medio de la interpretación de su sueño como “un mándala negro, con un signo representado”<sup>52</sup>.

Harald Kunde<sup>53</sup> señala la influencia del espacio simbólico que se puede encontrar en la pintura de los antiguos maestros italianos como Piero de la Francesca (Fig. 1.8), estudiados por Rauch en su viaje a Italia a principios de 1990<sup>54</sup>. En este sentido, otra pintura que tiene un tratamiento formal y simbólico similar es *Bautizo* (1994) (Fig. 1.9), del año 1994. En ella encontramos dos personajes suspendidos en una balanza. En la tradición hermética - que retoma un mito de origen egipcio según sobre el transitar del alma después de la muerte-, estos personajes tenían que pasar por un juicio antes de proceder a su entrada en el inframundo y lo hacían esperando a que un juez pesara sus buenos o malos actos sobre esta balanza.<sup>55</sup> Lo que llama la atención de este cuadro, es la forma en la cual las balanzas se encuentran ingeniosamente representadas como grúas que se traslapan en un

---

<sup>52</sup> Holger Broeker. *Auf der Prüfstand der Malerei*. Citado en: Neo Rauch. *Neue Rollen Bilder 1993-2006*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2006, p.21.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p.22.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> La definición de alquimia que entendemos en esta investigación es la siguiente: era encontrar un equivalente material dentro de la vida espiritual por medio del estudio de minerales y analogías entre reacciones químicas con los sacramentos o liturgias cristianas como la transubstanciación o la resurrección. Raimon Arola, *op. cit.*, p.39.

enorme plano negro que permite, a su vez, vislumbrar unas autopistas inconclusas que acentúan el carácter onírico de esta pintura.

Estas composiciones tienen en común el uso de diagonales a lo largo de la superficie pictórica y sostienen una tensión generada entre los planos y líneas que cruzan los caminos trazados por el pintor cuando hace uso de carriles de autopistas y caminos que se dirigen hacia nichos, cuyo ritmo es acentuado por la elección del color en planos contrastados que establecen una atmósfera de misterio en estas imágenes donde prevalece una sensación de nostalgia y extrañamiento de una época pasada.

## Capítulo 2. Heterotopías, *Ostalgie* y las viñetas

### Obra de 1998 al 2000

#### 2.1. Cómic, color y *deja vu*

El objetivo de este capítulo es interpretar referencias alegóricas al folklor alemán en ciertos cómics como las revistas *Mosaik* (1959), *Trommel* (1965) y *Atze* (1982)<sup>56</sup> (ver fig. 2.2, 2.4, y 2.5) que formaron parte de la cultura cotidiana en la R.D.A. y que constituyen elementos visuales que Neo Rauch interpretó en su obra al final de la década de los noventa. Las selecciones de imágenes para este capítulo provienen del catálogo *Periferia (Randgebiet)* que documenta una exposición itinerante en tres recintos: la *Galería de Arte Contemporáneo* de Leipzig, la *Casa del Arte* en Múnich y el *Salón del Arte* de Zúrich<sup>57</sup>. Para esta última, que fue una exposición internacional se hizo una selección de ochenta pinturas que son consideradas como obra temprana en la carrera del pintor. En este año también la obra de Rauch debuta en Estados Unidos a través de la galería *David Zwirner*, y en 2001 se presentó una selección de este ciclo de pinturas para la edición 49 de la Bienal de Venecia<sup>58</sup>.

A lo largo del siglo XX los artistas alemanes se han caracterizado por reflexionar sobre la historia de su país por medio de la pintura, y la obra de Neo Rauch no es la

---

<sup>56</sup> Klaus Schikowski, *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler*, RECLAM Verlag, Stuttgart, 2014, p. 143.

<sup>57</sup> Wolfgang Büscher, Harald Kunde, et al., *op. cit.*, p. 440.

<sup>58</sup> *Ídem*

excepción. Uno de los factores que influyeron para que se consolidara su fama como artista internacional fue la relación que hicieron los autores Harald Kunde y Holger Broeker para el catálogo de *Neue Rollen*<sup>59</sup> sobre el imaginario de Rauch y el cómic a través de la estética *Ostalgie*.

Lo que caracteriza al imaginario de Rauch durante la década de los noventa se debe a uso de algunos recursos compositivos y formales provenientes del arte pop norteamericano. Rauch retoma el lenguaje de cómics que en la década de los sesenta fueron publicados en su país de origen, por consiguiente y tomando como pretexto su formación bajo la tutela de artistas pertenecientes al grupo de la *Escuela de Leipzig*, diversos críticos de arte han asociado su trabajo con la estética del cartel *agitprop* (fig. 2.1)<sup>60</sup>. En sus propias palabras, Neo Rauch considera que su obra tuvo una rápida aceptación en el mercado del arte porque:

[...] La *Ostalgie* y el decadente *soviet chic* se combinaron con un poco de *pop* -hubo una respuesta prometedora a esta mezcla con la mirada puesta hacia el mercado norteamericano. Eso ha sido insinuado. Se dio porque comenzaban esos tiempos, en los que los ya nombrados ingredientes se prestaron para eso, casi como si yo no hubiese jugado algún protagonismo ante el lienzo con una perspectiva fría sobre algún barómetro que midiese el mercado.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Holger Broeker, *op. cit.*, p.21.

<sup>60</sup> Harald Kunde. *Bildstrategien*. Citado en: *Neo Rauch*. Edited by Hans Werner Holzwarth. Köln: Taschen, 2012, p. 121.

<sup>61</sup> *Ich hätte ein cleveres Konzept erdacht, mittels dessen ich den amerikanischen Markt erobern könnte. Ostnostalgie und verrotteter Sozialismus-Chick kombiniert mit ein wenig Pop – na eben so eine erfolgsversprechende Mixtur mit Blick auf den amerikanischen Markt. Das wird unterstellt. Dabei ist das einfach alles so geworden. Es ist so geworden, weil es bei Zeiten anfang, sich aus ganz bestimmten Ingredienzen zusammensetzen, fast*

Términos como *Ostalgie* o *soviet chic*<sup>62</sup> sirvieron para identificar algún aspecto de la vida cotidiana bajo el socialismo como una referencia cultural entre los alemanes de ciudades capitalistas que, en el contexto de la guerra fría hasta la caída del Muro y todavía después, habían generado una serie de estereotipos negativos hacia cualquier aspecto cotidiano en la extinta República Democrática Alemana. Después de cierto distanciamiento histórico, las referencias a la vida en Alemania del Este como los *trabis*<sup>63</sup>, los carteles *agitprop* (fig.2.1) o la pintura de la *Escuela de Leipzig* generaron un valor de culto, seguido de uno comercial tras la integración social y económica que significó el fin de los regímenes socialistas en Europa.

Este trasfondo histórico y cultural sirve como diagnóstico para identificar los motivos que hicieron de Neo Rauch un artista tan popular. La doble interpretación que hizo el artista sobre los cómics en su discurso artístico nos permiten identificar una pintura que

---

*als würde ich dabei keine Rolle spielen, als würde es vor mir entstehen, zwischen mir und der Leinwand. Ohne einen hastigen oder eiskalten Blick auf irgendwelche Marktbarometer zu richten, sondern das, was als sozialistische Realismus-Ingredienz bezeichnet werden könnte, rangiert gleichrangig neben vielen anderen Dingen. Es ist natürlich klar, wenn man in einem Land oder einem Regime aufgewachsen ist, in dem man von klein auf mit aberwitzigen figurativen Arrangements konfrontiert wird, mit überdimensionalen Friedenstauben und Nelken und Arbeiterheroen, dann setzt sich das natürlich in dem inneren Archiv fest und will zwanzig Jahre später unter Umständen auf die Leinwand. Aber sobald man dies mir Kalkül tut, begeht man schon Verrat an diesem feingesponnen System von Inspiration und künstlerischer, d. h. in dem Falle malerischer, Wahrhaftigkeit.*

Conversación con Neo Rauch en el Instituto Goethe de Praga sostenida el 10 de Mayo 2007. Referencia de Galería Eigen+Art : [http://www.eigen-art.com/index.php?article\\_id=203&clang=0](http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=203&clang=0)

<sup>62</sup> Dominique Boyer, *Ostalgie and the politics of the future in East Germany*. Public Culture, febrero, 2006, p.p.361-380, < <http://anthropology.rice.edu/content.aspx?id=124> > , (visitado en agosto del 2016).

<sup>63</sup> Los *trabis* son los autos conocidos como Trabant que fueron producidos en Alemania del Este y hasta la fecha son considerados como reliquias de colección e íconos de la estética *Ostalgie*, cuando en su momento de producción eran considerados como autos de manufactura barata y de difícil acceso para los alemanes de la R.D.A.

toma prestadas algunas de sus características compositivas, entre ellas el ritmo que genera la secuencialidad de viñetas en los cómics.

Otra característica que podemos resaltar de este periodo son los personajes uniformados dentro de parques industriales y conjuntos habitacionales característicos de Alemania del Este. Los elementos referidos al contexto histórico de la R.D.A. alterado con las narraciones fantásticas que nos ofrecen los cómics de 1950 nos permiten asociar el imaginario de Neo Rauch con la definición del término *Ostalgie* que ofrece Dominique Boyer como una invención histórica, vista desde una perspectiva romántica:

[...] en esencia, la *Ostalgie* no es lo que parece- es menos un síntoma de nostalgia por Alemania del Este que una utopía sobre Alemania Occidental. Me refiero a utopía en el sentido de naturalizar una fantasía que crea un espacio irreal, literalmente un “no lugar” en el que un conflicto neurótico de los alemanes del Este con su pasado autoritario permitió a los alemanes denominados como Occidentales reclamar un futuro libre de carga histórica.<sup>64</sup>

Para continuar nuestra reflexión sobre el imaginario de Rauch y el cómic, se hablará sobre narrativa y transición de viñetas entre dos estilos representativos del cómic: el naturalista o cómic de narrativa gráfica y el caricaturizado o cómic *strip gag* de acuerdo

---

<sup>64</sup> [...] in essence, that *Ostalgie* is not what it seems to be—it is a symptom less of East German nostalgia than of West German utopia. I mean utopia in the sense that it is a naturalizing fantasy that creates an unreal space, literally a “no-place,” in which East Germans’ neurotic entanglement with authoritarian pastness allows those Germans gendered western to claim a future free from the burden of history. Dominique Boyer, op. cit., p.363.

con el ensayo titulado “*Mise en scène and framing*”, de la compilación *Critical Approaches to Comic*<sup>65</sup>. Ambos estilos se pueden apreciar como recursos compositivos de los que se sirvió Rauch durante este periodo.

El cómic naturalista se aproxima a una perspectiva cinematográfica, debido a la elipsis<sup>66</sup> que surge entre las viñetas, las cuales tienen un lenguaje de movimiento sintetizado que es traducido a la secuencialidad a través de un medio tradicional como el dibujo y la ilustración. A esta figura de retórica visual la denominaremos *mise en scène*, (fig. 2.4 y 2.5). Y es importante para considerar la lectura de la otra forma de representar espacios que usa Rauch por medio de la figura retórica *mise en abyime*, cuya representación en las artes visuales se ejemplifica de manera más clara bajo la secuencialidad que genera un espacio que se repite en una serie de intervalos<sup>67</sup>, el cuadro *Museo* (1996) (Fig. 2.9) puede ejemplificar esta figura retórica.

Curiosamente, esta segunda retórica visual se emparenta con la secuencialidad del cómic caricaturizado o mejor conocido como *strip gag*, donde se tiende a la repetición alternada de las mismas viñetas para generar el hilo conductual de una historia corta, tal como lo podemos encontrar en el recorrido visual que nos ofrecen las composiciones de Neo Rauch. En cambio, la viñeta del comic realista es más fragmentaria y nos remite a un

---

<sup>65</sup> Pascal, Lefevre. *Mise en scène and framing. Visual storytelling in Lone Wolf and Cub. Critical Approaches to Comics. Theories and Methodes*. Edited by Matthew Smith and Randy Duncan. Routledge. New York, 2012.

<sup>66</sup> Término empleado por los investigadores que escriben sobre el cómic para referirse a las transiciones que se generan entre cuadro y cuadro como parte de la coherencia que establece una narrativa gráfica, es incorrecto emplear solamente el término viñeta.

<sup>67</sup> Sophie A., Gerlach, *op. cit.*, p. 73.

encuadre fotográfico a diferencia del *strip gag* que se caracteriza por transmitir con mayor facilidad un estado anímico con menos recursos visuales<sup>68</sup>.

La caricaturización del *strip gag* tiende a sintetizar y trata el espacio de una forma simbólica, por lo tanto, altera la distribución espacial dentro de un marco compositivo<sup>69</sup>. Esta breve explicación relacionada con la narrativa visual que da coherencia a un cómic nos permite explorar cómo funciona la interacción que Rauch logra entre los recursos visuales. Por ejemplo, durante el periodo aquí abordado es más frecuente encontrar cuadros en los que se integran viñetas de distintos tamaños y formas dentro del lienzo, así como el peso que incluye la tipografía dentro de sus composiciones. El texto casi onomatopéyico que el pintor integra en su obra tuvo una relación simbólica entre el cómic y determinados motivos esotéricos<sup>70</sup>, como en el cuadro *Plazenta* (1993) (Fig. 1.6).

Todavía podemos encontrar similitudes entre los personajes que mantienen esa aura fantasmagórica y hierática, donde los altos contrastes predominan y la construcción del espacio pictórico por medio del uso de los planos y otras formas geométricas componiendo una línea de narrativa similar al cómic. Composiciones como la *Gran alteración* (1995) (Fig. 1.3) y la ya mencionada *Relojes comparados* (2001) (Fig. 1.4) muestran este tipo de recurso empleado por el pintor, quien reconoce que dentro de la construcción de sus pinturas había retomado paletas de color presentes en historietas y publicidad de los años sesenta.

En varias composiciones de este periodo se encuentran ubicadas como recurso visual una serie de viñetas y de tipografía que interactúan con personajes uniformados, la

---

<sup>68</sup> Pascal Lefevre, *op. cit.*, p.72 .

<sup>69</sup> *Idem* .

<sup>70</sup> Sophie A., Gerlach, *op. cit.*, p. 101 .

palabra dentro del espacio pictórico forma un vínculo literario e icónico del tema explorado y se prestan para continuar con la escena representada, como en *Ama* (1994) (Fig. 1.5) y *Plazenta* (1993) (Fig. 1.6). Rauch comenta que ningún elemento dentro de sus pinturas es producto de azar, así que la interacción de recursos formales tan dispares le genera un nuevo reto pictórico. Para él, las inclusiones de recursos tipográficos no implican una lectura superficial de su obra.

Desde el año 2000, aumenta el flujo de personajes en estos escenarios. El pintor no deja de lado esa profundidad sintetizada y austera en detalles. Este tratamiento no deja de remitirnos a otra característica de los cómics. Una de las lecciones que el cómic deja a la pintura es la siguiente: los ritmos que generan la continuidad de escenas que se van alternando y repitiendo para continuar una narrativa. No es necesario que un dibujante de este género gráfico tenga que ahondar en la representación de múltiples escenarios para generar una temporalidad; una línea de eventos que distingan entre un antes y una incertidumbre del después.

Este uso de la viñeta y la secuencialidad la podemos encontrar en composiciones como *Plazenta* (1993) (Fig. 1.6), y otros cuadros de la serie de los tondos, donde los pequeños huecos que interrumpen a lo largo del plano con pequeñas escenas que irrumpen a los personajes centrales de la composición nos permiten ahondar en el discurso de la misma pintura. El uso del color está relacionado con la paleta de publicaciones periodísticas en la R.D.A., desde 1950 circulaban en esta región de Alemania este tipo de tiras cómicas que eran elaboradas para niños y jóvenes. Conforme se va asentando el socialismo en esta región, las publicaciones irían relacionando propaganda e historias con contenidos ideológicos, tal como sucedió en todas las áreas pertenecientes a los círculos culturales de los países del bloque comunista.

## 2.2 Duendes, *agitprop* y el cómic en la R.D.A.

En la década de 1950, los superhéroes de la Guerra Fría representaron una especie de alegorización histórica tanto en Occidente como en los países socialistas. Este tipo de imaginario formó parte de las obsesiones visuales que influyeron en el proceso creativo de Neo Rauch como pintor. De cierta forma, la estética *Ostalgie* con la que ha sido relacionada su obra nos lleva a preguntarnos si acaso la *glamourización* de posters, diseños, carteles y objetos de la vida cotidiana distorsionan la interpretación de un discurso histórico para proporcionarnos una especie de historia alterna por medio de la fantasía y la ciencia ficción en la industria del entretenimiento.

Hoy en día podemos encontrar en internet una innumerable cantidad de sitios web donde se cuenta con un amplio archivo de imágenes y videos que nos dan muestra de cómo era la vida cotidiana en el “segundo mundo” durante el siglo XX. Archivos de películas, música, ropa, publicidad de productos básicos y comerciales se rodean de un exotismo que se refleja indirectamente en la lectura de la obra de Rauch, debido a la forma en que representa a sus personajes disfrazados con ropajes de contextos históricos dispares dentro de sus composiciones.

Escenarios futurísticamente yermos, personajes uniformados, y atmósferas como de ciencia ficción pertenecen a este tipo de imágenes que representan espacios heterotópicos<sup>71</sup>, ya que aluden a espacios que dejaron de tener una presencia física, sin embargo éstas continúan rememorándose por medio de la estética *Ostalgie* y el valor de culto que han

---

<sup>71</sup> Micheal Foucault, *Topologías* (dos conferencias radiofónicas), Fractal n° 48, enero-marzo 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40, <[http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)> ,(visitado en agosto del 2016).

generado a pesar de ser solamente carteles publicitarios o etiquetas de marca que nos presentan aspectos sobre la vida en los países del bloque socialista. Estos objetos generan polémica ya que se les conserva en espacios de exposición, como si fuesen reliquias o son interpretados paródicamente desde el arte, cómo lo podemos observar en la obra de Neo Rauch, o en la propuesta de otros artistas pertenecientes al grupo de la “Nueva Escuela de Leipzig”.

Parte de esta “obsesión visual” que tiene Rauch por los años cincuenta nos remiten a los cómics norteamericanos censurados en Alemania del Este (ver Fig. 2.3). ¿Qué tipo de superhéroes eran los representativos en el socialismo? Las referencias a la Guerra Fría no dejaron de representarse en el cómic *Ostalgie* de culto *Mosaik*, dibujado por Hannes Hegen<sup>72</sup> y promovido por la Juventud Libre Alemana (FDJ). En determinadas historias, los famosos personajes *Digedags* (Fig. 2.8) eran partícipes en aventuras que aludían indirectamente la situación política de la guerra fría, tal como se hiciera en Occidente con cómics como *Supermán* o el *Capitán América* de acuerdo con ciertas condicionantes que recibía Hannes Hegen por parte de la Juventud Libre Alemana para publicar sus historietas.

Por ejemplo, los personajes en las historietas de Hegen, no tienen su origen como personajes de ciencia ficción como el *Capitán América* o el *Superman* norteamericanos. Los *digedags* que protagonizan las historias de Hannes Hegen son representaciones de *Kobolde*<sup>73</sup>, término empleado en el folklore alemán para denominar a una especie de duendes que habitan en los espacios domésticos y se encargan de ayudar a los habitantes de

---

<sup>72</sup>Guido Weißhahn, *Comics in der DDR. Superhelden des Sozialismus. Der Spiegel*, noviembre del 2008, < <http://www.spiegel.de/einestages/comics-in-der-ddr-a-947344.html> > (visitado en agosto del 2016).

<sup>73</sup> Guido Weißhahn, *op. cit.*, < <http://www.spiegel.de/einestages/comics-in-der-ddr-a-947344.html> > (visitado en agosto del 2016).

un determinado lugar. Hay varios cuentos pertenecientes a la región de Sajonia donde se refiere a estos personajes<sup>74</sup>. Bajo este tipo de alusiones culturales al folklor, hubo una corriente de cómics dirigidos a niños y adolescentes en la R.D.A. que basaban sus personajes e historias en narraciones tradicionales alemanas o en obras literarias<sup>75</sup>. Ello los diferenciaba de los cómics *Fix und Foxi* producidos en Alemania Occidental, en los cuales se buscaba que los personajes fueran símiles del pato Donald o Mickey Mouse.

Junto con el comic *Mosaik*, otra de las publicaciones a las que atribuimos alusiones ideológicas fue la revista de novelas gráficas o *polit-comic* conocida como *Trommel*<sup>76</sup>. Esta publicación buscó elaborar historias para divulgar crónicas sobre la vida en otros países y hacer propaganda en contra de Estados Unidos. Un ejemplar de *Trommel* publicado en los años setenta nos ofrece una serie de tiras cómicas sobre la Guerra de Vietnam escritas especialmente para un público militante de la Juventud Libre Alemana<sup>77</sup> (Fig. 2.4).

Por medio de esta estética *Ostalgie*, Neo Rauch pareciese haberse creado su propio estilo a través del uso de componentes visuales como el color, la tipografía, y en general la atmósfera socialista que encasilla a estas reliquias culturales. Rauch crea sus propios mundos en donde las referencias históricas anulan las posibilidades de una lectura lineal, proporcionándonos una narrativa de lo absurdo, sin dejar de lado los enigmáticos referentes a otras aristas de la cultura alemana como el folklor de los cuentos tradicionales.

---

<sup>74</sup> Heinz Rölleke, *Das große Deutsche Sagenbuch*, Artemis & Winkler, Düsseldorf, 1996, p.311.

<sup>75</sup> Klaus Schikowski, *op. cit.*, p.144.

<sup>76</sup> Las fuentes consultadas para el cómic *Trommel* se pueden encontrar en la siguiente dirección web, así como el cómic *Mosaik* de Hannes Hegen, <<http://www.ddr-comics.de/ungtrom.htm>> (visitado en agosto del 2016).

<sup>77</sup> Guido Weißhahn, *op. cit.*, <<http://www.spiegel.de/einestages/comics-in-der-ddr-a-947344.html>> (visitado en agosto del 2016).

*Noche de marzo* (2000) (Fig. 2.6) nos permite ejemplificar los nuevos usos de los elementos visuales anteriormente mencionados y que Rauch retomaría para elaborar sus composiciones. Ésta es una composición más académica que se relaciona con la tradición de la pintura realista del siglo XIX. Un motivo que no puede pasar desapercibido es el del bosque, así como algunas referencias al paisaje de Sajonia que comienzan a ganar protagonismo después del recorrido sobre las autopistas y los parques industriales que nos ofreció el ciclo de pintura perteneciente a la década de los noventa<sup>78</sup>.

El cómic *Mosaik* (1959), de Hannes Hegen (fig. 2.2) es considerado de culto hasta la fecha en Alemania debido al aura generada por la estética de la *Ostalgie*. El uso de la paleta y las historias en las que se desenvuelven los personajes también hacen una alusión a lugares utópicos que se encontraban de moda durante el periodo de la guerra fría, como los viajes a otros planetas y la colonización de los mismos, así como la representación de escenarios de un “futuro próximo” con fantasías tecnológicas<sup>79</sup>, (Fig. 2.10).

En 1990 Eigen+Art, la galería que representa a Rauch en Europa, organizó una exposición sobre la influencia del cómic *Mosaik* en torno a la obra del pintor: *Los digedags: un mito (Digedags: Ein Mythos)*. Sobre esta muestra Karin Thomas, quien ha dedicado varias publicaciones a la pintura en la R.D.A. y en específico a la Escuela de Leipzig, afirma que la relación entre la obra del pintor y ese cómic de culto *Ostalgie*:

---

<sup>78</sup> Este giro hacia los páramos de un bosque o invenciones de pueblos que remiten hacia una atmósfera de cuento tradicional serán parte de nuestro análisis sobre el ciclo de pintura que presentó Neo Rauch en 2014 (véase n. 62 del capítulo III).

<sup>79</sup> Karin Thomas, *Aufstand der Bilder. Selbstfindung in unzeitgemäßen Bildwelten: Neo Rauch*, bpb online, agosto, 2011, < <http://www.bpb.de/53042/aufstand-der-bilder>> (visitado en agosto del 2016).

[...] El mismo Neo Rauch habla sobre la influencia de los comics y la lectura de la publicación “MOSAIK” de Hannes Hegen como una fuente de inspiración para el colorido y el inventario formal de sus imágenes. Así, la afición de Rauch a los cómics permite imágenes de compartimentos en construcciones técnicas con perspectivas anidadas en sí mismas bajo el principio de “imagen dentro de una imagen” dirigido por globos de diálogo que mutan en interiores al vacío en el corpus de sus imágenes implantadas con atmósferas de escenario en extraños mundos paralelos. Los cuadros se tornan escenografías sobre espacios de construcción –reales y ensoñados- arreglados como si fueran telones de fondo. No sólo los motivos esbozados como fantásticos mundos paralelos se encuentran mitificados en la R.D.A. sobre composiciones estructuradas en paisajes alienígenas donde se mueven los *digedags* como protagonistas de las historietas “MOSAIK”.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> [...] Neo Rauch selbst spricht dem Einfluss von Comics und insbesondere der Lektüre der "MOSAIK"-Heftreihe von Hannes Hegen eine nachhaltige Rolle als Inspirationsquelle für das Kolorit und das bauliche Inventar seiner Bilder zu. So lassen sich konstruktionstechnische Kompartimente und ineinander geschachtelte Perspektivsichten ebenso wie das Bild-im-Bild-Prinzip auf Rauchs Vorliebe für die Comics zurückführen. Die Comic-Sprechblase mutiert bei ihm zu einer blasenartigen Binnenform im Bildkörper, mit der fremdartige Parallelwelten in das szenische Ambiente implantiert werden. Das Gemälde wird zur Bühne, auf der Neo Rauch seine Konstruktionsteile – die realen und die erträumten – wie Kulissen arrangiert. Doch nicht nur im strukturellen Bildaufbau, auch im motivischen Entwurf von fantastischen Parallelwelten besitzen die in der DDR zum Mythos avancierten Protagonisten der "MOSAIK"-Bildergeschichten, die in außerirdische Gefilde vorstoßenden Digedags.

Karin Thomas, *op. cit.*, < <http://www.bpb.de/53042/aufstand-der-bilder>> (visitado en agosto del 2016).

Neo Rauch comenta que en algunos cómics encuentra recursos que se llegan a inmiscuir dentro de sus pinturas, en diversas escenas del comic *Mosaik*, donde los personajes se aventuran en otros mundos e idealizaciones de sociedades y de lugares exóticos. En ese sentido se sitúan en una relación directa con otras composiciones del pintor, donde encontramos este mismo juego de espacios, así, por ejemplo, en el cuadro *Museo* (1996) (Fig. 2.9), que nos remite a esta secuencialidad generada en las mencionadas historietas.

Los recorridos por las salas de exposición en *Museo* (1996) (Fig. 2.9) muestran un conjunto marcado por la ambigüedad. Gracias a los recursos de desplazamiento que retomó del cómic, Rauch no distingue entre espacios cerrados y abiertos. En una de las conversaciones que el pintor sostuvo con Wolfgang Büscher<sup>81</sup>, crítico del arte interesado en su obra, podemos apreciar la opinión que el pintor tiene sobre la gráfica y la experimentación que emprende por medio del corpus de comic. En una compilación publicada en el año 2009 sobre la producción dibujística del pintor, Büscher hace una serie de preguntas que giran en torno a los hábitos que el artista tiene en su taller y sobre la topografía del mismo, donde los espejos y la observación llegan a tener un papel importante.

Esta conversación permite comprender una gran diferencia en cuanto al proceder del pintor de Leipzig como dibujante, trabajo que refleja aún más la afinidad existente entre el comic y la ilustración como referencias visuales. La obra gráfica de Neo Rauch tiene un carácter bastante incidental y fragmentario, incluso en cuanto a la selección de material,

---

<sup>81</sup>Wolfgang Büscher, *Neo Rauch. Schilfland. Works on paper*. Prestel. München, 2009.

como plumines y papel tamaño A4 que en palabras del pintor terminan desperdigados por el taller o remitidos en la clandestinidad de un archivero.

Lo que cabe resaltar del diálogo entre Rauch y Büscher es la importancia que le da al cómic y el señalamiento que llega a sacar a flote por medio de la siguiente pregunta:

**Wolfgang Büscher:** ¿Se ofrece la tentación de caricaturizar?

**Neo Rauch:** [...] Sobre mis lienzos siempre se encuentran visitantes que pertenecen al dominio de la caricatura, son de una naturaleza que también permanece cuando se presta la ocasión. Quizá se pudiera decir que pertenecen al rubro del comic, en vez de la caricatura.

**WB:** ¿Ha cambiado esa impresión o es que tuvo mayor impacto en años anteriores? Los globos de diálogo y todo aquello se ha vuelto menos frecuente

**NR:** [...] Hago una pequeña reverencia al enriquecedor mundo de la cultura del comic, que ha escoltado a mis creaciones, y de donde siempre escojo algo. Eso es una bienvenida, una vital proximidad, que no podrían proporcionar los antiguos maestros para nutrir mi pintura.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> **WB:** *Gibt es die Versuchung zur Karikatur?*

**NR:** *[...]Es gibt immer mal Gastaufenthalte aus dem Bereich der Karikatur auf meinen Leinwänden, gelegentlich auch von dauerhafter Natur. Vielleicht könnte man sagen, das Element des Comicartigen, statt Karikatur. Das ist eigentlich permanent vorhanden.*

La revisión de la obra gráfica de Rauch, nos permite ver aquella relación que tiene su imaginario con la secuencialidad que ofrece el cómic, y los dibujos en los ya mencionados formatos de papel, que no suelen abarcar las dimensiones acostumbradas de sus lienzos y se pueden encontrar en ciertos patrones de personajes persistentes en las escenas representadas por el pintor. Pareciera que los personajes que se involucran en la obra de Rauch nos remiten a su inclinación por las historias, los cuentos y las fábulas.

---

WB: *Täuscht der Eindruck, oder war es vor Jahren stärker? Die Sprechblasen und so etwas, das ist seltener geworden.*

NR:[...] *Eine kleine Reverenz an den nährstoffhaltigen Bezirk der Comic-Kultur, die mein Schaffen flankierend begleitet und aus der ich mir immer mal etwas heraus picke. Das ist eine willkommene, eine vitalisierende Nachbarschaft, die parallel zu den großen Alten etwas einstreut in meine Malerei, was die so nicht liefern können.*

Wolfgang Büscher, *op. cit.*, p. 79.

### 2.3 Análisis de obra: *Sitio*

La pintura que analizaremos en este apartado se titula *Platz* (2000) (Fig. 2.7), si traducimos este sustantivo al español podemos encontrar las siguientes aproximaciones semánticas: *plaza, sitio, espacio, lugar, puesto, campo, ubicación*. Todas esas palabras constituyen una serie de pistas que, en principio, nos remite a un espacio de tránsito, a un espacio dividido en secuencialidad o viñetas donde discurren una serie de elementos que se fragmentan en un desorden temporal e incluso histórico. En ese sentido se ha argumentado que la obra Neo Rauch convive entre imágenes y palabras; de ahí proviene su interés en revisar cómics y carteles:

[...] una palabra puede conjurar una imagen, evocarla. Se dan mágicas palabras de un magnetismo impregnado que atraen a sí mismas imágenes, por ejemplo “crepúsculo” y “relojes comparados”. Se ve algo cuando se escucha una palabra. Esto permite crear una imagen bajo esa circunstancia, por eso aparecen imágenes. Por otro lado, las imágenes terminadas claman por un título y no me llega ninguno. Luego ocurre, cuando pregunto a un invitado en mi taller: ¿Qué sostienes al respecto? ¿Se te ocurre algo a ti? Recientemente ha ocurrido que yo me permito solicitar cooperación a un periodista que me pregunta sobre una imagen terminada para la que no se encuentra algún título; que él propusiera alguno sería también una maravillosa idea ¿Por qué no?<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> [...] ein Wort kann ein Bild evozieren, heraufbeschwören. Es gibt Wörter von so magischer, magnetischer Prägnanz, dass sie Bilder nach sich ziehen. „Dämmerung“ z.B. - ja auch „Uhrenvergleich“. Man sieht da etwas, wenn man dieses Wort hört. Daraus ließe

Debido a la aproximación que hacemos de los espacios representados y la interacción que existe entre los personajes, y el puente entre las dos tradiciones pictóricas que definen a la pintura alemana durante el siglo XX y la estética *Ostalgie* en las obras del periodo revisado, podemos afirmar que Rauch es un pintor de heterotopías más que de utopías o distopías.

Foucault habla sobre las heterotopías como la idealización de un espacio físico<sup>84</sup>, siempre en tránsito y abierto a transformaciones. La pintura de Neo Rauch alude a una subjetivación de espacios públicos como bosques, autopistas o parques industriales que se hicieron escenarios comunes e identificables como parte de la R.D.A. y que hoy representan la identidad histórica de una nación extinta, misma que ha sido reinterpretada por medio de la estética *Ostalgie*.

La alusión a un espacio heterotópico como parte de la identidad de una nación también tuvo connotaciones políticas y fines propagandísticos durante la dictadura nacionalsocialista por medio de la idealización de Alemania como el país “Germania”

---

*sich unter Umständen ein Bild machen, dann ist das Bild plötzlich da. Und andererseits schreien fertiggestellte Bilder mitunter nach einem Titel und mir fällt keiner ein. Dann kommt es vor, dass ich einen Ateliergast befrage: Was hältst du davon? Fällt dir vielleicht etwas ein? Es ist unlängst vorgekommen, dass ich sogar die Amtshilfe eines Journalisten erbitten musste, der mich befragte und es stand ein fertiggestelltes Bild im Raum, für das es noch keinen Titel gab und er hatte dann eine wunderbare Idee. Warum nicht?*

Conversación de Holger Broecker, Zdeněk Felix y Neo Rauch en el Instituto Goethe de Praga sostenida el 10 de Mayo 2007. Referencia de la Galería Eigen+Art, [http://www.eigen-art.com/index.php?article\\_id=203&clang=0](http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=203&clang=0) > (visitado en agosto del 2016).

<sup>84</sup> Micheal Foucault, *Topologías* (dos conferencias radiofónicas), Fractal n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40, <[http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)> (visitado en agosto del 2016).

narrado en las crónicas de Tácito<sup>85</sup>. Las descripciones del bosque en el mito alemán y en la arquitectura aluden también a los espacios heterotópicos.

Dicha idealización de un espacio público, o un “espacio otro”<sup>86</sup>, también se encuentra en las acepciones que el bosque o el campo tuvo en la pintura alemana de los años ochenta con el neo-expresionismo. Donald Kuspit<sup>87</sup> nos habla de la representación de un espacio heterotópico que representa una identidad colectiva por medio de una alegorización pictórica, como los parajes llanos representados por Anselm Kiefer que aluden a la reconstrucción de una nueva identidad histórica para los alemanes después de la segunda guerra mundial, otro ejemplo lo encontramos en las cabañas pintadas por David Schnell (2005) (Fig. 2.12), miembro de la “nueva escuela de Leipzig”.

Esas cabañas recuerdan a la serie de pinturas de Kiefer que están basadas en el mito de Parsifal (Fig. 2.11), estos espacios son considerados como heterotópicos porque alegorizan sobre la idealización de un periodo histórico, Kuspit aclara que en este tipo de paisajes la referencia a un individuo es reducida a la colectividad de su identidad histórica, el bosque y los campos incendiados son una metáfora que trataron esta reconciliación histórica por medio de la pintura neo expresionista a lo largo de la década de 1980.

---

<sup>85</sup> *Holzwege in die (Un-)Tiefen des Deutschen Waldes. Von Caspar David Friedrich zu Anselm Kiefer*. Citado en: Volker Gebhardt, *Das Deutsche in der Deutschen Kunst*. DuMont Buchverlag GmbH & Co, 2004, pp.344-345.

<sup>86</sup> Micheal Foucault, *Topologías* (dos conferencias radiofónicas), *Fractal* n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40, <[http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)> (visitado en agosto del 2016).

<sup>87</sup> *La voluntad de poder de Anselm Kiefer*. En: Donald Kuspit, *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Akal Arte Contemporáneo, Madrid, 2003, pp.281-291.

Kuspit vuelve a tratar el tema de la identidad histórica de los alemanes en un ensayo sobre la obra del pintor de Leipzig titulado: *Las fábulas dialécticas de Neo Rauch*<sup>88</sup>. El autor nos plantea la siguiente cuestión: ¿Acaso la pintura de Rauch alude a una absurdidad nihilista sobre la identidad histórica de los alemanes en una década posterior a la *post-Wende* o habla de una recuperación histórica? También este tipo de interpretación de los paisajes de Sajonia como heterotopías nos permite inferir una lectura sobre la falta de adaptación e identificación de los *Ossies* o alemanes del Este con la Alemania del siglo XXI, ya que a la fecha hay una desigualdad económica y cultural que distancia a esta región del resto del país.

Esta cuestión sobre la identidad germana nos lleva distinguir una nostalgia por una grandeza y heroísmo que nunca existió más que de una forma idealizada, como un espacio heterotópico, o neutro, que tiene que definir sus límites y su identidad al reunificarse Alemania después de 1992, la fragmentación política de este país es representada en la obra de Rauch por medio de saturadas referencias iconográficas e históricas que se encuentran ensambladas como escenarios que remiten a “triumfos de la muerte posmodernos”<sup>89</sup>.

En *Sitio* (2000) (Fig. 2.7) encontramos una composición donde todavía prevalece el uso del plano reticular y el recurso del alto contraste como medio de representación pictórico. Los tres personajes congelados en una secuencia, a la manera del *strip gag*, se ven envueltos en una singular labor: están sometiendo a unas criaturas zoomorfas. El alto contraste producido por los rojos y amarillos cadmio entre la luminosidad que domina por la extensión de los tonos blancos nos permite reposar la mirada sobre los verdes que

---

<sup>88</sup> Donald Kuspit, *Neo Rauchs dialektische Fabeln*. Citado en: Brüderlin, Markus, et al. Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993-2006. Ausst.kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Köln 2006, pp. 41-45.

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 42.

contienen considerables extensiones de tonalidad roja, a pesar de la estabilidad que otorgan este color en conjunto con el verde. En la distribución espacial encontramos un solo punto de fuga rescatado de las composiciones armadas en cómics como el *Mosaik* de Hannes Hegen (Fig. 2.10).

El entorno donde estos seres fantásticos están siendo adiestrados no deja de remitirnos a una serie de elementos arquitectónicos que recuerdan elementos arquitectónicos de ciudades del Este, como Leipzig. Los conjuntos de edificios, autopistas y escaparates incluyen la atmósfera de extrañamiento visual, casi alucinatorio, que nos permite apreciar el imaginario del socialismo en la vida cotidiana bajo la estética *Ostalgie*.

El sentido que tienen estos conjuntos de elementos tan dispares dentro de una composición es el de generar una atmósfera utópica sobre un lugar que “ya no existe”<sup>90</sup> y es sujeto de contexto para ser escenario de actos tan surreales como *adiestrar* tres animales de apariencia *kitsch* por personajes que parecen rescatados de viejos cómics.

Estos personajes tienen escrito en un costado la palabra *Hirt*, que podemos traducir como *pastor*. En la conversación sostenida con Wolfgang Büscher se comprueba que, para Rauch, este personaje es una abierta declaración metafórica que habla sobre su proceder como artista. Aludiendo de manera directa a estos personajes, el mismo Rauch reflexionaría sobre esto con las siguientes palabras:

“El pintor como pastor de las imágenes; éstas no deberían de huir, la cerca debe contenerse. Donde termina el lienzo, termina el arte.”<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Micheal Foucault, *op. cit.*, pp.39-40.

<[http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)> (visitado en agosto del 2016).

<sup>91</sup> *Der Maler als Hirt der Bilder; sie sollen nicht ausbrechen, der Zaun soll halten. Wo die Leinwand endet, endet die Kunst.*

Rauch insinúa curiosos personajes provenientes del folclor alemán como los osos de paja (*Strohären*)<sup>92</sup>. En diversas composiciones del periodo comprendido de 1998 al año 2000 podemos identificarlos, el cuadro *Sitio* (2000) (Fig. 2.9) nos muestra un par de estos personajes. Si quisiéramos hacer lectura posmoderna podríamos decir que ahí encontramos seres zoomorfos con la leyenda *Hirt*, los cuales parecen una especie de quimeras pop.

Los *osos de paja* son un testimonio sobreviviente del paganismo europeo, sobre todo en Francia y en Alemania cuando es época de carnavales previos a los festejos de miércoles de ceniza en Alemania y otras zonas de la Europa Central<sup>93</sup>. Es común que en estos países se continúe con la tradición de elaborar disfraces de paja y usar máscaras en el contexto de estas celebraciones. El trasfondo simbólico del oso ha sido relacionado con deidades telúricas en Europa<sup>94</sup>. Estos personajes tampoco han dejado de continuar persistiendo en el imaginario colectivo de los alemanes del Este si recordamos el hecho de que la mayoría de los habitantes de la República Democrática Alemana eran mano de obra para trabajo agrícola e industrial.

Enanos, osos, gigantes y brujas comienzan a invadir los lienzos de Rauch durante este periodo. Estos personajes van de la mano con las festividades tradicionales que se llevan a cabo en Alemania tales como la víspera del 31 de marzo, mejor conocida como *noche de Walpurgis* cuyo trasfondo telúrico ha sido sustituido por la celebración de carnavales<sup>95</sup>.

---

Harald Kunde, et al., op. cit., *Tagebau. Gespräche im Gehen mit Neo Rauch*, p.18.

<sup>92</sup> Éste término se puede traducir directamente al español como osos de paja, a partir de este momento nos referiremos a estos personajes por la traducción de su nombre al español.

<sup>93</sup> James George Frazer, *La rama dorada: magia y Religión*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

<sup>94</sup> James George Frazer, op. cit., p.364.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.423.

Otra composición donde podemos encontrar referencias a este personaje es *Noche de Marzo* (2000) (Fig. 2.6) En este cuadro hay una referencia al quehacer del artista como un guía, una lucha del pintor como los boxeadores representados que tratan de contener al animal de apariencia *kitsch* con la palabra *Hirt* escrita en su costado. En este caso hay que hacer una revisión dentro de uno de los detalles de la composición, uno de los boxeadores lleva consigo una paleta de pintor.

La paleta de pintor es un motivo que se transformó en una referencia en las composiciones analizadas en el capítulo anterior. Por ejemplo, en la obra temprana esta forma se iría haciendo más frecuente para hacer alusión a las mandrágoras, matrices y semillas, cuya interpretación tiene una asociación más simbólica que alegórica. A lo largo de este periodo podemos encontrar esta referencia visual en cuadros como: *Pintura* (Fig. 2.13) (1996), (Fig. 2.14), *Hora nocturna* (2000) (Fig. 2.15) y *Elección* (2000) (Fig. 2.16).

Durante este periodo, encontramos el mandala negro representado de distintas formas. En *Noche de marzo* (2000) (Fig. 2.6) lo encontramos como una paleta de pintor o una especie de signo que Rauch codifica en varias composiciones, donde hay un círculo negro con tres puntos que forman un triángulo invertido; esta forma ovoide se tornaría como una paleta de pintor. Durante este periodo también prevalecen los mandalas negros como motivos decorativos dentro de diversas composiciones, estas alusiones son una especie de signo que sintetizan la forma de una paleta de pintor. Es curioso ver como esta transformación de una semilla a una herramienta de artista sirve para alegorizar la labor creativa del pintor dentro de todo aquel ruido visual producido entre un choque de épocas y alusiones de estilos. Por ejemplo, otra referencia a la mandrágora que no es tan sutil como en *Noche de Marzo* (2000) (Fig. 2.6) es *Cuarto de refrigeración (Kühlraum)* (2002) (Fig.

2.16). Ahí, dentro de una carnicería industrial -que nos remite una atmósfera de arte pop- hay una serie de personajes que sacan unas mandrágoras como parte de su trabajo absurdo.

El color interviene de forma distinta en los cuadros que acabamos de mencionar porque la paleta que ocupa Rauch es más brillante y continúan los altos contrastes que sostienen el trato sintético de los personajes, de la misma forma se invierte la jerarquía de tamaños entre elementos dentro de la composición, el mejor ejemplo es ilustrado por *Cuarto de refrigeración (Kühlraum)* (2002) (Fig. 2.16). Así, por ejemplo, un edificio es minimizado y un personaje en segundo plano es situado en una posición desproporcionada. En este periodo la arquitectura y los edificios públicos, así como las autopistas y fábricas intervienen entre viñetas y los globos de diálogos. En esta composición encontramos tres personajes dispuestos en un escenario. Es a partir de este tipo de cuadros, junto con el de *Noche de Marzo* (2000) (Fig. 2.6), donde comienza a intervenir un tratamiento espacial distinto. Se va abandonando el trato plano que tienen las primeras composiciones de índole abstracta.

Es posible que este orden lleve a Rauch a escoger determinados lugares, como los conjuntos habitacionales, fábricas y los parques, que en el siguiente periodo que abarca del año 2006 al 2012 estaría conformada en invenciones basadas en la arquitectura de pueblos sajones y sus bosques. En ese periodo, los parques industriales y los edificios pueden hacer alusión a como se transforma la apreciación histórica de una cultura que permaneció aislada en el contexto de la Guerra Fría bajo la mitificación que hace la estética *Ostalgie*<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Eckhart Gillen, *¿Qué sería de la vida sin utopías? La función de las artes plásticas en la R.D.A. entre la espera y el cansancio de la utopía*. Citado en: Blanca Gutierrez Galindo (coord.), *El arte en la República Democrática Alemana. 1949-1989*, (compilación inédita), México, D.F. A 28 de enero del 2014, pp. 25-45.

No podemos pasar por alto los globos de diálogo que encontramos en la composición que se analiza en este apartado. Es común encontrar en este periodo estos elementos formales que sirven como recursos comunicativos en el cómic, donde las composiciones describen enfoques empleados en fotografía y teatro. Curiosamente, las composiciones que vendrían después de este ciclo parecen hacer referencia en mayor medida a los escenarios y telones.

El otro personaje folklórico que predomina en los lienzos de Rauch durante este periodo es el *hombre salvaje* (Fig. 3.2) en composiciones como *Antepasado* (2002) (Fig. 3.1) y *Edad* (2001) (Fig. 3.4). Su presencia fue muy común en grabados, así como en algunas de los cuentos populares recopilados por Jacob Grimm. Incluso durante el siglo XIX el hombre salvaje encontró una de sus representaciones más icónicas a través de *Papageno* (fig. 3.3), el personaje más carismático de la ópera mozartiana “La flauta mágica”. Su clásico traje fue diseñado por Karl Thiele basándose en estas referencias medievales.

Donald Kuspit<sup>97</sup> es uno de los autores que ha encaminado sus reflexiones sobre la obra de Neo Rauch hacia la peculiar relación que tienen los pintores alemanes con la historia de su país. Kuspit se refiere a los escenarios fantásticos del precursor de la “Nueva Escuela de Leipzig” como heterotópicos. Rauch es un artista que logra hacer una síntesis entre las dos corrientes pictóricas preponderantes en Alemania a lo largo del siglo XX: el realismo crítico en Alemania Occidental y el realismo socialista en la Alemania Oriental. Esta síntesis histórica se puede considerar como una pintura “realista de ficciones” porque establece una relación entre el folclor y la figuración pictórica de diversas corrientes

---

<sup>97</sup> Donald Kuspit, *Neo Rauchs Dialektische Fabeln*. Brüderlin, Markus, et al. Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993-2006. Ausst.kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Köln 2006, pp. 41-45.

históricas como el realismo francés del siglo XIX o la nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*) a principios del siglo XX en Alemania.

Gracias a la proyección internacional que ha tenido la obra de Rauch el grupo de artistas de la “Nueva Escuela de Leipzig”, la pintura producida en la R.D.A. se ha posicionado como una propuesta artística autónoma que también forma parte de la historia del arte alemán para dejar de considerarse como propaganda política<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Blanca Gutierrez Galindo, *op. cit.*, pp. 2-5

## Capítulo 3. Escenarios, rituales y disfraces.

### *Realismo y folklor en la pintura de Neo Rauch*

#### 3.1 Las vertientes del realismo en la pintura de Neo Rauch

Para concluir esta investigación, el objetivo de este apartado es identificar las variantes de la pintura realista generadas a lo largo del siglo XX como elementos que persisten en la obra de Rauch. Ésta continúa presentando alegorías sobre la historia por medio de imágenes inspiradas en referentes literarios como el cuento tradicional alemán<sup>99</sup>. En el ensayo *Neo Rauch and a sense of home*<sup>100</sup>, Norman Rosenthal proporciona una reflexión sobre el cuento tradicional y el último ciclo de pinturas presentado en la galería *David Zwirner* en 2014.

La pintura de Neo Rauch se caracteriza por moverse en la línea del realismo pictórico, su propuesta temprana nos lleva a contemplar personajes uniformados en espacios vacuos y monocromos que nos narran una crónica sobre la existencia de un país extinto. Este imaginario recorre un camino a lo largo de la historia de la figuración pictórica en Alemania como una propuesta artística que no ha dejado de generar lecturas críticas.

La principal corriente pictórica que influyó en la formación de Rauch en Leipzig fue el realismo socialista, lenguaje pictórico oficial de los artistas de la R.D.A. Sin embargo, el origen del realismo socialista en Alemania del Este como corriente pictórica se adjudica ciertos atributos del realismo francés. Entre estos figura la reflexión sobre los

---

<sup>99</sup> *El realismo, la historia y el tiempo*. En: Linda Nochlin, *El Realismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1991, pp. 22-25.

<sup>100</sup> Norman Rosenthal, *Neo Rauch and a sense of home*. Citado en: *Neo Rauch. At the Well*. David Zwirner Books, Nueva York, 2014, pp. 65-69.

alcances de la pintura para retratar la vida cotidiana de la clase trabajadora como sujeto de transformación histórica con el fin de interpretar alegóricamente determinados acontecimientos políticos y sociales<sup>101</sup>. Como consecuencia, el papel que ocuparía el realismo socialista en la R.D.A. desde 1946 buscaba una nueva relación con su memoria histórica y su identidad como pueblo<sup>102</sup>.

Desde la perspectiva del realismo socialista, se concilia la labor del artista con el activismo político otorgándole al arte un papel de agente de transformación en la realidad. Las imágenes, desde su calidad didáctica por medio de la representación figurativa, implicaban un rol importante como un objeto ideológico que aportara a esta transformación social, en palabras de Herbert Marcuse, en el comunismo el “el arte debe de ser el principio de la realidad”<sup>103</sup>. Desde otra perspectiva, también el realismo en la pintura tiene su aura de romanticismo ya que alude a un principio utópico.

Esto despertó el interés por representar escenas que retrataran la incipiente vida industrial y el desplazamiento de la vida campesina a las ciudades. Las fábricas serían nuevos escenarios sobre los lienzos y el obrero protagonista del papel de héroe moderno<sup>104</sup>. Esta figura del obrero como héroe moderno fue interpretada por Rauch desde otra perspectiva histórica, e incluso cínica, en algunas de sus obras temprana como *La gran alteración* (1995) (fig. 1.3), *Bautizo* (1994) (fig. 1.9) y *Cuarto de refrigeración* (2002) (fig. 2.16), todas ella asociadas con la estética *Ostalgie*, donde los personajes se encuentran vestidos con uniformes que aluden a obreros dentro de una atmósfera industrial y absurda.

---

<sup>101</sup> Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 22.

<sup>102</sup> Gutierrez Galindo, *op. cit.*, p.9.

<sup>103</sup> Peter Sager, *op. cit.*, p. 166.

<sup>104</sup> *Idem.*

La otra cara de la figuración pictórica de corte realista estuvo representada en Alemania Occidental por el neo-expresionismo de Georg Baselitz y el “realismo capitalista” de Gerhard Richter y Sigmar Polke. El historiador Peter Sager identifica esta corriente como realismo crítico, porque representa una *contrarealidad*<sup>105</sup>. La figuración de estas propuestas pictóricas se inclinan hacia lo grotesco y lo paródico por medio de escenas violentas o de índole sexual, a diferencia de la propuesta pictórica de artistas que representaban el realismo social de la “Escuela de Leipzig” como Werner Tübke<sup>106</sup> (Fig. 3.5), quien destinaba el soporte pictórico como una ventana de escenas épicas, rescatando una técnica de taller renacentista que sellaba sus imágenes herméticamente en una continua referencia histórica que no puede dejar de transmitir un aire conservador.

Linda Nochlin explica que el pintor realista es consciente de su contemporaneidad<sup>107</sup> porque en su obra hay registros de lo cotidiano que reflejan detalles y costumbres. En este caso nos podemos referir a las obras de Rauch como representaciones que oscilan entre la ficción y el registro de lo histórico por medio de una pintura verosímil o figurativa al plasmar objetos, lugares, materiales, atmósferas, colores y lugares que caracterizan un entorno y se registra por medio de la pintura.

Claramente, este antecedente en la historia de la plástica alemana, es visto como fenómeno que comercializaría un arte considerado “exótico” por su trasfondo histórico. Uno de los atractivos que tiene la pintura proveniente de Leipzig es el trasfondo personal que se inmiscuye en el quehacer artístico. El arte socialista también fue impregnado por esta aura de ruina histórica que acompaña al resguardo y creación de museos donde se

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>106</sup> Claudia Mesch, *op. cit.*, p.120.

<sup>107</sup> Linda Nochlin, *op. cit.*, p.22.

documenta y clasifica la vida en el socialismo real. Por consiguiente, el mercado del arte percibe un “exotismo” que mitifica la atmósfera de un periodo histórico representada por medio de la pintura.

Curadores que han trabajado en varias ocasiones con Rauch, como Gary Tinterow<sup>108</sup>, curador del *Metropolitan Museum of Art* y el historiador del arte Werner Spies<sup>109</sup>, quien es investigador en el Centro *Georges Pompidou* en París, no dejan de señalar la peculiar interpretación que hace Rauch sobre su entorno por medio de esta narrativa íntima entre lo autobiográfico y la memoria histórica. Sus cuadros muestran un complejo imaginario que sostiene una interacción absurda con elementos icónicos tan dispares como el realismo socialista, el comic o la alusión al paisaje de Sajonia, que remite al tratamiento formal y cromático que pertenece a la tradición de pintores realistas como Adolf Menzel<sup>110</sup>.

El realismo alegórico y el uso o cita del folklor por Rauch nos lleva a preguntar si esta apropiación un tanto irónica de la pintura realista decimonónica está relacionada con la creación de entornos heterotópicos que subliman un duelo del imaginario alemán con la historia. Esta propuesta pictórica nos muestra medio siglo de historia “glamourizada” para un mercado, tal como se ha hecho con la producción de cine relacionado con el holocausto, la guerra fría o el cine Ostalgie con películas como *Sonnenallee*, donde se muestra por medio de la comedia a personajes que idealizan el mundo Occidental.

---

<sup>108</sup> Gary Tinterow, *op. cit.*, pp. 11-16.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>110</sup> *Holzwege in die (Un-)Tiefen des Deutschen Waldes. Von Caspar David Friedrich zu Anselm Kiefer*. Citado en: Volker Gebhardt, *op. cit.*, pp.358.

En *Sonnenallee* un par de estudiantes hacen todo lo posible para conseguir de contrabando un disco de los Rolling Stones, y en la película *Goodbye Lenin*, el protagonista busca recrear la vida en el socialismo por medio de recursos austeros e improvisados para evitarle una impresión fuerte a su madre delicada de salud, quien no se enteró de la caída del muro de Berlín.

Sophie Gerlach <sup>111</sup> nos propone que la lectura alegórica de la pintura realista puede servir como referente para relacionar la obra de pintores como Rauch y Baselitz por la forma en que ambos aluden a la historia de Alemania. Ambos artistas representan personajes relacionados con motivos folklóricos, como la figura del héroe en los cuentos alemanes.<sup>112</sup> También los pintores de la “Escuela de Leipzig” llegaron a representar personajes literarios como Ícaro y Sísifo para hacer una referencia alegórica sobre la situación política en Alemania del Este. Un ejemplo de ello es el Ícaro representado por Werner Tübke en la monumental *Temprana revolución burguesa de Alemania* (1983-87) (fig. 3.5). De igual manera, Bernhard Heisig, el maestro de Rauch, alude a este personaje mitológico en *La muerte de Ícaro* (1979) (fig.3.6).

---

<sup>111</sup> Gerlach, Sophie A., *op.cit*, p.139 .

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 144.

### 3.2 La persistencia del folklor como motivo iconográfico o fuente de iconografía

Las alusiones a referencias culturales de diversas regiones de Alemania nutren el imaginario de Neo Rauch como una suerte de romanticismo histórico que roza en lo fantástico. Volker Gebhardt en su estudio sobre arte e identidad alemana<sup>113</sup> se refiere a la representación del bosque como una de las imágenes más socorridas por artistas como Rauch. El autor cita las “Crónicas de Germania” de Tácito para hablar sobre el origen de los alemanes como un pueblo que “nace de los árboles”<sup>114</sup>. Dicha crónica se relaciona con una leyenda titulada “El origen de Sajonia”<sup>115</sup>: “[...] donde las hermosas doncellas brotan de los árboles”<sup>116</sup>. Este imaginario telúrico aparentemente heterogéneo es enlazado por personajes como la mandrágora, los *hombres salvajes*<sup>117</sup> (fig. 3.2 y 3.3) y el insólito golem (fig.3.8), que parten de narraciones con un trasfondo telúrico.

Esta interpretación iconográfica en la pintura de Neo Rauch genera una conexión con la obra de Rosa Loy, (2016) (fig. 3.7), exponente de la “nueva Escuela de Leipzig”. Ambos artistas mencionan que el paisaje de Sajonia está fuertemente relacionado con su vida personal y su producción pictórica. En 2011 Rauch y Loy presentaron una muestra titulada “Detrás de los jardines” (*Hinter den Gärten*) donde reflexionan sobre la memoria histórica como una suerte de narradores de fábulas por medio de la pintura y los cuentos tradicionales alemanes.

---

<sup>113</sup> Volker Gebhardt, *op. cit.*, pp.344-345.

<sup>114</sup> Heinz Rölleke, *op. cit.*, p. 307.

<sup>115</sup> *Ursprung der Sachsen*

<sup>116</sup> „[...]Sachsen, wo die schönen Mägdlein auf den Bäumen wachsen”. *Idem.*, p.307.

<sup>117</sup> *wilde Männer* en alemán.

Sophie Gerlach nos menciona que en su juventud Rauch era adepto a viajar hacia las regiones de Baja Sajonia, sobre todo en la zona del Harz. Ahí practicaba alpinismo en una de las cumbres más famosas de Alemania: la montaña Brock<sup>118</sup>. Cabe mencionar que la región de Harz es famosa por sus innumerables mitos y leyendas. Neo Rauch y una parte de su círculo de amigos fueron específicamente a esa región atraídos por las historias locales. Este dato nos deja ver que la referencia al paisaje de la región como motivo persistente en su pintura se encuentra relacionado con estas historias que forman parte de la identidad cultural del pintor.

En la mayoría de las composiciones que pueden considerarse dentro de este nuevo ciclo crece la yuxtaposición de referencias iconográficas<sup>119</sup> representadas dentro de escenarios y trampantojos, de tal forma que la obra de Rauch se rodea de una atmósfera misteriosa y de incertidumbre que, entre sus personajes surreales como gigantes y enanos se torna violenta. Estos personajes pueden brotar de la tierra, deambular en pasillos abismos y asomarse por ventanales desproporcionados. Y resultan familiares a la arquitectura de pequeños pueblos sajones, como Aschersleben, pueblo ubicado en las orillas del Harz, la región de las brujas que, en la víspera de la noche de Walpurgis<sup>120</sup>, se reúnen para volar sobre la montaña Brocken.

---

<sup>118</sup> Sophie A. Gerlach, *op. cit.*, p. 96.

<sup>119</sup> Las composiciones de Neo Rauch que retoman esta referencia al realismo del siglo XIX se caracterizan por exaltar este recurso compositivo. Gary Tinterow nos ha resaltado que la serie de pinturas *Para*, presentadas en el *Met* de Nueva York, Rauch se sirvió de la secuencialidad de escenas medievales y estudió con interés obras de siglo XIX. A partir de que empezamos a notar un cambio en el tratamiento formal y cromático en sus pinturas, este uso de la forma y la carencia de proporción de la figura y el fondo sirven a la naturaleza fantástica de las narraciones dentro de sus pinturas.

<sup>120</sup> *Idem.*

Linda Nochlin también señala que otra de las características del realismo es la asociación de ideas que resulten afines al contexto presente del artista por medio de un lenguaje alegórico o usando referencias a la literatura tradicional, sin importar su índole moral. Esto nos permite apreciar que el papel del realismo en la pintura es reflejar la identidad del presente por medio de una expresión artística. Dicha cualidad envuelve al realismo pictórico de un aura de contemporaneidad<sup>121</sup>.

La pintura de Neo Rauch genera una tensión entre la secuencialidad narrativo-visual del cómic y la naturaleza grotesca del cuento popular alemán sin excluir la leyenda del golem de Praga que ha repercutido en diversos momentos históricos en el imaginario alemán como en la literatura romántica del siglo XIX a través de la novela de Gustav Meyrink y posteriormente en los albores del cine expresionista a inicios del siglo XX.

Esta alusión a la figura folklórica del golem, también se liga sutilmente con las referencias alquímicas que el pintor estudió en su ciclo temprano de los noventa, donde hizo referencia a la naturaleza femenina, por medio de la figura de Eva en alusión a la humedad a la que se refieren los alquimistas. La humedad es necesaria para llevar a cabo una fórmula, y en la doctrina hermética hace alusión a una revelación sagrada y femenina del conocimiento<sup>122</sup>. Un cuadro como *Escultora* (fig. 3.9) muestra la figura de un golem, tallada por una mujer. Una de las acepciones que tiene la palabra golem en hebreo es “informe” o “embrión”<sup>123</sup>. Es importante remarcar este punto porque alude al carácter telúrico del folklor sajón y nos permite relacionar la asociación entre imágenes y palabras

---

<sup>121</sup> Linda Nochlin, *op. cit.*, p.24.

<sup>122</sup> Raimon Arola, *op. cit.*, p.143.

<sup>123</sup> Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo*. Siglo XXI, 2009.

que insinúa Rauch en determinadas composiciones efectuadas entre 1993 y 2001<sup>124</sup>, de esta forma, la interpretación simbólica de *Escultora* también relaciona las alusiones que mencionamos anteriormente sobre el golem a la fertilidad que hace el pintor por medio de las mandrágoras y la placenta de Eva en cuadros como *Ama* (fig. 1.5) y *Plazenta* (fig. 1.6), en este cuadro podemos ver como la escultora Eva da “forma a lo informe” por medio del barro y la tierra. Lo informe alude a la figura masculina de Adán en el esoterismo hebreo. Esta mística figura, que tiene origen en Praga, se refiere a un ser moldeado con arcilla y que sirve como trabajador estéril y enajenado, sin razón o sentimiento. A diferencia de la figura del demiurgo<sup>125</sup>, que conjura y crea, el golem es conjurado y controlado.

Si observamos la serie de pinturas que Rauch elaboró desde el 1993, encontramos el uso de motivos tipográficos y algunas frases que forman parte de la composición y que el pintor utiliza para reiterar las imágenes con un trasfondo esotérico o simbólico, como en *Ama* (1994) (fig. 1.5). Esta pintura muestra el interés que Neo Rauch tiene por el esoterismo y la alquimia. *Ama* (1994) (fig. 1.5) forma parte de los juegos de palabras que Gerlach identifica en algunas pinturas de este periodo y que relaciona directamente con motivos iconográficos cristianos, siempre haciendo hincapié en referencias eróticas por medio de símbolos sobre la fertilidad, y que desglosan la relación entre los sexos. El título de esta pintura hacer referencia a una deidad, relacionada con los metales y a la transmutación de la sustancia o el uso de la alquimia como un agente divino en el perfeccionamiento espiritual del ser humano<sup>126</sup>. Este motivo persiste en la obra de Rauch en composiciones de ciclos de pinturas más recientes como *La ciudad en el llano* (2013) (Fig. 3.11) o *Escultora* (2014) (Fig. 3.9).

---

<sup>124</sup> Sophie A. Gerlach, *op. cit.*, p.101 .

<sup>125</sup> (véase n.64 del capítulo I).

<sup>126</sup> *Idem.*

La obra que data del 2013 al 2014 permite una lectura sobre esta asociación que hemos venido haciendo entre algunos personajes que pertenecen al vasto mundo del imaginario folklórico alemán. La primera figura que analizaremos en la obra de este periodo es la del hombre salvaje<sup>127</sup>, un antiguo referente cultural. La importancia de este personaje se remonta a dibujos medievales y grabados que datan del Renacimiento.

Los *hombres salvajes* (Wilde Männer) remiten a la lectura psicoanalítica que hace Donald Kuspit sobre el extrañamiento del pueblo germano al no ser civilizado por Roma. Esta figura también es una alegoría sobre la postura de la figuración germana contemporánea en la pintura como otra lectura que habla sobre la relación entre arte e identidad histórica en la pintura de Rauch<sup>128</sup>. Un ejemplo de esto nos lo proporciona la lectura que haría un pintor como Kiefer<sup>129</sup> sobre las figuras telúricas que maneja en su trabajo con un páramo yermo e incendiado, en alusión directa a la guerra y desmembramiento de Alemania (fig.2.11). En eso la obra de Kiefer se diferencia del imaginario de Rauch, en cuya obra la identidad histórica de Alemania es asociada con el bosque fértil e idílico, como la Arcadia germana que llegaría a describir Tácito y los cuentos enigmáticos que confrontan a los personajes en encuentros con criaturas fantásticas y enigmáticas. La lectura de la mitología germana en Rauch anula la violencia de una imagen asociada con la guerra y el nacionalsocialismo como formas de realismo pervertido por excesos ideológicos<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> Volker Gebhardt, *op. cit.*, p.343.

<sup>128</sup> *Duelo y melancolía en el neoexpresionismo alemán. La representación de la subjetividad alemana*. Citado en: Donald Kuspit, *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Akal Arte Contemporáneo, Madrid, 2003, pp. 263-291.

<sup>129</sup> (véase n. del capítulo II)

<sup>130</sup> Desafortunadamente a la fecha en Alemania del Este existe una errada asociación de múltiples referencias a mitología germana y escandinava con grupos de ultraderecha que se

### 3.3 Análisis de la obra: *Escultora*

Como parte de su producción pictórica más reciente, Neo Rauch presentó *Gespenster*, en la galería Eigen+Art<sup>131</sup> y *At the well* en la Galería David Zwirner<sup>132</sup> entre el año 2013 y 2014. Con respecto a este ciclo Norman Rosenthal relaciona la temática y construcción de esos cuadros con ciertas narraciones de los hermanos Grimm<sup>133</sup>, humanistas del siglo XIX que llevaron a cabo una compilación de los cuentos folklóricos de tradición oral a lo largo de todo el territorio alemán. Ellos harían una meticulosa clasificación en torno a la temática de los cuentos, en los que generalmente se desarrollaba algún evento extraordinario para explicar, en determinados casos, el origen de una ciudad o la identificación de algún recinto emblemático<sup>134</sup>.

Historias de gigantes, demonios, enanos y aparecidos son parte de las categorías en las que podemos apreciar un amplio imaginario colectivo, donde lo más común es encontrar brujas y personajes que se transfiguran de la forma más dispar o grotesca. En dichas historias no se puede dejar de lado la perpetuidad del bosque como escenario principal. Bajo esta afirmación nos referimos a que esta imagen ha persistido en distintos momentos de la historia de la plástica alemana, así como la representación de motivos folklóricos de

---

declaran abiertamente neonazis y que emplean runas o ciertos símbolos para identificarse como grupo. Todavía con el paso de la historia la mitología germana no ha logrado destilar esa asociación con el nacionalsocialismo.

<sup>131</sup> Arthur Lubow. *The new Leipzig School*. The New York Times Magazine, enero, 2006, <[http://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/the-new-leipzig-school.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/the-new-leipzig-school.html?_r=0)> (visitado en agosto del 2016).

<sup>132</sup> Norman Rosenthal, *op. cit.*, pp. 65-69.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>134</sup> Heinz Rölleke, *op. cit.*, p.13.

trasfondo telúrico como los *hombres salvajes* y los gigantes en estas fábulas, algunas han sido referidas en ilustraciones de textos medievales<sup>135</sup>.

Tal como nos lo menciona Norman Rosenthal, el hermetismo de las pinturas de Rauch que integran imaginarios de diversos orígenes se resume en la siguiente reflexión que el autor nos presenta en el catálogo de la exposición *At the Well*:

“[...] la memoria de Rauch es traducida en un imaginario pictórico que se torna en imaginario mítico, donde un sentido de trabajo y aislamiento chocan contra una realidad que parece traslaparse con lo irreal, donde un pasado histórico, e incluso romántico, se combina con un presente realista en una confusión inconsciente.”<sup>136</sup>

Rauch, a la manera de un alquimista, nunca tiene el remordimiento de ceder ante una imagen cómoda dentro de su pintura, donde se crea y se destruye por medio de la sustancia del óleo. Este pintor es anónimo ante la reflexión de los realismos e imágenes citadas a lo largo de estos recorridos fragmentarios entre el folclor, el cómic y el realismo. Tampoco podemos dejar de mencionar que la arquitectura representada en este ciclo de pinturas deja de lado los espacios urbanos en construcción que significan lugares de tránsito, como autopistas, fábricas o ventanales para transformarse en escenarios. Él incluye una laberíntica transformación de entornos que podemos identificar con la arquitectura de

---

<sup>135</sup> Gebhardt, Volker, *op. cit.*, p.343.

<sup>136</sup> [...] *the mind of Rauch as translated into painted imagery turns evermore to mythic imagery where a sense of work and isolation collides with one where reality seems to overlap with unreality, where a historic and even romantic past combine with a down-to-earth present in a subconscious confusion.*

Norman Rosenthal, *op. cit.*, p.67.

pequeñas poblaciones alemanas e imágenes idílicas de paisajes que pudiesen ser testimonios de las enseñanzas morales del cuento alemán por medio de sus personajes fantásticos.

Los espacios recreados en estas composiciones no dejan de resguardar cierta familiaridad para el observador con su entorno. Esa es la razón por la cual identificamos estas pinturas como heterotópicas, a pesar de las referencias históricas y documentadas por un amplio referente iconográfico, estos elementos identificables con una realidad histórica por medio de alegorías se distorsionan por medio de la yuxtaposición de imágenes provenientes de diversas temporalidades<sup>137</sup>.

La presencia de la figura femenina se hace mayoritaria en este ciclo de obra, ya que, si observamos sus representaciones, es raro asumir una presencia pasiva o contemplativa durante este ciclo de pinturas. También es notable observar que el desnudo es mayoritariamente omiso en el insomne imaginario de este artista. En estas composiciones, la mujer llega a desempeñar un papel como demiurgo, pues igual que sus contrapartes masculinas, ellas están en complicidad con la creación de un golem o llevan a cabo su labor de brujas como en cuadros como *Escultora* (2014) (fig. 3.9) o *La ciudad en el llano* (2013) (fig. 3.11).

Dentro de las pinturas seleccionadas para la muestra *Gespennster*<sup>138</sup>, llama la atención *Escultora* (2014) (fig. 3.9) donde encontramos a un personaje que genera una línea

---

<sup>137</sup> Micheal Foucault, *op. cit.*, pp. 39-40, <[http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)> (visitado en agosto del 2016).

<sup>138</sup> Arthur Lubow. *op.cit.*, <[http://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/the-new-leipzig-school.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/the-new-leipzig-school.html?_r=0)> (visitado en agosto del 2016).

de secuencia en distintos puntos del espacio pictórico, mientras que la exagerada proporción de la mujer se contrapone a una especie de *golem* dentro de la composición.

Esa solución espacial y de interacción entre ambos personajes, que generan una disonancia de proporción, nos llevan a preguntarnos quién ejerce el papel de creador-demiurgo en la escena analizada, si la escultora, que pareciera reflexionar en torno a su creación, o el personaje masculino en el plano inferior de la obra. La figura que se despliega tres veces en el mismo cuadro desempeña dos roles: en el primero pareciera evocar alguna oración, mientras que en el segundo toma un instrumento sobre una mesa, donde se alude a los materiales de un taller tradicional.

Hay unas barras de carbón y una serie de objetos que aluden al dibujo académico. Y el último despliegue del personaje nos deja ver que se dirige hacia otro pedestal, donde hay una escultura sin terminar, informe, y que pareciera esperar la mano del artista para cobrar vida. Este personaje, vestido a la manera de un arlequín, parece observar la naturaleza de este objeto y nos lleva a cuestionarnos si él es discípulo de la escultora o si él se encarga de crear estos golems a su servicio para continuar con esta secuencialidad absurda, que curiosamente no deja de mostrarnos una escena cíclica.

La alusión directa a la tradición literaria de los hermanos Grimm la encontramos expresamente en producciones pictóricas recientes de Rauch como *Suburbio* (2013) (Fig. 3.12), donde -en su atribución de informa, de relación lo la tradición alquímica de creación y transformación- también se hace alusión al golem. Esta referencia hace un contrapeso con el contenido simbólico que alude a la placenta y a lo femenino en un ciclo anterior de

pinturas. La mandrágora y la semilla serán traducidos en otra referencia alegórica que nutre el interés de Rauch por el folklor alemán como recurso para construir sus imágenes<sup>139</sup>.

Lo rescatable de estas acepciones, que pudieran asociarse más con un realismo frívolo, comercial y pretencioso, es la forma en la que Rauch ha podido conciliar hermenéuticamente, por medio de la pintura, diversas aristas de una identidad nacional “reestructurada” e integrada anímicamente y que se va alejando de esta neurosis colectiva que un Donald Kuspit logra identificar en la pintura alemana de finales del siglo XX<sup>140</sup>.

Refirámonos ahora a *Lo conjurado* (2013) (fig. 3.10), una pintura del año 2013 que muestra en conjunto diversos elementos que se han analizado a lo largo de esta investigación y que se interrelacionan. Esta obra presenta un sujeto de análisis interesante, ya que desde la evocación que genera el pintor a través del título podemos hacer una alusión al contexto de su recurrente imaginario.

En esta composición también encontramos diversos elementos que aluden a la arquitectura fragmentaria que Rauch ha aprovechado en sus pinturas, donde siempre procura generar la interacción entre un espacio real y uno compuesto, como evocando un escenario. Los planos que se superponen en estas composiciones, superponen diversos elementos temporales que no respetan una cadena de eventos en secuencia.

A diferencia de la pintura producida en la década de 1990, los espacios planos son sustituidos por escenarios y viñetas yuxtapuestas que juegan con la perspectiva del paisaje interpretado por el artista. De esta forma podemos interpretar que la alusión al cómic que fue estudiada en el apartado anterior ha sido abordada desde las panorámicas que puede ofrecer el estudio de la pintura de paisaje. Lo que caracteriza a las más recientes

---

<sup>139</sup> Sophie A. Gerlach, *op. cit.*, p. 101.

<sup>140</sup> Donald Kuspit, *op. cit.*, p.164.

composiciones de Rauch, es el uso de las perspectivas en el arreglo arquitectónico de sus cuadros. En ciertas escenas él procura incluir la construcción de diversos parajes que llegan a remitirnos a casas que resultan familiares a la arquitectura de los pueblos alemanes y que otorgan esta sensación de confrontarnos ante un realismo de ficción. Una especie de espacio heterotópico donde convive la interpretación de los personajes de cuentos tradicionales dentro de un espacio real.

También en la composición *Lo conjurado* (2013) (fig.3.10), encontramos la constante del motivo iconográfico que hemos mencionado con anterioridad: hay una serie de personajes que procuran vigilar a un ser grotesco, y a una serie de masas informes que van integrando, o en todo caso desintegrando, a esta figura extraordinaria.

En esta serie de cuadros, Rauch juega con las proporciones de los personajes que constituyen sus enigmáticos arreglos compositivos. Aquí se puede apreciar el juego que hace con la proporción de los personajes, dejando así constancia de su habilidad como pintor, ya que el juego entre la perspectiva del paisaje y los personajes ubicados dentro del plano compositivo no son acordes a una perspectiva objetiva.

En *Lo conjurado* (fig.3.10) encontramos fuera de la casona a un par de personajes supervisando unas máscaras, como si estuvieran en un taller. También se encuentra este hierático personaje que parece aludir a los *hombres salvajes*, cuyo trasfondo telúrico refiere a la identidad del artista con la región de Sajonia<sup>141</sup>. El juego de las máscaras refiere un ritual que es evocado por el nombre de la composición. El plano derecho de la composición nos muestra a una mujer en posición de estar rezando, mientras los demás personajes se encargan de supervisar la generación de otros personajes monstruosos.

---

<sup>141</sup> James George Frazer, *op. cit.*, p.364.

Estas alusiones y las máscaras de los hombres salvajes parecieran relacionar la labor del artista junto con su proceso creativo a tal forma de asociar alegóricamente la figura del escultor como otra acepción del demiurgo. El artista conjura una interacción entre color y forma para crear nuevos mundos desde este enfoque. Este recurso en el que la pintura realista se emplea para deformar, la distribución espacial entre el plano del paisaje y la distribución de los personajes dentro de la composición, tal como lo explica Linda Nochlin con una de las composiciones de Gustave Courbet<sup>142</sup>. Neo Rauch también hace un juego con las proporciones de sus personajes distorsionando las dimensiones que hay entre los planos que representan el paisaje, las casonas y los personajes que parecieran gigantes sacados de estas narraciones tradicionales. Este recurso visual empleado por Courbet y Rauch nos da pie a interpretar el énfasis en estas desproporciones en la relación que existe entre el fondo y la figura.

Continuando con el análisis visual de *Escultora* (fig. 3.9), es interesante remarcar las alusiones existentes entre este cuadro y *Lo conjurado*, ya que estas dos pinturas representan la línea temática del ciclo, en el que se alude a personajes de narraciones tradicionales para aludir una alegorización del proceso creativo del artista. Mientras que en *Escultora* encontramos referencia a esta efigie del golem, folclor de origen judío que ha marcado el imaginario de la literatura germana, ambas alusiones representan la figura del demiurgo como una metáfora sobre el papel que tiene el artista como creador.

Neo Rauch caracteriza su paleta de color por presentar una serie de fuertes contrastes entre colores que usualmente serían más familiares si se encaminaran a la gráfica. El contraste entre pigmentos que transmiten saturación y son altamente cubrientes,

---

<sup>142</sup> Linda Nochlin, *op. cit.*, p.14.

como las tierras, en conjunto con pigmentos altamente reflejantes, como los verdes o azules, que Rauch hace explotar en sus composiciones pareciera aludir a negativos de rollos fotográficos donde el color se descompone de acuerdo a la exposición de la luz.

Esta manipulación cromática que el pintor se ha encargado de explotar, contribuye a crear la particular atmósfera de irrealidad que generan su pintura, a pesar de construirla con las soluciones más tradicionales en cuanto al manejo de técnicas pictóricas, tal como el uso de la perspectiva y la anatomía artística para descomponer estos recursos en imágenes que se encierran en citas de distintos referentes históricos y visuales cada día más artificiales.

La experimentación de personajes que actúan el disfraz con vestimenta de otras épocas acentúan más ese aire de extrañamiento, como el personaje que salta al primer plano en *Lo conjurado* (2013) (fig. 3.10). Se trata de un *hombre salvaje* que en la tradición germana aparece en los carnavales, lleva una máscara de referencia africana y pareciese aludir a un tótem. En la pintura observa de lejos la escena un personaje que pareciera representar un autorretrato del artista, quien a lo lejos contempla su creación, que se desborda en múltiples reflejos iconográficos que aluden a tiempos perdidos, a la vez que a ninguno.

Para finalizar podemos definir a Neo Rauch como un pintor que no discrimina entre lo anecdótico y lo onírico, creando un particular espacio distópico, a veces violento, sin dejar de hacer referencia al cómic, base de la narrativa que siguen sus pinturas, la historia y el pop art, lo que también puede explicar el giro que da el uso del color en su paleta.

Gracias a ello Rauch se aleja de la representación histórica para inclinarse a una sensualidad onírica e incluso alucinatoria, donde no hay un límite entre lo percibido y lo que es imaginado. Veamos de qué manera lo explica el pintor:

“Mis pinturas son alegóricas. Trato de tomar nociones vagas de imágenes que fluyen por mi mente y las pinto para emplearlas como situaciones alegóricas sobre el lienzo. Lo que sucede en el lienzo no es necesariamente congruente con mi idea sobre la imagen, o incluso con la que resulta. Siempre se da un momento donde se halla una transformación.”<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Kunde Harald, et al., *op. cit.*, p.84.

## Conclusiones

En este último apartado me detengo a reflexionar sobre el número de ocasiones en las que mi hipótesis originaria se ha ido transformando a través de la confrontación surgida entre las interpretaciones de otros autores y mi lectura sobre la obra de Neo Rauch. A lo largo de un proyecto de tesis las ideas más tempranas se comportan de una manera volátil y considero que las lecturas más críticas que tuvo este escrito procedieron a enriquecerlo. Tal como lo señalé en la introducción de este trabajo, la atmósfera de melancolía que rodea estas pinturas me llevaron a detenerme más de la cuenta en el trasfondo que nos ofrece la particular biografía de Neo Rauch.

En las primeras etapas de mi investigación, me sedujo la idea de relacionar su obra con el realismo socialista de la “Escuela de Leipzig”, no oscilo en afirmar que mis primeros intentos de hilar mi investigación generaron un desprendimiento con mi objeto de estudio al detenerme a revisar catálogos y publicaciones sobre artistas en la R.D.A. que me ayudaran a comprender el contexto bajo el que Rauch se formó como pintor en la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig.

Al presentar mi proyecto de investigación, recordé que las representaciones sobre la vida de los obreros y ciertos paisajes industriales en estas pinturas fueron los elementos que habían llamado más mi atención cuando comenzaba a recabar información sobre la “Escuela de Leipzig”, sin embargo “la pausa” que me ofreció recabar fichas bibliográficas sobre la pintura generada en Alemania del Este me llevó a detenerme sobre dos conceptos que produjeron una fuerte influencia para continuar con esta investigación: utopía y

distopía. Ambos conceptos me llevaron a reflexionar sobre la idealización de un territorio imaginario, o en el caso de los artistas visuales: un espacio que es generado por medio de metáforas.

Bajo este argumento, le explico al lector porqué me incliné originalmente a relacionar las pinturas de Rauch con el término “distopía”, una parte de mi hipótesis no había errado por considerar la existencia de espacios distorsionados en los lienzos de este pintor, pero ¿En qué sentido este artista los estaba distorsionando?, ¿Qué había generado mi intento fallido por escribir una especie de monografía sobre pintores que vivieron circunstancias bastante discontinuas en sus panoramas históricos?

Los referentes visuales que Neo Rauch retoma de la narrativa gráfica del cómic, el realismo crítico y el *agitprop* reinterpretado desde la estética *Ostalgie*, fueron denominados acertadamente por Donald Kuspit como “triumfos de la muerte posmodernos” porque son alegóricos. Éstas composiciones fragmentadas e idealizadas de origen barroco nos remiten a esas naturalezas muertas, constituidas por una serie de objetos abandonados, inanimados y suspendidos en la incertidumbre porque no hay algún sujeto que se relacione directamente con ellos, a excepción de quien se aventure meticulosamente a descifrar ese código alegórico con el fin de ofrecernos una lectura sobre la melancolía que refleja un malestar colectivo ante la historia.

Las maniobras que tienen los artistas para fungir un papel como críticos de su tiempo son aparatosas, y la peculiar forma en que la hicieron pintores de la “Escuela de Leipzig” como Wolfgang Mattheuer o Bernhard Heisig por medio del mito de Ícaro en la R.D.A. fue lo que me llevó a detenerme bajo estas primeras reflexiones.

De cierta manera Neo Rauch procede con su yuxtaposición de referentes históricos como ese ángel de la historia que nos menciona Walter Benjamin, porque a lo largo de su

prolífica carrera como pintor, Rauch se encarga de representar alegóricamente escenas que aluden a zonas límite (*Randgebiet*) por medio de autopistas y laberintos industriales que representan de una forma ambigua la distinción entre puertas y ventanas que destacan en la obra que produjo a lo largo de 1990, década que comienza con la caída del Muro de Berlín para marcar el término del socialismo real y la reunificación de una Alemania fragmentada.

Precisamente, las obras que se seleccionaron para analizarse a lo largo del primer capítulo de la investigación nos hablan sobre espacios arquitectónicos que establecen límites simbólicos o heterotopías de acuerdo con Micheal Foucault, porque alegorizan sobre la aparente reunificación alemana que llevó a contrastar la economía de ambas regiones y que llevaron a explotar la vida de los alemanes del Este como una especie de producto cultural que fue el origen de la estética *Ostalgie* (o *soviet chic*, en el caso de los países eslavos).

En el segundo y tercer capítulo me dediqué a señalar las referencias que hace Rauch sobre el cuento tradicional alemán para no dedicarme solamente a hacer una lectura espacial sobre los escenarios de estas pinturas, ciertos personajes como los *hombres salvajes*, el golem y las mandrágoras tienen un trasfondo telúrico, por consiguiente aluden a una identidad cultural reconciliada con la historia a diferencia de la lectura psicoanalítica que hizo Donald Kuspit sobre la representación del bosque en la obra de Anselm Kiefer en 1980, donde encontramos una lectura psicoanalítica sobre el duelo histórico de los alemanes tras la segunda guerra mundial y el holocausto por medio de la pintura. Tampoco encontramos la lectura cínica que hizo el neoexpresionista Georg Baselitz sobre otros personajes mitológicos como Siegfried y Parsifal como antihéroes porque fueron retomados por el nacionalsocialismo para representar una idealización negativa y xenofóbica de este tipo de imaginarios. El papel protagónico que ha ido ocupando el cuento tradicional alemán

en el ciclo de pinturas mas reciente que comenzó a presentar Neo Rauch en el año 2014, podría ser el punto de partida para una nueva investigación que nos propusiera una lectura sobre la interpretación que hace este pintor sobre los cuentos tradicionales que recabaron los hermanos Grimm.

Finalmente quisiera mencionar que este trabajo de investigación busca ofrecer al lector un panorama sobre la relación entre el folklor, la cultura popular de un país, como un tema para desarrollar una propuesta de arte contemporáneo. Este escrito lo hace por medio de un análisis iconográfico sobre la obra de Neo Rauch, uno de los alcances de esta investigación es ofrecerle al lector un recorrido por una serie de imaginarios que reflexionan sobre acontecimientos políticos y sociales desde el trabajo creativo de los artistas, ya que una obra de arte puede reflejar las cualidades de una época, cuando lo permite un adecuado distanciamiento histórico. Otro alcance de esta investigación reside en ofrecerle al lector un trabajo de investigación en español sobre pintura alemana contemporánea y su relación con las vertientes pictóricas del realismo en la segunda mitad del siglo XX con el fin de nutrir futuras investigaciones sobre el tema y ofrecer un escrito sobre el impacto de la pintura de Neo Rauch en las primeras décadas del siglo XXI.

## Fuentes de consulta

### Bibliografía

Arola, Raimon. *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente: Siglos XV-XVII*. Mandala, José J. De Olañeta, Editor. Barcelona, 2014.

Bartra, Roger. *El salvaje artificial*. Coordinación de Difusión Cultural, Coordinación de Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México. Ediciones Era, México, 1997.

Bahner, Werner, et al. *Zur Theorie des sozialistischen Realismus*. Dietz Verlag, Berlin, 1974.

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Edición y traducción de Bolívar Echeverría. Editorial Contrahistorias, 2005.

Blume, Eugen und Roland März. *Kunst in der DDR eine Retrospektive der Nationalgalerie*. G+H Verlag. Berlin, 2003.

Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Boadilla del Monte, Madrid: A. Machado Libros. Colección “La balsa de la Medusa”. 2004.

Damus, Martin. *Malerei der DDR : Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 1991.

Fernández Buey, Francisco. *Utopías e ilusiones naturales*. Editorial El viejo topo/Intervención cultural. Colección Ensayo, España, 2007.

Feist, Peter H. ,et al. *Künstler der D.D.R.* Verlag der Kunst, Dresden, 1981.

Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Editorial Akal. Colección Teoría Literaria. Madrid, 2002.

Frazer, James George. *La rama dorada: magia y Religión*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

Gebhardt, Volker. *Das Deutsche in der Deutschen Kunst*. DuMont Buchverlag GmbH & Co, 2004.

Gerlach, Sophie A. *Neo Rauch: Bilder 1984- 2005. Ansätze zu einem Werkverständnis*, Verlag Dr. Kovac, Hamburg, GmbH 2014.

Gutierrez Galindo, Blanca. *El arte en la República Democrática Alemana. 1949-1989*, (compilación inédita), México, D.F. A 28 de enero del 2014.

Kuspit, Donald. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Akal Arte Contemporáneo, Madrid, 2003.

Jay, Martin. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Barcelona, 2003.

Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torio. Ediciones Paidós. Barcelona, 1991.

Lang, Lothar. *Malerei und Graphik in Ostdeutschland*. Vorlag Faber & Faber, Leipzig, 2002.

Lefevre, Pascal. *Critical Approaches to Comics. Theories and Methodes*. Edited by Matthew Smith and Randy Duncan. Routledge. New York, 2012.

Marin, Louis. *Utópicas: Juegos de espacios*. Traducción de René Palacios More. Editorial Siglo XXI. México, 1975

Mesch, Claudia. *Modern Art at the Berlin Wall : Demarcating Culture in the Cold War Germany*, Taurus Academic Studies, New York, 2008.

Mumford, Lewis. *Historia de las utopías*. Editorial Pepitas de calabaza. España, 2013.

Nochlin, Linda. *El Realismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Alianza Editorial. Madrid, 2005.

Rölleke, Heinz. *Das große Deutsche Sagenbuch*, Artemis & Winkler, Düsseldorf, 1996.

Sachs, Angeli. *Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR: Analysen*. Akademie Verlag GmbH, Berlin, 1994

Sager, Peter. *Nuevas formas de Realismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1981.

Schikowski, Klaus. *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler*, RECLAM Verlag, Stuttgart, 2014.

Schultz, A.M., *Hacia la reunificación: La cuestión alemana en la década de los ochenta*. F.C.E. Colección Popular. México, 1992.

Scholem, Gershom. *La cábala y su simbolismo*. Siglo XXI. México, 2009.  
*Jewish Gnosticism, Merkabah Mysticism and Talmudic Tradition*.  
*Based on the Israel Goldstein Lectures*. The Jewish Theological  
Seminary of America. New York, 1965.

Quispel, Gilles. *Gnostica, Judaica, Catholica. Collected Essays of Gilles Quispel*. Edited by Johannes van Oort. Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands, 2008.

Wallis, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Arte contemporáneo. España, 2001.

#### Hemerografía

Berdahl, Daphne.(N)*Ostalgie for the present: Memory, longing, and East German things*, Ethnos, 64: 2, 192 — 211, 1999.

Knöfel, Ulrike. , Musall, Bettina. *Ein guter Feind macht kreativ*. In: Der Spiegel Geschichte, *Die DDR*, Kapitel III: *Repression und Nischengesellschaft*., Nr.3, Juni, 2015.

Owens, Craig. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. October Vol. 12 (Spring, 1980), pp. 67-86 The MIT Press.

#### Catálogos

Bergmann, Rudig. *Neo Rauch: Der Zeitraum*. Dumont Literatur und Kunst Verlag. Germany, 2006.

Bonet, Juan Manuel., Hobbs, Robert., . *Neo Rauch*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. España, 2005.

Büscher, Wolfgang., *Neo Rauch. Schilfland. Works on paper*. Prestel. München, 2009.

Büscher, Wolfgang., Tinterow, Gary., *Neo Rauch*. Edited by Hans Werner Holzwarth. Köln: Taschen, 2012.

Feist, Peter H. *Künstler der D.D.R.* Verlag der Kunst, Dresden, 1981.

Kuspit, Donald., Kunde, Harald., Tinterow, Gary., Spies, Werner., *Neo Rauch: Para*. Dumont Verlag, Köln, 2007.

Mark Coetzee, Laurra Steward Heon. *Life after death: New Leipzig paintings from the Rubell Family Collection*. MASS MoCA, North Adams, Massachusetts, 2006.

Mattheuer-Neustädt, Usula und Wolfgang Mathheuer-Stiftung, Leipzig. *Wolfgang Mattheuer. Abend, Hügel, Wälder, Liebe. Der andere Mattheuer*. Kerber Verlag. Leipzig, 2007.

Rosenthal, Norman. *Neo Rauch. At the Well*. David Zwirner Books, Nueva York, 2014.

Werner, Klaus., Kuspit, Donald., Wagner, Thomas., Schwenk, Bernhart., Amelunxen v., Aubertus., *Neo Rauch. Randgebiet*. Herausgegeben von Klaus Werner für die Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. Leipzig, 2000.

Wolfgang, Büscher., Kuspit, Donald., Boehm, Gottfried., Böhme, Gemot., Broeker, Holger., Brüderlin, Markus., Kunde, Harald. *Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993-2006*. DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2006.

#### Páginas de Internet

Abdullah, Hannah. *New German painting: painting, nostalgia and cultural identity in post-unification Germany*. PhD thesis. The London School of Economics and Political Science (LSE), 2012, <[http://etheses.lse.ac.uk/617/1/Abdullah\\_New\\_German\\_Painting.pdf](http://etheses.lse.ac.uk/617/1/Abdullah_New_German_Painting.pdf)> (visitado en agosto del 2016).

Ackermann, Tim. *Phönix aus Aschersleben* (El fénix de Aschersleben). En Revista *Weltkunst*, noviembre, 2014, pp. 27-34, <[http://www.davidzwirner.com/artists/neo-rauch/selected\\_press](http://www.davidzwirner.com/artists/neo-rauch/selected_press)> (visitado en agosto del 2016).

Archivo de cómics en la R.D.A., < <http://www.ddd-comics.de/ungtrom.htm>> (visitado en agosto del 2016).

Boyer, Dominic. *Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany*. *Public Culture*, 361-381, febrero, 2006, <[http://anthropology.rice.edu/uploadedFiles/People/Faculty\\_and\\_Staff\\_Profiles/Boyer\\_Documents/Ostalgie.pdf](http://anthropology.rice.edu/uploadedFiles/People/Faculty_and_Staff_Profiles/Boyer_Documents/Ostalgie.pdf)>, (visitado en agosto del 2016).

Büscher, Wolfgang. *Neo Rauch: Die Versenkung*. Referencia de Galería Eigen+Art, < [http://www.eigen-art.com/index.php?article\\_id=1383&clang=0&archiv=1383&back=10](http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=1383&clang=0&archiv=1383&back=10)> (visitado en septiembre del 2016).

*Conversación con Neo Rauch en el Instituto Goethe de Praga*, mayo, 2007. Referencia de Galería Eigen+Art, <[http://www.eigen-art.com/index.php?article\\_id=203&clang=0](http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=203&clang=0)>, (visitado en agosto del 2016).

Eisman, A. April. *Painting the East German Experience: Neo Rauch in the Late 1990's*. *Oxford Art Journal* 35, febrero, 2012, < <http://oaj.oxfordjournals.org/>> , (visitado en agosto del 2016).

Foucault, Micheal. *Topologías* (dos conferencias radiofónicas), *Fractal* n° 48, enero-marzo 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40, <[http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)> (visitado en agosto del 2016).

Lubow, Arthur. *The new Leipzig School*, *The New York Times*, 8 de Enero del 2006, < [http://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/the-new-leipzig-school.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/the-new-leipzig-school.html?_r=0)> (visitado en agosto del 2016).

Smith, Roberta. *Neo Rauch*, *Art in Review*, *The New York Times*. Nueva York, E.U.A, 26 de Abril del 2012. <http://www.nytimes.com/2002/04/26/arts/art-in-review-neo-rauch.html> (visitado en agosto del 2016).

Thomas, Karin. *Aufstand der Bilder. Selbstfindung in unzeitgemäßen Bildwelten: Neo Rauch*, bpb online, agosto, 2011, <<http://www.bpb.de/53042/aufstand-der-bilder>> (visitado en agosto del 2016).

Weißhahn, Guido. *Comics in der DDR. Superhelden des Sozialismus*, *Der Spiegel*, noviembre del 2008, <<http://www.spiegel.de/einestages/comics-in-der-ddr-a-947344.html>> (visitado en agosto del 2016).

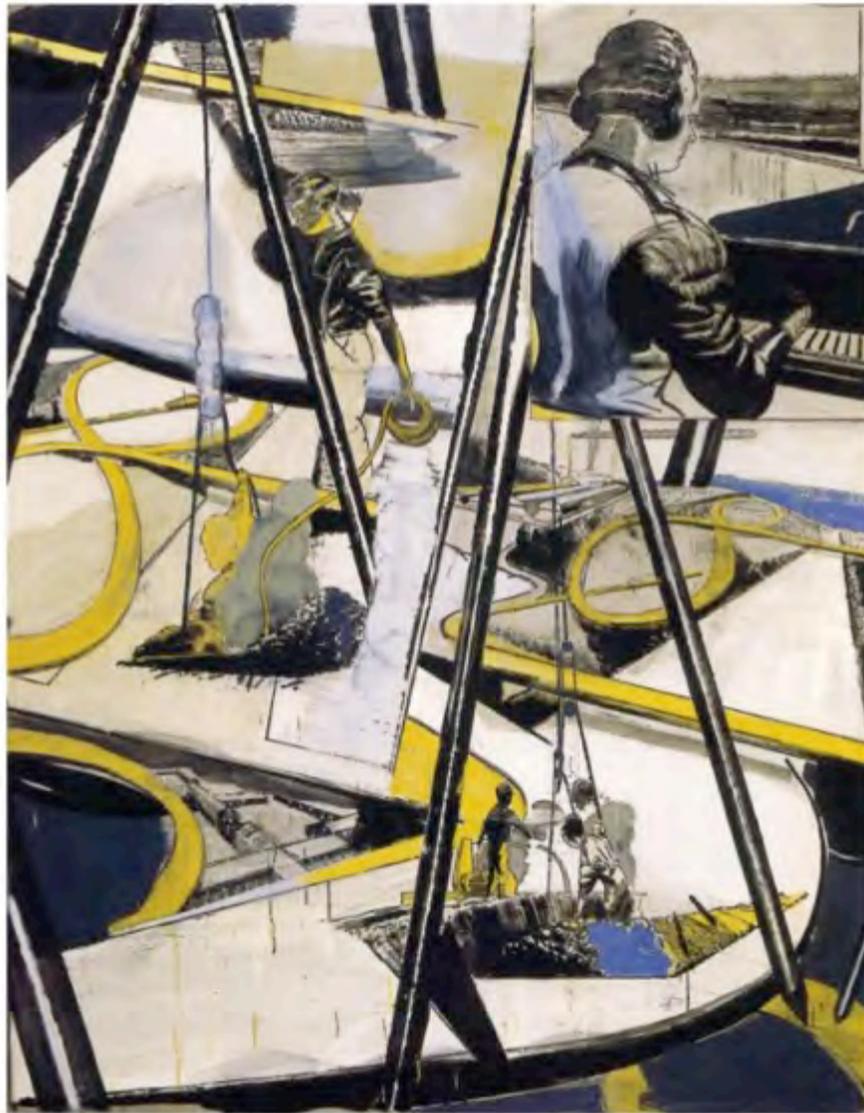
## Tabla de ilustraciones



1.1 *Guerrillas*  
Neo Rauch. 1988

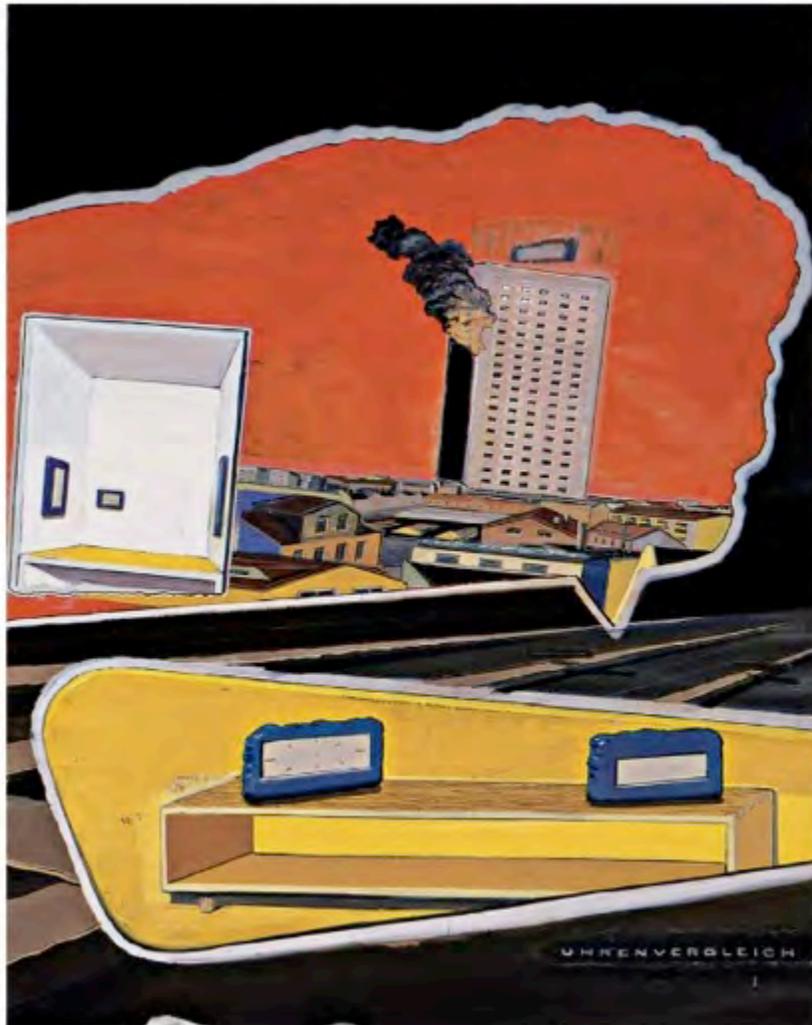


1.2 *El cruce*  
Neo Rauch. 1984



*Die große Störung*, 1995, Öl / Papier auf Leinwand, 273 × 210 cm / 107½ × 82½ in

1.3 *La gran alteración.*  
Neo Rauch. Óleo sobre papel.  
1993



118 - Uhrenvergleich: 2001, Öl auf Leinwand, 253x200 cm

1.4 Relojes comparados. Neo Rauch. Óleo sobre tela. 2001



1.5 *Ama*. Neo Rauch, óleo sobre papel.  
1994



1.6 *Placenta*. Neo Rauch, óleo sobre papel. 1993



1.7 *Buscador*. Neo Rauch, óleo sobre tela.1997



1.8 *La tortura del judío*. Giovanni da Piamonte/ Piero de la Francesca. 1452-1466



1.9 *Bautizo*. Neo Rauch, óleo sobre papel.1994



2.1 *Certificate. Alto rendimiento, una vida mejor.*  
Propaganda de Alemania del Este, 1953



2.2 Cómic Mosaik de Hannes Hegen. 1959



2.3 Portada de cómic *agitprop* "Capitán America". de 1952

# Feuer aus dem Dschungel

SCHLUSS

Text: Altenburger | Zeichnung: Heinrich



Ba's Stolltrupp liegt vor dem Drahthindernis. In wenigen Minuten beginnen die Granatwerfer zu schießen, dann muß das Hindernis überwunden werden.

Der Granatwerfer der Befreiungsarmee ist feuerbereit. Die Kanoniere kennen ihre Ziele genau. Ba hat gut gearbeitet.

Colonel Smith feiert mit seinen Offizieren. Einen Angriff auf den Riesentempel halten sie nicht für möglich.

Die ersten Wurfgranaten schlagen auf dem Flanzplatz ein. Ba und seine Männer nutzen den Lärm, um das Drahthindernis zu überwinden.



„Alarm! Alarm!“ Die überraschten Söldner stürzen aus den Unterkünften. Sie vermuten einen Luftangriff.

Eine wohlgerichtete Handgranate setzt die Bedienung des schweren Maschinengewehrs auf dem Turm außer Gefecht.

„Schnell, raus auf den Turm! Halte mit dem MG die Sicherungsmannschaften in Schach!“

Immer genauer wird das Feuer der Granatwerfer. Die starberrichten, vollgeladenen Düsenbomber fliegen einer nach dem anderen in die Luft.



Ba ruft: „Hier Bambas! Hier Bambas! Ziel! außer Gefecht gesetzt! Feuer auf Ziel 2 verlegen!“

Die Löschmannschaften versuchen zu retten, was zu retten ist. Aber bald werden sie in die Flucht getrieben.

„Unser Auftrag ist erfüllt! Sprungt den MG-Turm! Zwei Gesossen nehmen das Maschinengewehr! Wie treffen uns am Grabes!“

Am anderen Morgen hält die Befreiungsarmee mehrere Kilometer entfernt einen Appell ab. Hoan dankt den besten Kämpfern.

2.4 Fuego en la jungla. Cómic de propaganda en la Revista Trommel. 1965



Der letzte Panzer der Einheit schleppte die schwerste Glocke. Die Rotarmisten hatten es eilig, es war ein Durchbruch der Faschisten gemeldet worden.



„Mein Auftrag ist ausgeführt! Bleib gesund, Wanja, und du, Großvater! Hutet unsere Glocken gut!“ — „Bleib auch gesund, Genosse Watussin! Laßt die Faschisten nicht in unsere Stadt!“



Großvater und Wanja packen immer noch, denn nur die wertvollsten Gegenstände konnten abtransportiert werden. „Wir machen weiter, bis wir auch die letzte Kiste versteckt haben.“



„Ich helfe dir, Großvater. Die Faschisten sollen nichts von unseren Schätzen erbeuten. Aber meinst du nicht, daß unsere Soldaten sie zurückschlagen können?“ fragt Wanja. „Wie ein Raubtier haben sie uns überfallen, Wanja, hinterhältig und gemein.“



„Sie haben viele Panzer, noch mehr Flugzeuge, waren bis an die Zähne gerüstet. Wir nicht. Wir haben ihnen Getreide geliefert, sie schicken uns dafür Bomben! Deckung!“



Zeichnungen: G. Hain

## 2.5 La campana de Novgorod. Cómic de propaganda en la Revista Atze. 1982



2.6 *Noche de marzo*. Neo Rauch, óleo sobre papel. 265x 200 cm, 2000



2.7 *Sitio*. Neo Rauch, óleo sobre lienzo.  
200x 250 cm, 2000



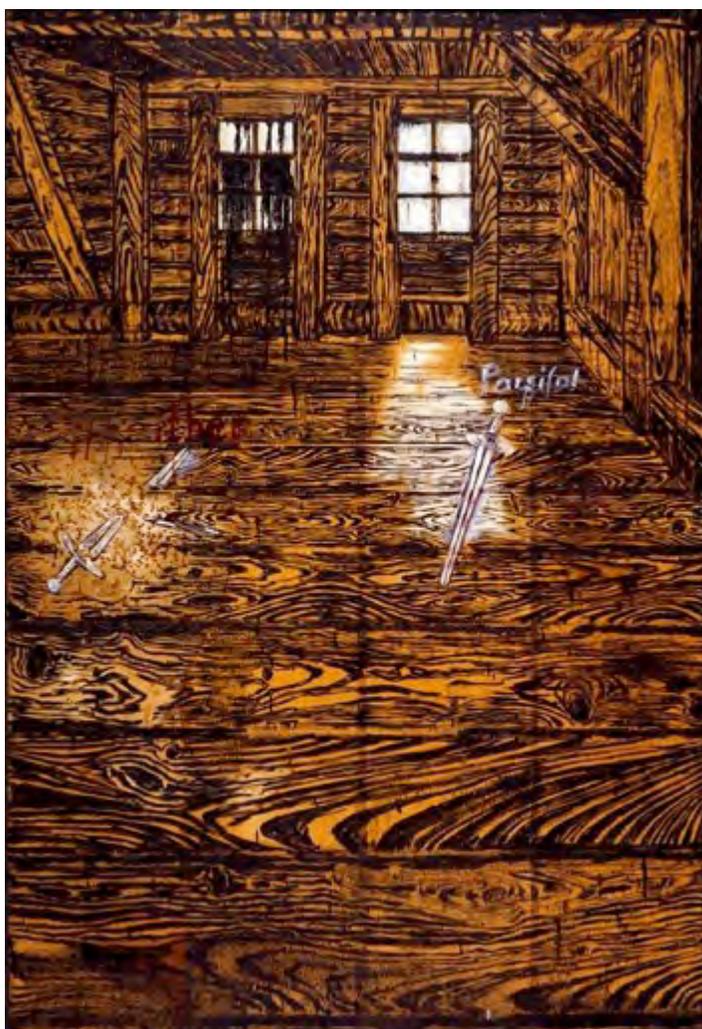
2.8 los *Kobolde* :Dig, Dag y Digidag 1959



2.9 *Museo* Neo Rauch, óleo sobre lienzo,  
210 x 300cm 1996



2.10 Cómic *Mosaik* de Hannes Hegen. 1959



2.11 *Parsifal II*. Anselm Kiefer, óleo y sangre sobre papel, 1973



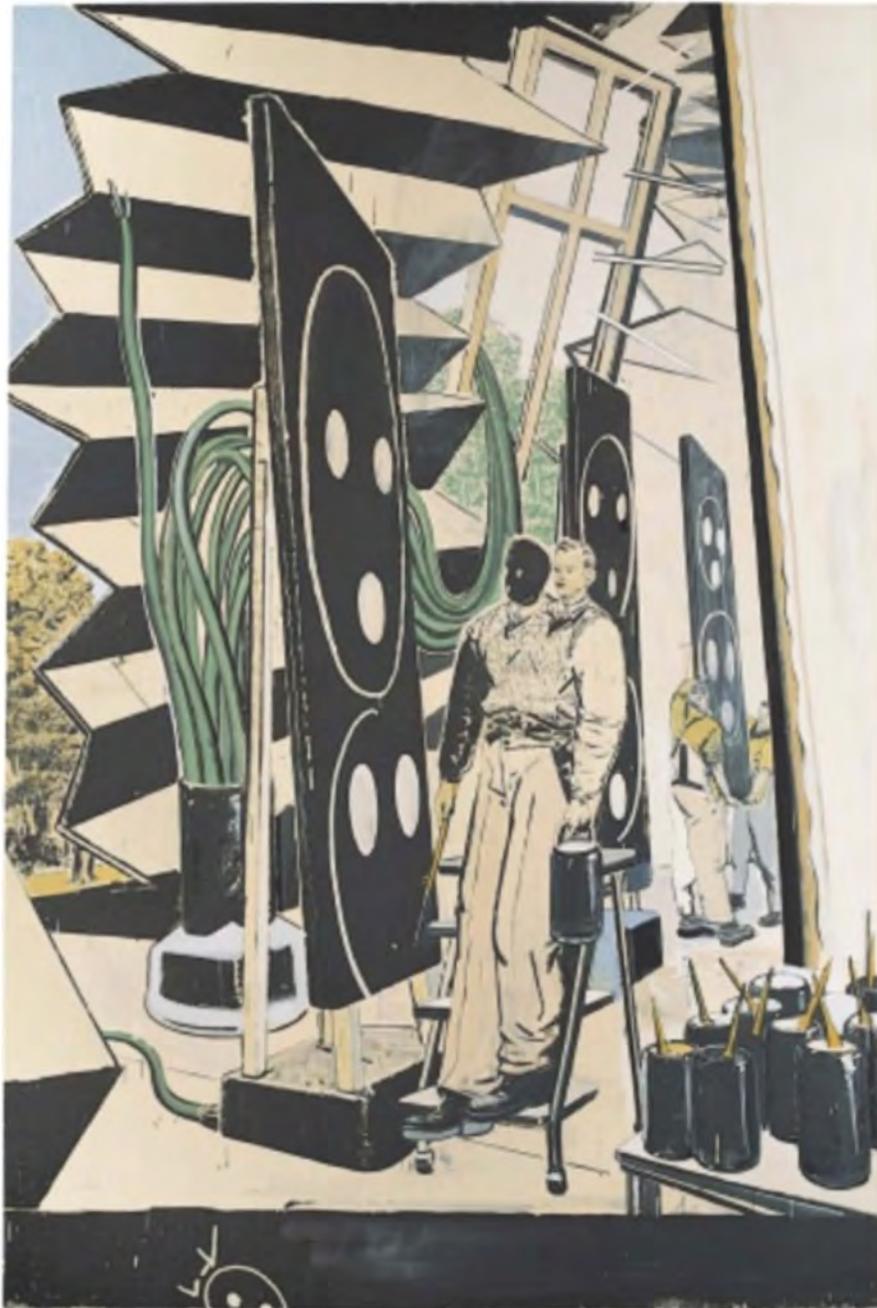
2.12 *Tablones*. David Schnell, óleo sobre tela. 2005



2.13 *Pintura Neo Rauch, óleo sobre lienzo, 210 x 300cm 1996*



2.14 *Hora nocturna* Neo Rauch, óleo  
sobre lienzo. 200x 330 cm, 2000



2.15 *Elección* Neo Rauch, óleo sobre lienzo. 300 x 200 cm, 2000



2.16 *Cuarto de refrigeración*. Neo Rauch, óleo sobre lienzo, 210 x 300cm  
2002



3.1 *Antepasado*. Neo Rauch. Óleo sobre tela,  
2002



3.2 Hombre salvaje. Libro sobre el carnaval de Schembart, 1449  
Colección Pickertschen. Biblioteca estatal de Núremberg



3.3 Disfraz de *Papageno*, diseñado por Carl Friedrich Thiele, para la producción que Friedrich Schinkel hizo de *La flauta mágica* en 1816



3.4 *Edad*. Neo Rauch, óleo sobre tela 2001



3.5 *La temprana revolución burguesa de Alemania*. Werner Tübke, óleo sobre tela, 1983-87



3.6 *La muerte de Ícaro*. Bernhard Heisig, óleo sobre tela, 1979



3.7 *Festividades de mayo*. Rosa Loy, temple de caseína sobre tela, 2016



3.8 *El Golem. Cómo vino al mundo.* Dir.  
Carl Boese y Paul Wegener, 1920



3.9 *Escultora*. Neo Rauch, óleo sobre tela.  
2014



3.10 *Lo conjurado*. Neo Rauch, óleo sobre tela. 2013



3.11 *La ciudad en el llano*. Neo Rauch,  
óleo sobre tela. 2013



3.12 . *Suburbio*. Neo Rauch, óleo sobre tela. 2013