

EL ESPECTADOR ABSOLUTO: JOSEP RENAU Y LOS MURALES CERAMICOS DE HALLE-NEUSTADT ⁽¹⁾

«Así pues, me considero un
artesano de los problemas visuales».
Josep Renau. Morella, 1976.

INTRODUCCIÓN

Si un homenaje o conmemoración es parte de un largo y siempre pospuesto adiós, una despedida renovada que hace presente la vida y la obra de quien no ha caído en el olvido, quizá sea pertinente recordar el pesado silencio que cubrió el décimo aniversario de la muerte de Josep Renau (Valencia, 1907-Berlín 1982) en octubre de 1992 (sólo roto por dos breves artículos en Postdata, suplemento cultural del diario valenciano «Levante»), desmemoria que no atañe a su polémica obra artística, la cual permanece vigente y es cada vez más apreciada en los circuitos museísticos internacionales, al tiempo que continúa siendo objeto de un vivo interés por los historiadores del arte. ⁽²⁾

Por ello, como tardío homenaje a los diez años de la muerte de Josep Renau, y también como contribución al conocimiento de un artista cuya vida, obra y motivaciones aún son en gran medida desconocidos, se ha escrito este artículo. Está dedicado a una etapa de su vida, al exilio berlinés en la República Democrática Alemana, y a una obra, los murales de la ciudad de Halle-Neustadt, de la cual todavía no existe la más mínima bibliografía en castellano. Si un homenaje es la memoria hecha presente, espero que esta escueta investigación histórica sirva como recuerdo vivo de un artista que nunca debió morir en el exilio.

1. EL CIRCULO DE LA ORTODOXIA: EL ARTE EN LA RDA

La situación artística en la RDA a finales de los años sesenta, época en la que Josep Renau inició los trabajos de los murales de Halle-Neustadt, era ciertamente peculiar con respecto al arte occidental del mismo período. Frente a la libertad de creación absoluta de que gozan los artistas en las democracias occidentales, sólo limitada por las exigencias a veces ineludibles del mercado, los artistas plásticos que vivían en la Alemania oriental se vieron constreñidos desde el mismo origen de la RDA como estado independiente a seguir unas directrices artísticas cuya génesis última hemos de situar en las directrices emanadas del ejército de ocupación soviético, según relata una institución tan poco sospechosa, en estos ámbitos, como la Academia de las Artes de la URSS: *Los oficiales*

del Servicio de Cultura de la administración militar soviética prestaron una ayuda esencial a los artistas en la búsqueda de nuevos caminos; les orientaron para crear un arte que se sintiese unido al pueblo, que les ayudase a reconocer las regularidades de la historia y su futuro. ⁽³⁾

El Estado había sido ocupado y era administrado por el Partido Comunista (su nombre oficial era Partido Socialista Unitario), el cual trasplantó muy pronto al ámbito del arte la estética del realismo socialista, al que con Linda Nochlin podemos motejar más bien de «especie muy idealizada de neoclasicismo naturalizado». ⁽⁴⁾ La administración estatal intentaba encauzar y dirigir a los artistas a través de organizaciones como la Asociación de los Artistas Figurativos de Alemania, fundada en 1950, o la Academia Alemana de las Artes, creada en 1952. La nueva iconografía oficial realzará «la figura del trabajador como dirigente, como funcionario del Partido, la mujer en su nueva posición social» y utilizará como simbología recurrente «ad nauseam», la paloma de la paz, las manos unidas como metáfora de la unidad de la clase obrera, abanderados y banderas, la cerrada fila de hombres atacando a un enemigo, las columnas de las manifestaciones... El arte se reducía peligrosamente a pura propaganda estatal, las tendencias artísticas de raíz vanguardista fueron en lo

(1) Este artículo ha sido realizado gracias a una beca concedida en agosto de 1992 por el Servei del Patrimoni Artístic Moble de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Forma parte de las investigaciones preliminares para mi tesis doctoral, en curso de redacción, titulada «Vanguardia artística y compromiso político: Vida y obra de Josep Renau».

(2) Durante 1992 su serie de fotomontajes «The American Way of Life» fue expuesta por primera vez en Estados Unidos, en una extensa gira organizada por el Instituto Valenciano de Arte Moderno, que cubrió las ciudades de San Diego, Milwaaki y Washington. Tampoco es una casualidad que en el «I Congreso de Historia del Arte Valenciano», en la sección de Historia del Arte Contemporáneo, una parte importante de las ponencias y comunicaciones estuvieran dedicadas a analizar su obra.

(3) ACADEMIA de las artes de la URSS: *El arte de los países socialistas*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 360.

(4) NOCHLIN, Linda: *El realismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1961, p. 192.

posible eliminadas y en lo sucesivo un sólo cliente digno de tal nombre, el Estado, compraría o encargaría obras a los artistas plásticos.⁽⁵⁾

En la década de los años 60, el Estado dirige la reconstrucción de las ciudades devastadas por la guerra y alza centros urbanos de nueva planta, como Halle-Neustadt (Nueva Halle), a través de vastos planes quinquenales con los que se pretende dar una nueva imagen al país. Es el tiempo de la gran pintura monumental, que ha de entenderse como parte constitutiva del proceso de reconstrucción urbana y como un modo útil de permanente adoctrinamiento de las masas, pero también como metáfora del poder del Estado (la tendencia a la monumentalidad en el arte ha sido siempre una especie de segregación lógica de los grandes estados autoritarios). Equipos conjuntados de urbanistas, arquitectos y artistas figurativos se desparraman por grandes ciudades como Berlín, Dresde, Karl Marx-Stadt, Rostock, pero también por pequeñas villas como Borna, Mersuburg o Plauen y tratan de erigir la nueva ciudad socialista. El arte mural así constituido se convertirá en una modalidad artística específica del régimen comunista. De ahí su enorme expansión, su increíble auge, su permanente éxito a través de los numerosísimos encargos oficiales por todo el territorio de la RDA.

Josep Renau llegó al Berlín de la Alemania comunista a finales de 1958, invitado por el director de la Televisión Alemana para colaborar en películas animadas, cuyos dibujos le fueron encargados. Renau era un hombre del régimen, un comunista ortodoxo que seguía y defendía la línea oficial.⁽⁶⁾ Por otro lado, Renau era un artista prestigioso y bien considerado, que venía de México, donde había conocido a los grandes muralistas mexicanos, tan admirados en la RDA, e incluso había trabajado con uno de ellos, el célebre y polémico David Alfaro Siqueiros. No es de extrañar que el Beirat für Bildende Kunst und Baukunst de Halle-Neustadt pensara en él para encargarle los enormes murales cerámicos destinados a cinco edificios pertenecientes al nuevo Centro de Formación de la industria cerámica que se estaban construyendo en 1967 en dicha ciudad.

La labor que se le confiaba consistía en decorar cinco fachadas exteriores: el rectángulo irregular horizontal de una fachada lateral de una piscina cubierta (cuyas dimensiones desconocemos), un larguísimo friso horizontal (de unos 100 metros de largo y aproximadamente 2 de alto) de unos laboratorios que nunca se construyeron, otro rectángulo también horizontal (de 43 metros de largo y 5'5 metros de alto), destinado a una cantina o comedor social (Mensa), uno de cuyos extremos se prolongaba dando un giro de 90 grados hacia dentro, y otros dos rectángulos

verticales (de 37 metros de altura y 7 de ancho) que cubrirían las superficies exteriores del espacio ocupado por los ascensores en la fachada de una residencia de estudiantes. Como veremos, la tarea, con múltiples tropiezos, tardó siete años en realizarse, puesto que los trabajos preliminares comenzaron en 1968 y hasta 1974 no podemos dar por concluida la obra.

Josep Renau y su grupo de artistas se encargarían de realizar el diseño de los cartones originales, los cuales se llevarían posteriormente a la fábrica de cerámica para que los transformaran en murales cerámicos propiamente dichos, siempre por supuesto bajo la supervisión de los artistas. La responsabilidad de los ceramistas se circunscribía por tanto al paso de la pequeña escala del cartón original a la gran escala del mural cerámico, y a respetar a través de los procesos industrializados de cocción el tono exacto de los colores que se les indicaban en los cartones previos. Su intervención, con ser importante y casi decisiva para el resultado final, era estrictamente técnica (análisis de módulos de escalas y control de los procesos químicos), y su contribución artística, por tanto, era nula.

2. LA BUSQUEDA DEL ESPECTADOR ABSOLUTO

En sus reflexiones sobre la pintura mural, Josep Renau sostendrá que estamos ante un arte democrático, comunal y público, la forma más democrática de la pintura.⁽⁷⁾

La pintura mural exterior se dirige, como el cartel, a un público estadística y socialmente indeterminable, a la gente de la calle, a un público absoluto y funcionalmente constituye, por definición, la forma más democrática de la pintura: la pintura busca a la gente y no la gente a la pintura. Como en las grandes épocas del arte, la pintura mural exterior se integra al paisaje urbano y pasa a formar parte de la vida cotidiana de todo el pueblo.

... la pintura mural exterior constituirá la tendencia principal de la pintura socialista. Y no como signo de ostentación suntuaria, sino en tanto que una nueva necesidad vital de los ojos y la conciencia de las gentes.⁽⁸⁾

(5) ACADEMIA de las artes de la URSS: *El arte de los países socialistas*. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 362-363.

(6) Renau creyó en la necesidad de levantar el muro que dividió Berlín en 1991 en dos mitades irreconciliables, y estaba convencido de que la invasión de Checoslovaquia de 1968 era un mal necesario para detener la ofensiva capitalista.

(7) Véase «Sobre la forma más democrática de la pintura», texto incluido en Josep Renau: *La batalla por una nova cultura*, València, Eliseu Climent, 1978, pp. 153-163, y también las páginas dedicadas a la pintura mural de agosto de 1974 en IVAM: Archivo Josep Renau, 2.1.2 Conferencias, sig. 14/1.6.

(8) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.1.3 Conferencias, sig. 14/1.6, pp. 2 y 4.

Por supuesto no utilizaba el epíteto democrático como sinónimo de la democracia política. Se refería al arte insertado en la vida cotidiana, ofrecido a un público genérico, absoluto, total, al conjunto de la ciudadanía, en contraposición al arte de la pieza individual que se compra y se vende como una mercancía más, y que por tanto tiene un dueño, un propietario que decide cómo se va a utilizar y para qué va a servir ese arte. De ahí, dada su ferrea ideología comunista, su entusiasmo por la pintura mural, y el que la considerara no sólo la reina indiscutible de las artes, sino además el inevitable arte del futuro.

El procedimiento para crear una pintura mural exterior, tal como lo veía Josep Renau, era bastante complejo. En 1974, en una conversación con Juan Antonio Hormigón en su estudio de Berlín, Renau, un tanto ufano de sus logros, le decía al periodista: «creo que soy el primero que ha abordado los problemas de la pintura al aire libre», tras lo cual establecía las siguientes fases de su ejecución:

Estos grandes murales surgen unidos estrechamente a la concepción urbanística y al proyecto arquitectónico. Estudiando la planta de la ciudad es posible determinar los puntos fundamentales de la observación del mural a partir de los caminos por los que va a discurrir la vida ciudadana. El primer problema a resolver es el de los ejes dominantes de la obra en función de los ángulos de visión principales. Después viene el problema de las distancias, un mural de estas características puede ser contemplado a dos kilómetros o diez metros y hay que conjugar el tratamiento para hacerlo legible en ambos casos. Finalmente para la elección del color se tiene en cuenta el cielo, el paisaje, la tonalidad y aspecto de los árboles en las distintas estaciones del año, el reflejo del mural en otras superficies: agua, por ejemplo, etcétera. ⁽⁹⁾

Josep Renau partía de dos premisas básicas para la construcción de sus murales: quería mantenerse dentro de los límites de la pintura figurativa, ya que deseaba un arte comprensible para el ciudadano medio, pero a la vez los murales debían ser visualmente atractivos observados desde la lejanía, y esto sólo era posible mediante formas abstractas. Así pues, de acuerdo con sus propios postulados se veía obligado a combinar formas abstractas agradables, perceptibles desde muy lejos, con una iconografía figurativa que sólo podía ser desvelada desde una distancia relativamente cercana. De lejos se vería el ritmo general de las formas, lo cual daría una impresión abstracta, y de cerca el espectador se encontraría con unas imágenes inteligibles e identificables cuyo mensaje podría ser convenientemente transmitido.

El problema pictórico-mural es en principio, visto por Renau, un estricto problema visual. No interesa aquí la polémica entre abstracto-arte figurativo, sino la síntesis de

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

Renau privilegiaba unos determinados momentos en el movimiento del espectador, mantenía el énfasis sobre unos precisos puntos de visión, por lo que quizá debamos hablar no de la incorporación del movimiento a la pintura, de un modo dinámico, tal como lo quería el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, sino de una visión estática en diferentes fases aproximativas.

Josep Renau, que parte de la figuración como condición «sine qua non» para sus murales admite, él que tanto había criticado la abstracción pura, por estricto pragmatismo visual, ciertas soluciones de carácter abstracto como único modo de llegar al público absoluto, y así, paradójicamente, llegar a soluciones formales relativamente abstractas por pura necesidad comunicativa. El antiguo adalid de lo figurativo da un tímido paso hacia la abstracción nada menos que en el centro de la más brutal y feroz ortodoxia figurativa.

Según sus propias palabras, para este tipo de pintura mural se basará en las experiencias del cartelismo, del abstraccionismo pictórico y del arte cinético ⁽¹⁰⁾, lo cual, como veremos más adelante, si no agota las influencias que podemos rastrear en sus murales, si constituye un interesante punto de partida.

3. LA CONSTITUCION DEL COLECTIVO DE TRABAJO: EL JEFE RENAU

Josep Renau no creía posible que el gigantesco trabajo que representaban los murales pudiera ser realizado por una sola persona. Era preciso organizar un colectivo, a ser posible interdisciplinar, que se encargara de acometer con garantías de éxito un encargo tan desmesurado. Pero en el deseo de montar un colectivo de artistas pensaban también

(9) HORMIGON, Juan Antonio: «José Renau. Del fotomontaje al arte comunal», *Triunfo*, n.º 10 agosto 1974, p. 44.

(10) «Sobre la forma más democrática de la pintura», en Josep Renau: *La batalla per una nova cultura*. València, Eliseu Climent, 1978, pp. 155-156.

sus experiencias mexicanas (él mismo había formado parte del colectivo organizado por Siqueiros para pintar el mural «Retrato de la burguesía» en la ciudad de México), y su ideología comunista, por la cual le confería un superior valor creativo a las iniciativas comunitarias surgidas de los grupos colectivos de trabajo que a la supuesta originalidad del artista aislado en su estudio.

A causa de su relativo desconocimiento de la lengua alemana, Josep Renau estaba un tanto apartado de los ambientes artísticos alemanes, y por este motivo se vio obligado a pedir que le mandaran colaboradores, en vez de escogerlos él mismo. Según Gerard Haupt, crítico de arte y antiguo colaborador suyo en Berlín: Renau cuando recibió este encargo pidió que la gente que necesitaba, *algunos colegas, que además (de ser personal competente) sean buenos camaradas de partido, políticamente limpios, para que no hubiera muchos problemas.*⁽¹¹⁾ Posiblemente en agosto o septiembre de 1967 Renau recibió el encargo oficial para realizar los murales.⁽¹²⁾ El 8 de octubre el segundo colectivo, compuesto por Doris Kahane, Nuria Quevedo, Helmut Diel y Josep Renau envía al Büro für Städtebau und Architektur des Bezirkes Halle el estudio teórico de la solución panorámica del conjunto mural, que es aprobado por dicho organismo el 4 de noviembre. En diciembre el colectivo se amplía, y se integran en él René Graetz, Herbert Sandberg y Karl Rix, aunque este tercer colectivo no se constituye como tal hasta el 3 de febrero de 1968. El 22 de mayo de ese año el colectivo se reúne en el estudio de Josep Renau y aprueba los primeros esquemas gráficos de la solución panorámica de conjunto, presentados por él mismo. Renau ya desde un principio tomaba la iniciativa y exponía un proyecto integrador común para todos los murales. Dos meses después, el 17 de julio de 1968, el Beirat de Halle acepta la solución panorámica de Josep Renau (5 esquemas gráficos), pero rechaza los bocetos particulares para cada muro presentados por los demás miembros del colectivo (11 bocetos). A raíz de tal decisión, se desencadena la tormenta en el interior del colectivo: los enfrentamientos se sucederán con gran virulencia, algunos miembros del colectivo ocultarán documentación, las jugadas sucias y las intrigas se sucederán una tras otra y Josep Renau terminará por apelar al principio de dirección, que por supuesto ostentaba él, para intentar acabar con las peleas hasta que por fin, cinco meses después, el 21 de diciembre de 1968, se consuma la ruptura del colectivo.⁽¹³⁾ Las verdaderas causas de este fracaso debemos achacarlas, sin embargo, al enfrentamiento radical entre unos artistas que, a despecho del trabajo comunitario, defendían sus particulares creaciones artísticas, y en particular a la lucha fratricida entre René Graetz y él. Y es justo aclarar que Josep Renau, que tenía

un carácter fuerte, duro y a menudo irascible, cuando creía tener razón en sus proyectos artísticos era incapaz de flexibilizar sus posturas.

4. EL PROYECTO INICIAL: LA UNIDAD PANORAMICA Y EL SUEÑO DE LA SIMETRIA

A través de los bocetos, cartones preliminares, estudios de visualización, cartas, actas del colectivo y conferencias que nos ha dejado Josep Renau, podemos hacernos una idea bastante precisa de cuáles fueron los pasos más significativos en la creación de estos murales. En el orden del día de la reunión del colectivo de trabajo del 22 de mayo de 1968, Josep Renau presentó las directrices genéricas de los murales a sus colaboradores, con una observación preliminar muy importante:

«Etant donné le caractère EXTÉRIEUR de l'UNITÉ PANORAMIQUE de l'ensemble urbanistique à décorer (aperçu d'ABORD de très loin et d'un seul coup d'oeil), contrairement à ce qui se passe à la décoration murale INTÉRIEURE, on doit agir par la méthode INDUCTIVE, c'est-à-dire aller du général au particulier, de l'abstrait au concret, de l'impression à la réflexion (de la forme et la couleur ABSTRAITES —aperçues de loin—, à la FIGURATION significative et concrète —aperçue de près—.»⁽¹⁴⁾

Para Renau establecer la unidad panorámica significaba que los cinco gigantescos murales exteriores debían ser comprendidos no como cinco distintas intervenciones artísticas, independientes cada una de las otras, sino como una única obra pictórica dividida en cinco partes, unidas entre sí por ritmos visuales, líneas de fuerza, y juegos prospectivos interrelacionados. Según sus propias palabras, era crear la unidad panorámica a través de grandes líneas abstractas de formas y colores que enlazaran unos conjuntos pictóricos con otros. Y sólo a partir de lo abstracto, en un proceso inductivo que va de la unidad panorámica general a la concretización figurativa de cada mural, podría el colectivo diseñar una iconografía específica para cada una de las grandes superficies, que siempre estaría subordinada a las estrictas leyes compositivas que reglaban el conjunto muralístico.

(11) Conversación grabada con Gerhard Haupt en Berlín, el día 11 de noviembre de 1992.

(12) La fecha exacta nos ha sido imposible establecerla por falta de documentación. La primera noticia de las actividades del colectivo lleva la fecha del 8 de octubre de 1967, y para entonces Renau ya había organizado el segundo colectivo. Nada sabemos del primero.

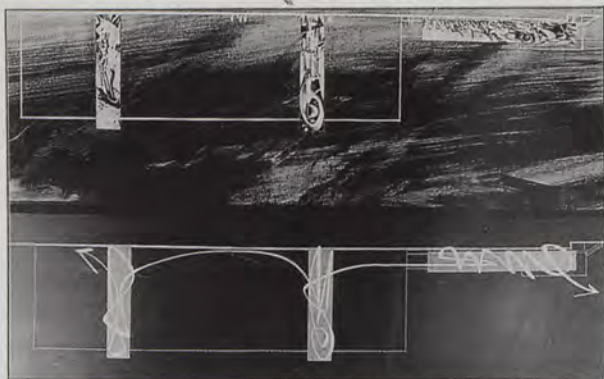
(13) IVAM. Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.17, p. 1-3.

(14) IVAM. Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.1, p. 1.



¿Por qué Renau se empeñó en concebir los cinco murales como una única obra? Parece que su inspiración recae en la pintura al fresco del Renacimiento italiano, a través por supuesto del muralismo mexicano, que también concibe los espacios pictóricos, en este caso murales interiores, como una única unidad de conjunto, en la que cada pintura mural no está concebida como un bloque aislado del conjunto, sino integrada en una unión formal, rítmica y temática con el resto de las composiciones. De ahí lo recogerán los muralistas mexicanos, tanto Diego Rivera como Orozco o Siqueiros, y a través de ellos llegará a Renau, que la impone a este conjunto muralístico, procurando, eso sí, adaptarlo a los espacios exteriores.

Josep Renau establecerá en su esquema previo cuatro puntos de observación privilegiada, a la lejanía, numerados del 1 al 4, a los que añadirá nueve menores sin numerar para la visualización de cerca, tal y como observamos en la figura número 1.



Puntos de observación del espectador estadístico establecidos por Josep Renau para los murales de Halle-Neustadt.

El primer punto, denominado HAUPT GESICHTSPUNKT (o punto de observación principal), eje central de la visualización en la lejanía de la obra, abarca en una sola panorámica los cinco murales, y se ha colocado en el richtung bahnhof (parada de la estación), lugar estadísticamente más transitado por el probable espectador. El segundo punto de visualización también abarca todo el conjunto muralístico y corresponde a la calle que desemboca en los edificios donde están colocados los murales. El tercero y el cuarto son dos visiones panorámicas parciales, cada una de las cuales sólo permite observar tres de los cinco murales.

Con tales planteamientos, es evidente que en la reunión de mayo de 1968 Josep Renau colocaba a los otros miembros del colectivo, y en especial a los tres que se habían integrado en la última remodelación, en la tesitura de aceptar el proyecto tal y como él lo había diseñado o bien

arriesgarse a rechazarlo en su totalidad. Pero Renau continuará con sus argumentaciones y señalará también las grandes líneas compositivas de los murales. Según sus análisis a partir del eje principal de visualización, el desarrollo dinámico y rítmico en el mural de la piscina se dirige hacia la izquierda, en el mural de la cantina hacia la derecha y en los dos muros verticales de la residencia hacia arriba, en un claro movimiento ascensional. Por tanto, y en conjunto, Renau descubría una dinámica general centrífuga, divergente y desequilibrada, es decir, asimétrica. La propuesta que presentará tenderá a corregir en lo posible la asimetría visual, a través del siguiente esquema figura número 2.

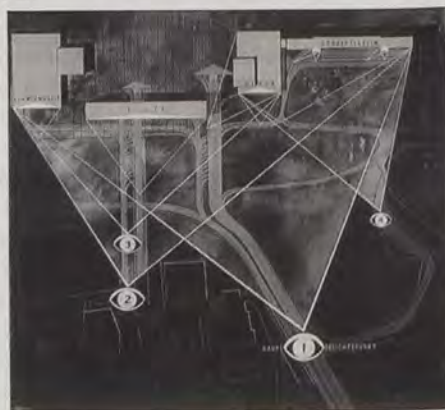


Gráfico de ritmos visuales de los murales verticales y el de la cantina.

1) Mural horizontal de la piscina (Schwimmhalle): ritmo general hacia la izquierda, y estático mediante líneas de fuera horizontales y verticales en la parte derecha para contrarrestar la presión estructura ejercida por las ventanas y el cubo de ladrillo. La parte izquierda mantiene un ritmo de líneas de fuerza en fuga hacia la izquierda y en alto, dada la ausencia de presión y el contacto directo con el espacio abierto. El principal problema consiste, por tanto, en unir el sector izquierdo dinámico con el sector derecho estático.

2) Mural horizontal de la cantina (Mensa): general hacia la derecha. Presión del cubo constructivo sobre la primera parte, y por tanto ritmo dinámico de líneas de fuerza horizontales hacia la derecha, conjugándose con líneas progresivamente oblicuas hasta integrarse en la parte derecha del muro. Por tanto, ritmo dinámico de líneas de fuerza en diagonal hacia la derecha y hacia lo alto.

3) Murales verticales de la residencia de estudiantes: ritmo hacia lo alto, de carácter ascensional, como de «aiguille gothique».

4) Edificio central de laboratorios: líneas de fuerza opuestas equilibrándose las una a las otras, creando una estructura pictórica estática de ritmo decorativo regular y continuo.

Josep Renau quería crear, a partir de la mirada de un transeúnte situado en el eje principal de acceso al complejo muralístico, y previendo una estructura general compositiva centrífuga, divergente y desequilibrada, un nuevo orden visual simétrico. Todos estos análisis visuales y los recursos técnicos que utiliza tan sólo eran un medio para recuperar el sentido del orden visual, establecido mediante la simetría. Josep Renau, fascinado por la idea del hombre como dominador de la naturaleza, quería construir un mundo ordenado a la medida del ser humano, un mundo socialista. Su obsesión por la visión panorámica de los murales y la estructura rítmica conjuntada de las superficies, antes incluso de decidir qué contenido iconográfico iban a recibir (a despecho de las influencias estrictamente artísticas que ya hemos visto), ese ir de lo abstracto a lo figurativo, era el deseo muy consciente de construir un mundo ordenado, lógico y coherente sobre la arbitrariedad asimétrica de la naturaleza y de la sociedad.

Una vez establecidos las grandes líneas de fuerza, la composición rítmica general, Josep Renau pasa a establecer la «conception chromatique générale (abstraite)», en la que establece el predominio genérico de colores ligeros y claros (amarillos y azules hasta el blanco absoluto) y concentración de colores «chaudes, foncées et lourdes» en tres lugares decisivos: los puntos más funcionales en el plano visual, los más dinámicos desde el punto de vista estructura, y los más significativos en el desarrollo temático (en concreto, la mitad derecha de la piscina, todo el mural de la cantina y las secciones inferiores de los dos muros verticales). Josep Renau utilizará el color, por tanto, como medio para indicar las líneas de fuerza, reforzando los ritmos compositivos de las imágenes, y para destacar el mensaje iconográfico de los murales. Serán colores utilitarios, que adquirirán su valor a través del diseño preestablecido, al que refuerzan, y del contenido iconográfico, cuyos mensajes más importantes serán transmitidos mediante señales cromáticas.

Por lo que respecta a la temática de los murales, mantenía como proposición general «éviter toute expression statique axée sur la description et la didactique». Quizá esta frase un tanto sibilina fuera su modo de rechazar la inoperante iconografía del realismo socialista al uso en la RDA, que en efecto destacaba por su estatismo un tanto histriónico. El prefería optar por una temática «d'exaltation dynamique, poétique et decorative», para lo cual se acudiría a imágenes reales tomadas de la naturaleza, la sociedad humana, la juventud, o figuras simbólicas tales como el dominio del átomo, la cibernética, la conquista del cosmos (temas que le apasionaban). Pero también, como buen miembro del partido, «la revolución socialista, el internacionalismo proletario, la paz, el comunismo, etc.»

y se atreve incluso a dar una temática concreta para cada mural:

a) Piscina: Tema, El agua, la vida, el hombre, con motivos como el Mar, la fauna y flora marina, el origen marino de la vida, ⁽¹⁵⁾ la navegación, la natación.

b) Cantina: Marcha de la juventud hacia el futuro, con un friso dinámico de jóvenes marchando a la conquista del socialismo, la Ciencia, la Paz, etc.

c) Muro de la derecha de la residencia: Las fuerzas de la naturaleza, con el fuego volcánico, la electricidad, la gravitación universal, la radiación cósmica...

d) Muro de la izquierda de la residencia: La Sociedad Humana, con el hábitat y la industria, el fuego y la electricidad dominadas por el hombre —altos hornos, átomo, la Conquista del cosmos, etc. ⁽¹⁶⁾

Tras esta soberana exposición, Jose Renau anulaba de hecho la autonomía artística del resto de los miembros del colectivo, los cuales veían cómo se les imponía una determinada concepción de los murales, que comprendía desde la organización rítmica y compositiva, hasta el diseño iconográfico e incluso un uso específico de la gama cromática. Es lógico suponer que si Josep Renau quería formar un colectivo, no era para colaborar con otros artistas en estricto pie de igualdad y con la misma capacidad de decisión que él, sino para contar con los colaboradores, discípulos, o ayudantes que le hacían falta para llevar a término «sus murales».

5. PRIMERA DECEPCION: LA BATALLA DE LA SCHWIMMHALLE

Cuando el 17 de julio de 1968 el Beirat de Halle-Neustadt rechazó los bocetos particulares de los miembros del colectivo, René Graetz comenzó a atacar la solución panorámica de Renau, y éste, que no deseaba romper el colectivo, propuso un plan de realización colectiva que en esencia significaba convertir el colectivo en dos grupos de trabajo interrelacionados, dirigido el primero por René Graetz y el segundo por él mismo. René Graetz, que actuaba como secretario del colectivo, aprovechó esta circunstancia y el hecho de que Renau no entendía bien la

(15) A Josep Renau le apasionaban las conchas marinas y la fauna misteriosa del mar. En 1946 hizo muchas ilustraciones para «El libro del mar», un manual de oceanografía que nunca se llegó a editar. Parece que con el mural de la piscina quiso dar rienda suelta a su oculta pasión marítima, para la que tenía abundante documentación en su biblioteca personal.

(16) El desarrollo completo de esta exposición ha sido tomado, muchas veces al pie de la letra, previa traducción del francés, del orden del día de la reunión del colectivo el 22 de mayo de 1968. Véase IVAM, Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.1.

lengua alemana para intrigar a sus espaldas y conseguir que el Beirat (que había rechazado sus bocetos) aprobara un proyecto preliminar suyo y de Helmut Diehl para el mural de la piscina o Schwimmhalle, con preferencia por tanto al que ya estaba elaborando Josep Renau. El colectivo se escindía en dos facciones rivales: René Graetz, Herbert Sandberg y Helmut Diehl por un lado, y Josep Renau y Karl Rix por otro (Nuria Quevedo había dimitido como miembro del colectivo anteriormente, en una fecha que no hemos podido determinar). El 8 de diciembre Herbert Sandberg propone una nueva solución panorámica, que Josep Renau rechaza rotundamente, y el 16 es Renau quien critica las fallas estructurales, rítmicas y temáticas de sus cartones. El 21 René Graetz, que ostenta la mayoría, destituye a Renau como responsable del colectivo y le dice «No tiene usted nada que hacer en el desarrollo del cartón». ⁽¹⁷⁾

El 6 de enero Josep Renau, que aún no se sentía derrotado, envía una carta al ingeniero E.H. Paulick, ⁽¹⁸⁾ director del Büro für Städtebau und Architektur Bezirkes Halles, que tenía competencias sobre las nuevas construcciones de Halle-Neustadt, en la que da su versión de los hechos. En ella dice que como dirigente del colectivo tenía derecho a intervenir personalmente en cada proyecto del colectivo. Así, a principios de octubre de 1968 dio la iniciativa a René Graetz y a Helmut Diehl para desarrollar el proyecto de la Schwimmhalle, y cuando lo revisó al cabo de tres semanas (durante las cuales se había tomado unas breves vacaciones) se encontró con que se habían limitado a ampliar los bocetos primitivos que el Beirat había rechazado el 17 de julio de 1968. El 16 de diciembre criticó el cartón de René Graetz-Helmut Diehl a partir de dos precisiones críticas:

«a) En el plano temático-ideológico: No hay ninguna imagen que ligue este muro con los otros del conjunto, y la enorme figura femenina que ocupa el centro del mural es desafortunada y peligrosa, pues la ambigüedad de su significado puede provocar toda índole de reacciones malévolas y sarcásticas. La temática de este cartón no resiste la menor crítica ideológica». ⁽¹⁹⁾

b) En el plano funcional: La composición general del cartón ha sido concebida en sí misma, sin relación con la *unidad estructural y rítmica del panorama mural que forman las cuatro pinturas*.

Como al parecer se le quería imponer la ley de la mayoría—cosa grave en un grupo de producción socialista—«no veía otra salida que *disolver el colectivo y tomar directamente en sus manos los tres muros restantes a fin de realizarlos con otros colaboradores más idóneos, conforme a la concepción panorámica original*».

Josep Renau tuvo que asistir impotente a la amputación del mural de la piscina del conjunto panorámico que con tanta ilusión había concebido. Y lo que es peor, tenía que asumir que sus antiguos colaboradores René Graetz, Helmut Diehl y Herbert Sandberg usurparan la realización efectiva del único mural que ya estaba preparado para terminarse en un corto lapso de tiempo.

El día 20 de enero de 1969 se adjudicaba definitivamente el mural al colectivo rival. A Josep Renau se le daba la oportunidad de concurrir nuevamente a la realización del resto del panorama muralístico ante un próximo pleno del Beirat. Renau no sólo había perdido la batalla de la Schwimmhalle, sino que además se quedaba sin trabajo. Pero era evidente que pensaba continuar guerreando por su concepción del arte.

En la figura número 3 vemos dos de los muchos cartones que realizó para esta superficie mural: en el



Bocetos del mural de la piscina o Schwimmhalle.

inferior el proyecto de la piscina aún está esbozado, pero ya se destacan las líneas de fuerza, los ritmos compositivos y la temática que hemos visto anunciado en el orden del día de la reunión del colectivo del 22 de mayo de 1968; el superior es el cartón definitivo del mural, y Renau lo tituló «Geometría natural y geometría humana». Debemos recordar que es una composición basada en ritmos visuales

(17) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3. 17, p. 3. René Graetz se refería al mural de la piscina, pues era el único de los cuatro murales cuya realización efectiva era inminente.

(18) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.3 Correspondencia, sig. 7/3.16.

(19) No disponemos de ninguna imagen del mural de René Graetz y de Helmut Diehl, por lo cual ignoramos hasta qué punto eran o no pertinentes las críticas de Josep Renau.

perceptibles desde muy lejos, que además intenta imponer a una superficie irregular dada una sensación de orden a través de la simetría. Lo que aquí preocupa a Renau es la resolución de dos problemas visuales: la *compensación visual del diseño irregular del muro*, y la *integración visual de la irregularidad funcional de las cuatro ventanas de la derecha*. El contenido figurativo es por ello, en gran medida, puro relleno, como lo demuestra la transición del boceto a la obra definitiva. Es cierto que en un boceto anterior Renau acentúa más el contenido narrativo y anecdótico de la composición: el *Nautilus Pompilius* geométrico de la derecha no aparece, sustituido por estrechas de mar y conchas no geométricas, la espiral geométrica de la izquierda, que está más centrada, tiene en su interior una estructura atómica, con los electrones dando vueltas en torno al núcleo, y en el extremo izquierdo la estilizada figura de un nadador desnudo sigue la dirección de las olas.

En la obra definitiva figura número 4, sin embargo, desaparece la figuración anecdótica y decorativa en favor



Cartón definitivo de la Schwimmhalle.

de un nuevo concepto, la geometría, y de ahí le vendrá el título. El tema del mural es la geometría, representada por el *Nautilus Pompilius* (20) en la naturaleza, y por un estilizadísimo núcleo atómico en la izquierda: es la interrelación entre geometría humana y geometría natural, y es a la vez la expresión más depurada de sus postulados artísticos en relación al panorama mural de conjunto. En el boceto vemos una gran línea ondulante que une los dos extremos en espiral, que sin embargo se pierde en gran medida en la obra final por esa transición, poco afortunada, de líneas rectas que une un extremo con otro.

El *Nautilus* de la derecha es una transposición casi mecánica de uno de los dibujos que realizó para «El libro del mar» en 1946. En cuanto a la forma naturalista de la izquierda, de fuerte dinamismo, sugiere el movimiento ondulatorio de las olas del mar, mientras que los mecanismos tecnológicos del centro de la composición son una referencia al dominio de los mares por el hombre. Ahora vemos que la malévola sugerencia de Renau acerca de que el cartón de sus rivales no resiste la menor crítica ideológica quizá pudiera aplicarse también a su mural, que desde

la estricta ortodoxia real-socialista de la época parece, antes de profundizar en su contenido, una simple «boutade» decorativista. Y es que Renau parece reducir el problema del arte a una cuestión de visualización, a una lucha por la composición simétrica, cuyo objetivo último es conseguir la belleza armónica. El tema, el color, todo se subordina a la estructura compositiva. Sin embargo, como también quiere introducir movimiento, sobre todo en la parte derecha, apela a soluciones dinámicas cuyo origen último hemos de situar en la segunda generación de futuristas italianos, en su vertiente más decorativa, tal como aparece en las obras de Fortunato Depero. (21) Es el movimiento sugerido a través de elipses y de formas ondulatorias geométricas, resaltando unas con otras mediante juegos alternos de color tratados con tintas planas.

6. LA BUROCRACIA CANIBAL: JOSEP RENAU, TIMADO Y CENSURADO

Los primeros seis meses de 1969 Josep Renau los pasó a la espera de un nuevo contrato de trabajo para el nuevo colectivo que había formado, compuesto por Karl Rix, Ernest Reuter y él mismo. El 29 de julio de 1969 el Beirat de Halle-Neustadt aprueba de nuevo la concepción panorámica original que había presentado un año antes, aunque esta vez sin el mural de la piscina, e insta a Renau a enviarles lo antes posible nuevas proposiciones financieras, lo cual hizo el 4 de septiembre de 1969. Ocho días después se rechaza su propuesta. Tras larguísima dilaciones por parte de la administración, se le aceptaron provisionalmente sus nuevas condiciones monetarias el 25 de mayo de 1970. Mientras tanto, Renau y su colectivo no habían dejado de trabajar en los murales, en concreto en el de la cantina, aunque por supuesto a tiempo parcial y sin ningún contrato que cubriera sus gastos. El mes anterior,

(20) La utilización del interior de un *Nautilus Pompilius* para representar, no sólo cánones geométricos, sino las simetrías ligadas a las ideas de proporción y de armonía, constituye toda una tradición en la historia del arte occidental. Para estas cuestiones, es importante el libro de GHYKA, Matila C.: *El número de oro. Vol. I. Los ritmos*. Barcelona, Poseidon, 1984, en especial las páginas 45-80.

(21) Siguiendo a Enrico Crispolti en: «La dialéctica de las distintas tendencias del arte italiano de entreguerras y el nuevo futurismo», en *Vanguardia italiana de Entreguerras: Futurismo y racionalismo*, Valencia, IVAM, 1990, podemos ver los paralelismos de Renau con el futurismo sobre todo en la llamada «fase mecánica», cuyo primer momento «se caracteriza por una prevalencia del analogismo mecánico en una morfología de perfiles plásticos planos, de perfiles geometrizar, uniformes y resonantes desde el punto de vista del color». He de agradecer a Carlos Pérez, del IVAM, la sugerencia de investigar la influencia del futurismo italiano y su combinación con el realismo socialista en los murales de Halle-Neustadt.

en abril de 1970, y este es un punto que tendrá repercusiones futuras, Renau discutirá brevemente con los funcionarios del Beirat sobre la diminuta cabra que aparece en el boceto de la parte inferior del mural vertical derecho, titulado *Las fuerzas de la naturaleza* ⁽²²⁾. Aunque la documentación no indica nada más al respecto, sabemos por declaraciones de su hija Teresa Renau ⁽²³⁾, que los funcionarios que debían dar el visto bueno a los murales se asustaron al ver la cabra. Según Teresa Renau, «esos cretinos» pensaron que la minúscula cabra se parecía demasiado a Walter Ulbrich, en aquel tiempo secretario general del Partido Socialista Unificado y Presidente de la RDA.

El 20 de diciembre de 1970 Josep Renau envió una enérgica carta al *Haupauftraggeber* Sr. Pommer, pues éste le comunicaba en una misiva precedente que había decidido suprimir los murales verticales de la residencia de estudiantes ⁽²⁴⁾. Renau, amargado, se quejaba de que se le sumía «*en la ruina absoluta. Carente de recursos financieros, hace tres semanas reuní a mi colectivo con el fin de proceder a su disolución. Mas los miembros de mi colectivo se solidarizaron conmigo y decidieron unánimemente seguir trabajando sin remuneración alguna hasta la terminación de los objetos de Halle-Neustadt.*» ⁽²⁵⁾

La mala situación económica de Josep Renau era en gran medida resultado de su ingenuidad a la hora de tratar con los funcionarios que le habían encargado el mural. En la RDA estaba en vigor un reglamento que regulaba el pago a los artistas por la realización de murales integrados en la arquitectura, dado que como recordaremos, el único cliente posible era el Estado ⁽²⁶⁾. Según Teresa Renau, ⁽²⁷⁾ cuando ella comprobó que a su padre le pagaban menos del mínimo establecido por la legislación, le buscaron un abogado para pleitear con el Beirat a fin de que le aumentaran los honorarios que percibía. Renau terminará la carta amenazando al Sr. Pommer con dejar en suspenso el encargo de la cantina, que ya estaba muy avanzado y con exigirle judicialmente una reparación por daños y perjuicios.

Cuatro meses después, el 12 de marzo de 1971, el Beirat reunido en sesión plenaria reconsidera su última decisión y se le vuelve a encargar al colectivo los dos murales verticales de la residencia de estudiantes. Sin embargo, en ese mismo pleno se rechaza categóricamente el mural de la derecha. *Las fuerzas de la naturaleza*, terminado ya en un 80%, aunque le proponen, y Renau aceptará, elaborar una nueva concepción para esa superficie mural. Renau, que estaba inmerso en el diseño de los cartones de la cantina, aprovechó la reunión del Beirat para sugerir (o quizá exigir) que el ángulo que forma el muro de la cantina se rebajara hasta formar una superficie curva. ⁽²⁸⁾

La respuesta se la darán siete meses después, el 28 de octubre de 1971, con lo cual perderá de nuevo medio año de trabajo. El 9 de diciembre, en un texto titulado muy gráficamente «*Responsabilidades del Haupauftraggeber y del Beirat de Halle-Neustadt en el retraso de terminación y entrega de los cartones del panorama mural del Bildungszentrum de dicha ciudad*», Renau declarará que sino hubiera sido por tan enojosas y continuas dilaciones los cartones ya estarían terminados y las piezas cerámicas colocadas en su totalidad en mayo de 1973.

Por otro lado, en un balance interno del colectivo fechado el 1 de mayo de 1971, Renau reconoce que después de dos años de experiencias, la capacidad de colaboración entre sus miembros ha disminuido, y como consecuencia el colectivo se está descomponiendo progresivamente. Sin embargo, los murales debían estar finalizados para el 7 de octubre de 1974 (25 aniversario de la RDA), y dado que el último muro necesitaba alrededor de 8 meses para la realización cerámica, les quedaban todavía 33 largos meses para terminar todos los cartones.

Las perspectivas financieras no eran nada halagüeñas: el colectivo consumía 3.014 marcos mensuales, sin contar materiales y honorarios de Josep Renau, y los anticipos y pagos efectuados para realizar los murales se limitaban a 1.581 marcos mensuales. En consecuencia, muy a su pesar, Renau se vio obligado a disolver el colectivo y *terminar el panorama con la sola ayuda de Teresa.* ⁽²⁹⁾

(22) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.5, p. 3.

(23) Entrevista grabada a Teresa Renau el día 14 de noviembre de 1992 en Berlín.

(24) Las razones aducidas eran tres: primera, incumplimiento del contrato de trabajo firmado el 22 de noviembre de 1968, segunda, aceptar otros trabajos murales, y tercera, finalización del plazo previsto. Pommer, como demuestra posteriormente Renau en la carta, estaba pésimamente informado de cómo se habían desarrollado los acontecimientos.

(25) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.3. Correspondencia, sig. 7/3. 19, p. 1.

(26) Este reglamento creemos que estaba orientado a premiar el arte de orientación ideológica y a penalizar las soluciones abstractas. Dividía los honorarios máximos de los murales en cinco categorías decrecientes: en la primera, «murales de temática figurativa», hasta 900 marcos por m², y así hasta la quinta categoría, «composiciones de planos decorativos», por la que sólo se pagaban 200 marcos por m². Ignoramos en qué categoría se catalogaron sus murales, pero según sus propias declaraciones, en su contrato de 1968 le pagaban 141 marcos por m². Véase IVAM: Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.24, p. 2, y 2.3 Correspondencia, sig. 7/3.19, p. 5.

(27) Entrevista grabada a Teresa Renau el día 14 de noviembre de 1992 en Berlín.

(28) Esta exigencia se debía a sus análisis preparatorios de visualización, por los cuales había llegado a la conclusión que era absolutamente necesario ese redondeamiento del ángulo.

(29) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.20.

7. LOS MURALES CERÁMICOS DE HALLE-NEUSTADT: FUTURISMO VERSUS REALISMO SOCIALISTA

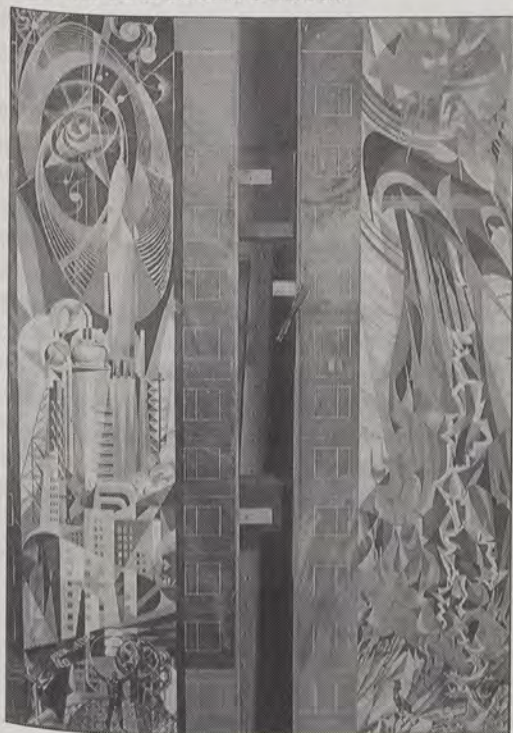
Josep Renau nunca supo ni quiso desligar la política del arte. En su larga trayectoria artística podemos aislar un hecho evidente: cuando sus obras son críticas con el contexto social adquieren una potencia expresiva y una fuerza creadora impresionantes, pero cuando el «élan» crítico iconoclasta desaparece y se dedica a seguir las consignas del partido o del Estado sus obras se sumen en la vulgaridad, la copia ramplona o la investigación fallida.

Los murales de Halle-Neustadt,⁽³⁰⁾ de los que él se sentía tan orgulloso, no son ni mucho menos la mejor de sus obras. Situados en el epicentro de sus dos extremos creativos, entre lo mejor y lo peor de su creatividad personal, transparentan demasiadas influencias, algunas de ellas no muy bien digeridas, y siguen demasiado los valores oficiales como para permitir que se despliegue en su totalidad su genio creativo.

Renau, junto con sus equipos sucesivos, diseñó para el complejo de Halle-Neustadt cinco murales:

1.- *Geometría natural y geometría humana*, para el muro lateral de la piscina o Schwimmhalle.

2.- *La marcha de la juventud hacia el futuro*, para el friso exterior de la cantina o Mensa.



Cartones preliminares de los dos primeros murales de la residencia de estudiantes.



Mural izquierdo de la residencia de estudiantes.

3.- *Las fuerzas de la naturaleza*, para el mural vertical derecho de la residencia de estudiantes.

4.- *El dominio de la naturaleza por el hombre*, para el mural vertical izquierdo de la residencia de estudiantes.

5.- *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la RDA*, también para el mural vertical derecho en sustitución de *Las fuerzas de la naturaleza*, que fue finalmente dejado de lado.

De los cinco murales, sólo se construyeron tres. Los otros dos, *Geometría natural y geometría humana*, y *Las fuerzas de la naturaleza* fueron rechazados. No es ninguna casualidad que fueran justamente los dos murales que dejaban a un lado la iconografía oficial real-socialista y seguían un camino propio los que quedaran descabalgados del proyecto oficial. También parecen los dos murales más interesantes, ya que, compartiendo las preocupaciones visuales de los otros tres, no se ven lastrados por esa pesada imaginaria oficialista que actuaba como un cepo para la creatividad.

Las fuerzas de la naturaleza figura número 5 era el mejor de los tres murales que le adjudicaron. Diseñado en

(30) El único autor que ha tratado con cierta profundidad estos murales ha sido la historiadora de arte alemana Eva-Maria Thiele *Bildende Kunst*, en su artículo «Neue Wandbilder von José Renau in Halle-Neustadt», N.º 5, 1975, pp. 225-229, y más superficialmente, en el folleto *José Renau*, Dresden, Verlag der Kunst, 1975.

1970, Josep Renau lo había concebido como el contrapunto temático a *El dominio de la naturaleza por el hombre*, según vemos en la figura número 6. Si el primero intentaba expresar el ímpetu inaudito de la materia en una especie de remolino cataclísmico, el segundo manifestaba su confianza en el desarrollo tecnológico del hombre y en su capacidad para comprender y controlar el cosmos. En la parte inferior, en lo que era el único atisbo figurativo de un mural esencialmente abstracto, una cabra se erguía sobre un risco, junto al tronco seco de un árbol petrificado. La naturaleza representada no se refiere al mundo biológico, sino a su vertiente más puramente atmosférica o geológica, al mundo físico, frente al cual la vida animal es poco más que un endeble espectador pasivo. Lo representado ya lo enunciaba en mayo de 1968: «le feu volcanique, l'électricité, gravitation universelle, radiation cosmique...».

Teniendo en cuenta las enormes dimensiones del mural, que Renau había calculado meticulosamente en sus estudios previos, dividió el mural en tres secciones: la primera, a ras del suelo, muy visible por los peatones, mantiene un cierto detallismo en las dos imágenes, la cabra sobre la peña y el árbol seco, con una suave coloración en blancos y ocre; desde el ángulo izquierdo, una mínima lengua de fuego (la lava desparramándose por la ladera) en vivos colores rojos, amarillos y anaranjados, crece en intensidad hasta ocupar en un movimiento ascendente en diagonal el centro de la composición, combinado en el sector derecho por dos grandes líneas quebradas blancas (relámpagos) sobre fondos malva, verde y gris, desembocando en lo alto en una abrupta línea diagonal que corta el mural en sentido descendente de izquierda a derecha (el negro y malva predominantes permiten suponer que son nubes tormentosas), mientras unas rayas blancas y azuladas, que ciñen por los costados los relámpagos y la lava, sugieren el viento o quizá el huracán; en la tercera sección, en la cúspide, segregada del conjunto por cuatro brillantes líneas curvas, una gran bola incandescente (el sol) irradia en todas direcciones, permitiendo a Renau y a su equipo realizar (algo que no podemos percibir en la reproducción), ciertos experimentos cromáticos. No puede negársele a la composición, meditadamente asimétrica, su gran fuerza expresiva, su brillantez cromática, merced a la utilización de las tintas planas (heredada de sus experiencias como cartelista y artista publicitario) y las líneas quebradas, combinadas con las figuras geométricas curvas y angulosas y los perfiles puntiagudos, que parecen una cita de la morfología geométrica de los futuristas italianos.

El mural *El dominio de la naturaleza por el hombre*

(figura n.º 6) comenzó a ser esbozado en noviembre de 1969 y en la primavera de 1970 ya estaba muy avanzado, como así lo atestiguan los bocetos a lápiz o carbón y los murales previos que se conservan, aunque Renau, cuando firmó el mural cerámico, al lado de su rúbrica puso 71-72, es decir, los años de su realización definitiva. Responde a una preocupación muy renauniana:

En nuestros días, no es posible humanismo alguno al margen de la revolución tecnocientífica, cuyo desarrollo coherente tiene que consumir la liberación y la expansión definitivas del individuo en el seno de la comunidad humana. Las implicaciones de esta revolución histórica tienen que penetrar también y necesariamente en los dominios del arte, de las artes visuales sobre todo. ⁽³¹⁾

El optimismo tecnológico, unido a una visión teleológica de la historia como progreso continuo, parece inspirar esta composición. Al igual que el anterior mural vertical, lo dividió en tres zonas destinadas a orientar los pasos sucesivos de la mirada del espectador. La inferior (visión cercana) es la más detallista y está compuesta bajo estrictos moldes geométricos, a partir del círculo que está situado sobre la cabeza del trabajador que está de espaldas. Este, con los brazos abiertos cual director de orquesta, simboliza posiblemente al partido comunista, mientras veintiocho cabezas dibujadas representan al pueblo socialista (uno de los bustos es un autorretrato de Josep Renau), y unos engranajes parecen poner en funcionamiento las grandes fábricas y los poderosos mecanismos tecnológicos del centro del mural. Una diagonal que cae de derecha a izquierda en tonos negros, azules y malvas corta la composición, dando paso al segundo sector, dividido a su vez en dos partes, la más baja está ocupada por bloques de apartamentos o rascacielos con un evidente sentido ascensional (el del centro tiene forma piramidal muy puntiaguda), y la más alta por enormes estructuras fabriles del tipo «high technology» que terminan en un estilizado cohete espacial que liga el sector medio con el superior. En la última zona vemos una estrella roja de cinco puntas sobre un fondo decorativo abstracto, que suponemos simboliza la conquista del cosmos por la astronáutica soviética.

Aquí tenemos un mural que mantiene en precario el equilibrio entre la monumentalidad real-socialista y las más genuinas preocupaciones artísticas de Renau. Tanto técnica como temáticamente el mural debe mucho a la cartelística: de nuevo recurre a las tintas planas, a la linealidad geométrica, a los colores vivos y restallantes. Y

(31) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.1.3 Conferencias, sig. 14/1.6, p. 4.



Cartón definitivo de la Schwimmhalle.

vemos también que las figuras humanas se dibujan (aunque no se descomponen) en planos geométricos, en una suerte de decorativismo cubista poco brillante.

La marcha de la juventud hacia el futuro (figura número 7), que Renau firma como realizado en 1974, es también, al menos en sus primeros bocetos, como mínimo cuatro años anterior. Es pues un mural de larga concepción, aunque no por la dificultad de la ejecución, sino a causa de las trabas burocráticas que ya conocemos.

Desde el punto de vista estilístico e incluso temático, parece un compendio de la carrera artística de Renau, en la que incluimos el mural desechado de la piscina, en una curiosa combinación de figuras reales, metafóricas e incluso alegóricas. De nuevo lo que importa es el ritmo compositivo, al que se subordina imperiosamente el desarrollo iconográfico. En conjunto, y siguiendo la lógica del anterior mural, se limita a transcribir los eslóganes políticos al uso matizados en su plasmación práctica por algunas imágenes recurrentes entresacadas de su archivo personal.

La acción se desarrolla de derecha a izquierda: una treintena de jóvenes caminan leyendo, charlando o tocando la guitarra (la marcha de la juventud hacia el futuro); los últimos van vestidos con ropa deportiva y comienzan a correr, terminando la escena unos en un sprint que abre una diagonal hacia arriba y otros en un abrupto salto hacia una pelota de baloncesto, en una bifurcación que sólo se puede entender por la voluntad de mantener el rigor de sus autoimpuestas leyes compositivas. Sobre este grupo de jóvenes colocó unas manchas rojas (las banderas comunistas), y de modo un poco forzado, unas estructuras fabriles similares a las del mural de la piscina, a fin de rellenar la parte superior. La marcha de estos jóvenes se interrumpe abruptamente por el tomo abierto de «El Manifiesto Comunista», a cuyos lados y bajo sus páginas vemos el busto de una joven y el de un hombre leyendo absortos un libro, posiblemente, el mismo manifiesto. Surgiendo del libro a través de los mismos perfiles puntiagudos del mural *Las fuerzas de la naturaleza*, una apiñada muchedumbre de soldados revolucionarios avanzan armados de fusiles con las bayonetas caladas⁽³²⁾ y de nuevo, se rompe la narración

y nos encontramos con un trío de jóvenes, dos de los cuales toman anotaciones y el tercero maneja una cámara de cine, con la cual proyecta la silueta lineal de una mujer (alegoría del futuro)⁽³³⁾ que ocupa todo el mural, y se dirige, en la intersección del ángulo redondeado, hacia unas imágenes metafóricas: en el mismo ángulo, traspuesto directamente del mural de la piscina, el motivo circular del átomo (representando la ciencia), y en el resto del mural, como frontal segregado del resto, dos palomas blancas (la paz) sobre chatarra militar y una siniestra águila negra (¿el belicismo estadounidense?) y un mapa geodésico (el mundo)⁽³⁴⁾; sobre dicho conjunto, unas estilizadas cabezas de caballo o de perro en tonos muy claros. En definitiva, un programa iconográfico bastante burdo que no se sale de la ortodoxia⁽³⁵⁾.

En el aspecto técnico, Renau utilizó el fotomontaje para construir las escenas de los jóvenes caminando, aunque luego transfirió la imagen fotográfica al cartel, mediante el recurso a la geometrización decorativista de las figuras en tintas planas, utilizando los mismos procedimientos estéticos que en los anteriores murales.

Este es posiblemente el mural menos creativo de los tres o cuatro que hemos visto hasta ahora. Casi la mitad de la superficie fue compuesta recurriendo a antiguo material de archivo o a imágenes rechazadas del mural de la piscina. También se recuperaron algunos recursos expresivos del mural vertical anulado. Quizá pesara en Renau el cansancio acumulado tras tantas demoras y presiones burocráticas.

8. LA DERROTA DEL MURALISTA

Lo peor, sin embargo, estaba por venir. El mural *Las fuerzas de la naturaleza* fue rechazado en el pleno del Beirat del 2 de marzo de 1971, y sustituido por un mural hiperortodoxo cuyo título, en contraste con el anterior, evidencia hasta qué punto Renau se batía en retirada:

(32) La imagen de los soldados revolucionarios la creó Renau en 1936 para el cartel anunciador de la película «El pueblo en armas». Después la utilizó también en el film gráfico «Lenin Poem», y por último nos vuelve aparecer aquí, a gran escala, aunque literalmente calcada y sin casi ninguna modificación.

(33) Este perfil es un diseño gráfico que ya había utilizado en 1968 para un cartel sobre la mujer.

(34) Las tres últimas imágenes también las tomó prestadas de un antiguo mural desmontable de los años 60, cuyas imágenes guardaba en su archivo gráfico.

(35) En descargo de Renau, podemos aducir el testimonio del periodista español Alberto Beltrán, en una entrevista para el periódico *El Día*, publicada el 30 de septiembre de 1969: «Renau tuvo que luchar a base de discusiones fuertes con arquitectos y altos funcionarios. Así, pues, no habrá ningún puño cerrado ni banderas rojas». Es evidente que Renau no consiguió imponer sus criterios.



Mural derecho de la residencia de estudiantes.

Unidad de la clase trabajadora y fundación de la RDA (figura número 8). No es que Renau abominara de esta temática, pero evidentemente tenía poco que ver con sus verdaderas preocupaciones estéticas. Sin embargo, él era un comunista disciplinado, acostumbrado a tragar muchos sapos. Si los funcionarios del partido querían banderas al viento, muchedumbres gloriosas, efigies monumentales, él se las iba a proporcionar, pero manteniendo el rigor, en lo posible, de sus propuestas visuales.

Renau diseñó este nuevo mural vertical siguiendo las directrices que habían informado los dos anteriores: divide la superficie en dos zonas, la inferior repleta de detalles, y la superior con grandes imágenes perfectamente perceptibles a larga distancia, en un desarrollo compositivo levemente circular en la parte inferior, y con una gran diagonal de izquierda a derecha que se alza desde el tercio inferior hasta la cúspide del mural. En cuanto al contenido iconográfico, es una colección de tópicos: dos manos unidas (símbolo de la amistad del pueblo alemán con la Unión Soviética), una muchedumbre tras las banderas rojas, la espiga de trigo, las instalaciones fabriles (metáforas de trabajadores y campesinos), el cohete espacial y en la cima, el monumental busto de Karl Marx.

Los murales de Halle-Neustadt que podemos ver en la actualidad (figura número 9) apenas guardan relación con el proyecto original, pero de ahí no podemos concluir en absoluto que no sean una obra personal de Josep Renau. La



Panorámica general de los tres murales de Halle-Neustadt.

amputación de los, en mi opinión, dos mejores y más rigurosos murales que concibió y la desvirtuación de la panorámica muralística original no pueden hacernos olvidar que firmó con orgullo los murales y que años después daría conferencias sobre el arte mural en las que pondría como ejemplo este conjunto mural. En ellos encontramos una genuina preocupación por analizar la lectura visual y las deformaciones prospectivas de las grandes superficies muralísticas, que tienen su origen en las investigaciones visuales de los muralistas mexicanos (en especial de David Alfaro Siqueiros); un léxico geométrico y una gama cromática que se derivan de su práctica cartelística, cuyos remotos orígenes plásticos podemos situar en el futurismo italiano de los años veinte, y unos contenidos iconográficos demasiado deudores de las consignas políticas emanadas del aparato estatal comunista, combinados con ciertos matices temáticos absolutamente personales e intransferibles.

La experiencia, de todos modos, le dejó amargado. Los sucesivos colectivos que organizó, encargados de elaborar los murales, se disolvieron, y algunas de las propias pinturas murales que propuso fueron rechazadas parcialmente por una burocracia comunista adoctrinada en la más estricta ortodoxia en las artes visuales, temerosa además de cualquier imagen o iconografía que pudiera ser interpretada, incluso metafórica o alegóricamente, como una crítica o burla al régimen político imperante y a sus dirigentes. Es de imaginar el desgarramiento interno y la desesperación que embargó a Renau cuando le arrebató el mural de la piscina su propio equipo de trabajo o cuando vio cómo le prohibían, a él que se tenía por un comunista puro, y en cierta medida, un guardián de las esencias y los ideales comunistas, el mural «Las fuerzas de la naturaleza» que hubo de sustituir al fin por la vulgar imaginación del más rancio estilo real-socialista.

ALBERT FORMENT I ROMERO