

¿DESTRUCTION OR CONSERVATION? THE MURAL WORK OF JOSÉ RENAU IN MEXICO AND GERMANY

DULZE MARÍA PÉREZ AGUIRRE

ORCID 0000-0003-2285-9732

Universidad Autónoma de Aguascalientes

dulze.perez.aguirre@gmail.com

Abstract: *The process of the rescue, restoration and reinstallation of the murals by José Renau will be analyzed: Spain to America located in the old Casino de la Selva in Cuernavaca, Mexico and Nature, man and technology located in the former Cultural and Leisure Center in Erfurt, Germany -emphasizing the latter-, with the purpose of identifying the similarities and differences that occurred in said process in both countries, as well as the social and cultural relevance of the works, the contributions they gave to Mexican muralism and the Actions taken by the Mexican and German governments for the conservation of both murals in the 21st century. Based on the above, this research will make a significant contribution to historiography in relation to the conservation and protection of Renau's mural work in Mexico and Germany as part of the cultural heritage.*

KEYWORDS: RESTORATION, REINSTALLATION, MURALISM, CUERNAVACA, ERFURT.

RECEPTION: 05/07/2022

ACCEPTANCE: 01/09/2022

¿DESTRUCCIÓN O CONSERVACIÓN? LA OBRA MURAL DE JOSÉ RENAU EN MÉXICO Y ALEMANIA

DULZE MARÍA PÉREZ AGUIRRE

ORCID 0000-0003-2285-9732

Universidad Autónoma de Aguascalientes

dulze.perez.aguirre@gmail.com

Resumen: Se analizará el proceso del rescate, restauración y reinstalación de los murales de José Renau: España hacia América ubicado en el antiguo Casino de la Selva en Cuernavaca, México y La naturaleza, el hombre y la tecnología localizado en el ex Centro Cultural y Ocio en Erfurt, Alemania -haciendo énfasis en esta última-, con la finalidad de identificar las semejanzas y diferencias que se dieron en dicho proceso en ambos países, así como la relevancia social y cultural de las obras, las aportaciones que dieron al muralismo mexicano y las acciones que tomó el gobierno mexicano y alemán para la conservación de ambos murales en el siglo xxi. A partir de lo anterior, la presente investigación dará una aportación significativa a la historiografía en relación a la conservación y protección de la obra mural de Renau en México y Alemania como parte del patrimonio cultural.

PALABRAS CLAVE: RESTAURACIÓN, REINSTALACIÓN, MURALISMO, CUERNAVACA, ERFURT.

RECEPCIÓN: 05/07/2022

ACEPTACIÓN: 01/09/2022

INTRODUCCIÓN

Al concluir la Guerra Civil española los republicanos tuvieron que cruzar la frontera franco-hispana para comenzar el exilio, la cual había estado cerrada hasta finales de enero de 1939 al permitir el gobierno francés el acceso al territorio a los combatientes heridos y civiles, posteriormente, comenzaron a llegar los representantes de los gobiernos de la República. Para mediados de febrero se calcula el ingreso a Francia de unas 465,000 personas de las cuales 275,000, aproximadamente, fueron internadas en los campos de concentración *Saint Cyprien* y *Argelès-sur-Mer* en la costa del Rosellón.¹ En este último estuvo internado el artista José Renau, quien “logró salir con la ayuda de la promotora artística estadounidense Margaret Palmer” al ser “solicitado por la Casa de la Cultura de París a través del Comité de Ayuda a los Intelectuales Españoles y por medio de Palmer, obtuvo el visado de tránsito para Estados Unidos”.²

Al salir Renau del campo *Argelès-sur-Mer* se encontró en Toulouse con su esposa Manuela Ballester, sus hijos, sus cuñadas y suegra quienes habían sido internados el 2 de febrero de 1939 en Le Mans durante un periodo.³ Al reunirse nuevamente la familia Renau-Ballester permanecieron un tiempo en esta ciudad en la casa del matrimonio Cohen hasta que se trasladaron a la *Maison des Pompiers*, que era un cuartel de bomberos que había sido acondicionado



- ¹ Miguel Cabañas Bravo, “Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses”, en *La Guerra Civil Española 1936-1939 (Actas del Congreso Internacional, Madrid, noviembre 2006)* dirigido por Santos Juliá (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008), 10.
- ² Dulze María Pérez Aguirre, “Representaciones trasatlánticas en el mural Retrato de la Burguesía en el Sindicato Mexicano de Electricistas en México (1939)”, en *El poder de la imagen. Iconografía, representaciones e imaginarios en América (siglos XIX y XX)*, editado por Cristina Fonseca Ramírez y Pedro Pérez Herrera (Madrid: Sílex Ultramar, 2022), 73.
- ³ “En febrero de 1939 Manuela Ballester, con sus hijos, su madre y su cuñada Elisa Piqueras, se dispuso a cruzar la frontera a pie: «Llegamos, bajo la lluvia, de noche, hasta los Pirineos. Y nos perdimos en la oscuridad de los montes. Y pasamos la noche en la montaña, cubriéndonos del frío como pudimos. ¡Menos mal que llevamos comida!». A la mañana siguiente se unieron a un grupo de prófugos que, disconformes, las acompañaron muy cerca de la frontera donde, tras pasar a territorio francés, Ballester conoció a un gendarme socialista que la ayudó a subir a un camión con su familia, liberándose de los campos de concentración”. Carmen Gaitán Salinas, “Manuela Ballester, artista luchadora y tenaz”, en *Manuela Ballester. Mis días en México. Diarios (1939-1953)*, editado por Carmen Gaitán Salinas (España: Editorial Renacimiento, 2021), 41.

para acoger a los intelectuales españoles.⁴ Durante este periodo, Renau tuvo que plantear a qué país debían exiliarse, siendo la mejor opción México por la unidad cultural que comparte con España, además, por el interés que tenía por el muralismo mexicano y por encontrar nuevamente a David Alfaro Siqueiros, a quien había conocido en 1937 durante el conflicto bélico, para crear un colectivo de pintores españoles y mexicanos.⁵

Cabe mencionar que México fue “el único país que promulgó un decreto-ley acogiendo masivamente [a los españoles republicanos], sin ninguna discriminación”,⁶ debido a que el gobierno cardenista que no tuvo comparación con otros países y para 1940 se ofreció la nacionalidad mexicana.⁷ Así que “en abril de 1939, bajo los auspicios y la iniciativa de la embajada de México en París”,⁸ se creó la Junta de Cultura Española⁹ conformada por diecinueve españoles que acababan de migrar o eran residentes en Francia que fueron los siguientes: Pedro Carrasco, Eduardo Ugarte, Manuel Márquez, Antonio Sacristán, Ricardo Vinós, Julio Bejarano, Josep Renau, Gallegos Rocafull, Josep Carner, Rodolfo Halffier, José Bergamín, General Herrera, Eugenio Imaz, Juan Larrea, Emilio Prados, Antonio Rodríguez Luna, Joaquim Xirau, Isabel Palencia y Roberto Fernández Balbuena.¹⁰

Entre los propósitos de la Junta de Cultura Española se encontraba el asesoramiento de las autoridades de las embajadas francesa y mexicana sobre las características y condiciones de los intelectuales españoles que llegarían al país en calidad de exiliados políticos. Por ese motivo, se estipuló desde un inicio “que una parte de los miembros de la Junta deberían trasladarse inme-



⁴ Gaitán, “Manuela Ballester”, 41.

⁵ Pérez, “Representaciones trasatlánticas”, 273-274; Josep Renau, “Exili”, L’Espill, núm. 15 (1982): 98.

⁶ Renau, “Exili”, 98.

⁷ Albert Forment, “Josep Renau Vida y Obra”, en *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, coordinado por Jaime Brihuega, Teresa Lascasas y Norberto Piqueras (España: Universidad Nacional Autónoma de México/Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior/Universidad de Valencia/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009), 50-51.

⁸ Renau, “Exili”, 98.

⁹ Entre los integrantes de la Junta de Cultura Española también se encontraba Pablo Picasso, siendo el presidente José Bergamín y como secretario Juan Larrea. Al llegar a México se creó la revista *España Peregrina* como órgano de la Junta y la nueva sede fue la Casa de la Cultura Española que se inauguró con la exposición *Pintura en el destierro*, ambas presididas por Bergamín. Cabañas Bravo, “Picasso”, 5.

¹⁰ Renau, “Exili”, 98

diatamente a México, y los demás se quedarían provisionalmente en París, en estrecho contacto con la embajada”.¹¹

De modo que once de los diecinueve integrantes recibieron la invitación de la embajada mexicana para trasladarse con sus respectivas familias a México como parte de una “de una primera expedición simbólica, que abriría el camino a otras muchas posteriores”,¹² cuyos gastos estuvieron a cargo del gobierno de este país. Sin embargo, la familia de Renau era la más numerosa y se conformaba por su esposa Manuela Ballester, sus hijos Ruy y Julia:

Rosa Vilaseca (mi suegra), Rosita y Josefina Ballester (mis cuñadas). No llevamos ningún documento de identidad. Y cuando llegó la hora del papeleo, la embajada se negó a hacerse cargo del viaje de mis cuñadas y de mi suegra, alegando que no eres miembros directos de mi familia. Por mi parte, yo quería mi suegra (vívada desde hacía años) como si fuera mi madre, y mis cuñadas –todavía en edad escolar- como hijas mayores mías. Y no podía dejarlas echadas en Francia. Pero como el reparo de la embajada era incuestionable, me vi en la obligación de dimitir como miembro de la Junta y renunciar a la invitación al viaje. La situación que primaba en Francia hacía impensable la permanencia legal de una familia numerosa. Y optó por el asilo que la Unión Soviética ofrecía también a los emigrados españoles... Pero a los dos días de enviar la renuncia, recibí una comunicación de la bajada mexicana aceptando pagar los pasajes de mis cuñadas y mi suegra.¹³

Los Renau-Ballester llegaron a México como exiliados políticos el 24 de mayo de 1939 entrando por Nuevo Ladero, Tamaulipas.¹⁴ Al comenzar una nueva vida en el territorio mexicano abrieron el taller *Estudio Imagen. Publicidad plástica* que permitió solventar los gastos de la familia, la cual creció con el nacimiento de: Totli en 1940, Teresa en 1943 y Pablo en 1946.¹⁵ Por



¹¹ Renau, “Exili”, 98-99.

¹² Renau, “Exili”, 99.

¹³ Renau, “Exili”, 101.

¹⁴ Archivo General de la Nación (AGN), Fondo: Secretaría de Gobernación Siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, caja 199, exp. 113, foja 4.

¹⁵ Fernando Bellón Pérez, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte* (España: Institutió Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia/Imprenta Provincial de Valencia, 2008), 310.

otra parte, la experiencia que tuvo Renau como muralista inició en este país, al colaborar con un grupo de artistas mexicanos y españoles que estuvieron bajo la dirección de Siqueiros para pintar *Retrato de la burguesía* en el cubo de la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas, actividad que “simbolizó para Renau el verdadero punto de encuentro con la vida cultural y social mexicana”. La segunda fue entre 1946 y 1950 al diseñar una serie de murales destinados al Casino de la Selva de Cuernavaca, el cual comenzó “en febrero de 1946. *España hacia América* es el título del mural principal de este proyecto, que ocupaba cuatro grandes paños situados en el [salón de fiestas], así como dos pequeños, perpendiculares, situados en ambos extremos de los anteriores. Estaba previsto, además, la decoración de la cantina”.¹⁶

No obstante, en los últimos años que Renau pasó en México realizó algunos viajes a Europa debido a compromisos socialistas como el homenaje a Pasionaria efectuado en Polonia en 1953, posteriormente, visitó Checoslovaquia, Hungría y la Unión Soviética. Para 1956, aproximadamente, tuvo “lugar el viaje que, abanderado por la revista *Eulenspiegel*, lo llevaría a la República Democrática Alemana, donde se estableció definitivamente en marzo de 1958”.¹⁷ La idea era que después se trasladara toda la familia incluida Rosa, su suegra, que todavía vivía, pero solamente se mudó Manuela con Teresa y Pablo en el verano de 1959.¹⁸

El interés de Renau por cambiar su residencia a la Alemania del Este se debió por diferentes motivos, tanto profesionales como personales. Por una parte, fue invitado a colaborar directamente con la revista *Eulenspiegel* que estaba bajo la dirección de Walter Heynowski, quien después comenzó a laborar en la televisora *Deutsche Fernsehenfunk*, donde Renau fue contratado al llegar.¹⁹



¹⁶ Jaime Brihuega, “Zum sobre el periodo mexicano (1939-1957)”, en *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, coordinado por Jaime Brihuega, Teresa Lascasas y Norberto Piqueras (España: Universidad Nacional Autónoma de México/Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior/Universidad de València/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009) 23 y 26.

¹⁷ Gaitán, “Manuela Ballester”, 63-64.

¹⁸ Manuel García, “Entrevista con Manuela Ballester”, en *Homenaje a: Manuela Ballester*, editado por Manuel García (Valencia: Institut Valencia de la Dona-Generalitat Valencia Conselleria de Cultura, 1995), 97-98; Bellón, *Josep Renau*, 381.

¹⁹ Bellón, *Josep Renau*, 399.

Por otra parte, tal vez Renau se encontraba decepcionado por la experiencia que tuvo como muralista en México²⁰ y, seguramente, también estaba cansado del trabajo publicitario que desarrollaba en el taller *Estudio Imagen. Publicidad plástica*, así como por los problemas que tenía con Manuela, ya que el carácter de ambos acentuó las diferencias del matrimonio lo que llevó a una convivencia difícil, así que en 1962 se dio la separación, aunque no el divorcio a pesar que Renau lo solicitó oficialmente.²¹

Establecido Renau en la República Democrática Alemana elaboró una serie de gráficas donde analizó el proceso teórico y metodológico que desarrolló con David Alfaro Siqueiros en el mural *Retrato de la burguesía* que le permitió resolver los problemas que planteaban los murales al exterior en la Alemania del Este, es decir, esta obra le permitió visualizar los nuevos e inesperados problemas que estos espacios representaban.²² Este análisis visual que hizo Renau sentó la base para la elaboración de los proyectos murales que ejecutó en Halle Saale, Halle-Neustadt y Erfurt, así como para la elaboración de los bocetos y trabajos preliminares en Meissen.

La experiencia mural que tuvo Renau en el territorio mexicano la trasladó a la República Democrática Alemana donde se consolidó como muralista siendo su última obra *La Naturaleza, el Hombre y la Tecnología* que, en 2009, fue retirada del Centro Cultural y Ocio —que sería demolido para construir un centro comercial— para ser resguardada en contenedores hasta 2015 en que comenzaron los trabajos de restauración para reinstalarla nuevamente. En el caso del mural *España hacia América* el daño no fue provocado por el tiempo, sino por golpes de barretas y cincel ocasionados por la empresa internacional



²⁰ La primera participación que tuvo Renau en el muralismo fue en 1939 con David Alfaro Siqueiros en el Sindicato Mexicano de Electricistas para pintar *Retrato de la burguesía* y este mismo organismo le solicitó el proyecto mural *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*, el cual no se logró realizar. En 1944 el empresario Manuel Suárez lo contrató para ejecutar una serie de paneles al estilo costumbrista para el Restaurante Lincoln en la ciudad de México y después, le encomendó realizar los murales destinados a la cantina y salón de fiestas del Casino de la Selva en Cuernavaca. No obstante, en este último espacio solamente concluyó *España hacia América*.

²¹ Gaitán, "Manuela Ballester", 68.

²² Las teorías sobre la composición dinámica-espacial en relación con el entorno urbano y el espectador que aplicó Renau en los murales de la República Democrática Alemana estuvieron influenciadas por la experiencia con David Alfaro Siqueiros al pintar *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, las cuales el mexicano había comenzado a experimentar desde Los Ángeles en Estados Unidos entre 1931 y 1932 en las obras *Mitin en la calle* y *América tropical*, posteriormente en Ejercicios plásticos en Buenos Aires, Argentina.

Costco que adquirió el Casino de la Selva para edificar en el predio una de sus sucursales. En ambos casos se buscó el rescate, restauración y reinstalación de los murales, pero los procesos fueron distintos, por ejemplo, en el caso de México se dio una polémica que ha quedado registrada en periódicos como *Reforma*, *El Universal* y *La Jornada*. De modo que, uno de los propósitos del presente artículo es analizar las acciones que tomaron los gobiernos mexicano y alemán para la conservación de ambos murales en el siglo XXI.

EL MURALISMO EN LA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA Y LA OBRA MURAL DE JOSÉ RENAU

A la fundación de la República Democrática Alemana, la cultura y las artes fueron uno de los medios que permitieron legitimar y reafirmar el nuevo sistema, los cuales estuvieron determinados por el Partido Socialista Unificado Alemán. De modo que la Alemania del Este definió la identidad cultural a partir de las necesidades políticas, así que, fue “necesario filtrar la herencia de la llamada “mejor tradición” de Alemania y con ese propósito convirtió la palabra “herencia” (Erbe) en la clave de una política cultural que buscaba dotar a la nueva nación de una identidad propia, deslindada a la vez del pasado nacionalsocialista y de la República Federal de Alemania”.²³

El Partido Socialista Unificado de Alemania, que gobernó la República Democrática Alemana, impuso una política cultural a partir del modelo soviético que se basó en el realismo socialista, el cual rechazó y combatió las tendencias que se desarrollaron en países como Estados Unidos y Francia, así como las vanguardias que surgieron durante la década de 1920.²⁴ Sin embargo, en “los



²³ Blanca Gutiérrez Galindo, “En la República Democrática Alemana la pintura es más alemana”: *El arte de la Alemania socialista después de la unificación*, arthistoricum.net, 2019, 25.

²⁴ “El año que marca de algún modo el fin de la actividad política independiente de las agrupaciones de la vanguardia rusa no es 1934 sino 1932. En efecto, con el objetivo de terminar con la lucha de facciones, ese año el Comité Central del Partido Soviético dictamina la disolución de todas las asociaciones artísticas y establece la reunión de todos los artistas en sindicatos únicos de acuerdo a cada especialidad [...]. Si esta resolución somete [...] «toda la práctica cultural soviética a la dirección del partido» [...], dos años más tarde, la imposición del realismo socialista como única estética posible del arte al servicio de la revolución no solo consolida ese control estatal sobre la cultura y el arte, sino que da inicio a un largo ciclo de ataque directo y persecución al «formalismo artístico» y al «arte

diversos periodos que conforman la historia de la [Alemania del Este] hubo un mayor o menor grado de tensión entre las políticas culturales del régimen y los distintos niveles de agencia individual y colectiva de los artistas”.²⁵

Es decir, el sistema que se estableció en la República Democrática Alemana buscó una política cultural centralizada a partir de un enfoque educativo socialista para adoctrinar a la población y así impedir cualquier sentido burgués o imperialista. De modo que todas las instituciones y sectores estaban sujetos al modelo cultural soviético que estaba basado en el realismo socialista, el cual impuso el Partido Socialista Unificado de Alemania desde antes de fundarse la Alemania del Este.²⁶

En la República Democrática Alemana “el realismo encontró una de sus vertientes más ricas en un programa de creación de un arte verdaderamente popular” llevado a cabo por el Partido Socialista Unificado de Alemania por medio de “una extensa red de casas de la cultura y círculos de aficionados”. De modo que el Partido consideró la división entre la vida cotidiana y el arte una herencia burguesa, así que diseñó un plan para promover la socialización del arte “al dotar a la población obrera y campesina de herramientas de expresión que les” permitió integrar el arte a sus vidas diarias.²⁷

El realismo socialista soviético no fue el único que tuvo un impacto en el arte de la República Democrática Alemana sino también el muralismo mexicano, en especial la obra de David Alfaro Siqueiros y de Diego Rivera que fue considerada como una expresión artística moderna y revolucionaria. Ambos artistas viajaron a la Alemania del Este “antes de que México estableciera relaciones diplomáticas con el gobierno de Erch Honecker en 1974”.²⁸



decadente», algunos de los calificativos con que el partido designó —y acusó— a las prácticas de la vanguardia y, de manera más general, a todas aquellas que no se ajustaran a la visión de la realidad que el partido y el Estado soviético promovían”. María Fernanda Alle, “La literatura del partido”. “El realismo socialista entre el arte y la política”, 452°F. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, núm. 20 (2019): 169-170.

²⁵ Blanca Gutiérrez Galindo, “Introducción”, en *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*, editado por Blanca Gutiérrez Galindo (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 12.

²⁶ Maitèn Charlotte Arns Cornejo y Eloisa Wheatley Mewes, *La política cultural comunal-regional de Alemania. Una perspectiva para las regiones en Chile*, tesis de Magíster en Gestión Cultural (Chile: Universidad de Chile Facultad de Artes/Escuela de Posgrado, 2011), 33; Gutiérrez, “Introducción”, 12.

²⁷ Gutiérrez, “Introducción”, 23.

²⁸ Gutiérrez, “Introducción”, 22.

No obstante, en los primeros años de la fundación de la República Democrática Alemana no se desarrolló una apertura para tener contacto con otras expresiones artísticas como era el muralismo mexicano, situación que cambió durante la década de 1950, como se puede advertir en la exposición *Pintura y Gráfica Mexicana* inaugurada en 1955.²⁹ En ese mismo año Diego Rivera fue nombrado miembro correspondiente de la Academia de las Artes y viajó a la Alemania del Este en la primavera de 1956.³⁰

Para finales de la década de 1950 el arte mexicano se reconoció oficialmente como un importante modelo a seguir para los artistas de la República Democrática Alemana, por ejemplo, René Graetz y Herbert Sandberg³¹ alentaron a Rivera para crear un mural que no se llevó a cabo. Para principios de febrero de 1970 llegó Siqueiros a la Alemania del Este —siendo recibido por José

● ● ● ● ●

²⁹ La exposición *Pintura y Gráfica Mexicana* “fue muy difundida y comentada por la prensa, en una época de dura censura y control generalizados en la [Alemania del Este]. “Los que vemos por primera vez estos cuadros estamos muy tocados por su fuerza y particularidad [...] nos imaginábamos otro arte mexicano, pensábamos en aventuras, romanticismo indio, calor, arena y cactus. La exposición finalmente rompe con esa imagen incompleta... las nuevas películas y los libros tendrían que haber enseñado otra imagen” y trata en especial la gráfica y el muralismo como característicos del arte mexicano”. Cabe destacar que en “1949 y 1956 se presentaron exposiciones de gráfica mexicana, promovidas por esos ex exiliados en México que se habían relacionado estrechamente con el [Taller de la Gráfica Popular], colaborado con ellos y militado juntos en el Partido Comunista. Leopoldo Méndez viajó a Berlín y, por una parte, donó obras, y por la otra, vendió grabados a bajo precio para que formaran parte de colecciones de Alemania oriental e itinerasen cuanto fuera posible. A cambio pedía una colección de grabado alemán contemporáneo y el envío de alguna exposición a México. De hecho, la mayor colección de arte mexicano en Alemania es la de grabados del TGP, tanto de la Academia de las Artes de la [República Democrática Alemana], como de pequeñas colecciones privadas de los ex exiliados, amén de la excelente colección de piezas prehispánicas del Museo Etnológico de Berlín”. Graciela Schmilchuk, *Arte de México en Alemania. Un estudio de recepción* (México: CENDIAP/INBA/CONACULTA/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007), 14-15.

³⁰ Oliver Sukrow, “Ein Rivera der DDR? Joseph Renaus bedeutung als Importeur des Mexikanischen Muralismo in die DDR”, en *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR- neugesehen*, editado por Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler y Paul Kaiser (Weimar: Klassik Stiftung Weimar, 2012), 220.

³¹ A finales de 1969 el artista español José Renau fue convocado a una reunión para seleccionar los proyectos artísticos destinados a la ciudad de Halle-Neustadt. Optó por realizar cinco murales: dos destinados a la residencia de estudiantes, uno para la cafetería, uno para la piscina y otra para los laboratorios. Para solucionar los problemas tanto técnicos como metodológicos, Renau solicitó un grupo de artistas para formar un colectivo que estuviera dirigido por él. De modo que René Graetz y Herbert Sandberg formaron parte de éste junto con otros, pero no estuvieron de acuerdo en que Renau fuera el director y después de una serie de problemas que se suscitaron se terminó por disolver el equipo, dividiendo los murales entre los dos colectivos: el destinado a la piscina quedó con Graetz y Sandberg, mientras los de la residencia y cafetería con Renau, el que estaba considerado para los laboratorios no se ejecutó debido a que no se construyó el edificio.

Renau—³² y estaba interesado por pintar un mural, pero tampoco se logró concretar ninguna comisión.³³

No obstante, en la República Democrática Alemana se desarrolló un proyecto mural a partir del realismo socialista que buscó representar la vida cotidiana de los individuos, así como los beneficios de vivir y trabajar en la Alemania Oriental. Al igual que en México, los murales se realizaron en las fachadas de los edificios gubernamentales, viviendas, restaurantes y estaciones del metro. Es decir, en espacios públicos³⁴ donde la gente que transitaba por las calles “podía apreciar de manera subliminal la siempre glorificada representación de los valores comunistas a través de este particular arte urbano”.³⁵

Los murales solicitados por el Partido Socialista Unificado de Alemania debían incluir una iconografía conformada por personalidades de la política, los obreros “ondeando enormes banderas rojas, deportistas compitiendo, desfiles militares, importantes obras de ingeniería, cohetes espaciales, infancia uniformada y mujeres luchando o trabajando”.³⁶ De modo que estos murales son una conexión con el muralismo mexicano al ser un arte público con una función pedagógica, política e ideológica que buscó, a través de una serie de imágenes, formar al ciudadano conforme a los ideales tanto del México posrevolucionario como de la Alemania del Este.



³² En 1937 David Alfaro Siqueiros viajó a España para formar parte de las Brigadas Internacionales para luchar en la Guerra Civil, al llegar fue recibido por el Director General de Bellas Artes, José Renau. En 1939, Renau nuevamente tuvo contacto con Siqueiros durante su exilio en México y pintaron el mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas en la ciudad de México. Para 1958 Renau se mudó a la República Democrática Alemana y en 1969, Siqueiros y su esposa, Angélica, le solicitaron ser el tutor legal de su nieto que iba a estudiar fotografía por medio de una beca que le había otorgado el gobierno de este país. “Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros”, Depósito Fundació Josep Renau, Biblioteca del IVAM, 1, h., meca, Cod. 2.3, Sig: 1/5.1.; “Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros”, Depósito Fundació Josep Renau, Biblioteca del IVAM, 3., h., meca, Cod. 2.3, Sig: 1/5.2. .

³³ Sukrow, “Ein Rivera”, 220.

³⁴ El muralismo mexicano se caracterizó por realizarse en edificios públicos como escuelas, edificios de gobierno, museos, entre otros espacios que contribuían a fortalecer la nación mexicana y su ideología liberal que se instauró después de la Revolución. A pesar de proceder de distintos momentos históricos, los espacios públicos pasaron a formar parte de la unidad nacional y, por consiguiente, de las instituciones ideológicas del Estado mexicano, así que no es casualidad que José Vasconcelos haya comisionado a los artistas a pintar en las paredes de los edificios públicos que representaban simbólicamente los espacios de la nación. Héctor Jaimés, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros* (México: Plaza y Valdés Editores, 2012), 31.

³⁵ Dácil Granados, “Murales Socialistas, el arte urbano en la RDA”, *Berlin Amateurs*, (2022).

³⁶ Granados, “Murales Socialistas”.

Entre los murales que se desarrollaron como parte de los proyectos de la República Democrática Alemana encontramos el relieve *El ser humano vence el tiempo y el espacio* de Walter Womacka en el edificio de La casa de los viajes, donde escenificó la conquista del cosmos de los soviéticos al lanzar el primer satélite Sputnik, la perrita Laika y después al primer ser humano. Este mismo artista realizó para el ministerio de Educación la pintura *Nuestra vida*, donde presentó los diferentes aspectos de la vida en la Alemania del Este en relación con la educación.³⁷

El artista Willi Neubert ejecutó en la fachada de la Casa de la Editorial Berlinesa la obra *La prensa como organizadora*, en la cual hizo referencia “al oficio de periodista y la fotografía de prensa, pero también a sus aspectos técnicos [...] algunos guiños políticos como un retrato de Karl Marx, o una velada alusión a Rosa Luxemburgo”. No obstante, a la caída del muro el local lo ocupó el asador Escados Parrilla Grill y el mural se cubrió por el cartel del restaurante hasta noviembre de 2021 que la obra fue descubierta. En el Café Moscú, Bert Heller realizó el mural *De la vida de los pueblos de la Unión Soviética* donde se observan figuras pequeñas que muestran las distintas etnias que se unieron a los soviéticos presentando su ganadería, agricultura e industria.³⁸

Sin embargo, entre los artistas que se dedicaron al muralismo en la República Democrática Alemana encontramos a José Renau,³⁹ cuya obra se puede dividir en dos períodos: la primera concierne de 1959 a 1966 que fue una época en que diseñó proyectos que no se llevaron a cabo, quedando solamente en trabajos preliminares y bocetos, así como algunos paneles de pequeñas dimensiones; la segunda corresponde al periodo entre 1967 y 1982, donde elaboró los murales de mayor envergadura de las ciudades de Halle-Neustadt y Erfurt. No obstante, durante 1967 hasta 1974 se puede considerar el periodo más fructuoso como muralista de Renau, debido a que se dedicó casi únicamente a la pintura mural.⁴⁰



³⁷ Granados, “Murales Socialistas”.

³⁸ Granados, “Murales Socialistas”.

³⁹ Para conocer sobre la obra mural de José Renau en la Alemania del Este consultar: Dulze María Pérez Aguirre, “La obra mural de José Renau en la República Democrática Alemana”, *Cuadernos Americanos. Nueva época*, vol. 2, núm. 180 (2022): 87-107.

⁴⁰ Forment, “José Renau”, 64.

El primer mural que diseñó Renau fue *La conquista del sol* solicitado en 1959 por la Oficina de Proyectos Industriales de Berlín para el edificio de la industria eléctrica de Berlín-Adlershof, pero no se llegó a realizar. En 1966 pintó *La conquista del cosmos* que se conformó por cuatro paneles que en un inicio se tenían destinados al restaurante giratorio de la torre de televisión de Berlín, pero finalmente fue instalado en el comedor para los trabajadores de la televisión alemana en Adlershof.⁴¹ Para 1969 Richard Paulick solicitó a Renau un mural para el vestíbulo de la sala de exposiciones de la Academia de Teoría de la Organización Marxista-Leninista, dando origen al boceto de *El futuro trabajador del comunismo*, sin embargo, la propuesta fue rechazada por el comisionado estatal, argumentando que solamente se representaba una figura y no un grupo de individuos.⁴²

Cabe destacar que los proyectos murales que desarrolló Renau en Halle Saale, Halle-Neustadt y Erfurt fue por medio de colectivos que le permitieron, por una parte, dar la solución artística del conjunto mural y, por otro lado, transmitir a los artistas alemanes las experiencias en cuestiones sobre el muralismo que había adquirido durante su exilio en el territorio mexicano. La finalidad de Renau por crear equipos para la ejecución de los murales en la República Democrática Alemana fue a partir de la experiencia que tuvo con Siqueiros en México, donde la colaboración fue mediante un plan bilateral entre los miembros. Es decir, los artistas tenían la libertad creativa, pero al ser Renau el dirigente contaba con la autorización de intervenir en todos los proyectos cuando lo consideraba necesario.⁴³

Para 1970 Renau retomó el boceto de *La conquista del sol* haciendo algunas modificaciones para desarrollar el mural *El uso pacífico de la energía atómica* (imagen 1), siendo el primer mural que ejecutó al exterior a la técnica de la cerámica con una altura de 6m por 18m de ancho (108m²)⁴⁴ localizado en la



⁴¹ Eckhart Gillen, “¿Qué sería de la vida sin utopía? La fundación de las artes plásticas en la RDA entre la espera y el cansancio de la utopía”, en *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*, editado por Blanca Gutiérrez Galindo (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 48.

⁴² Oliver Sukrow, “Josep Renau’s Futuro Trabajador del Comunismo – An emblematic work of the era of the scientific-technical revolution in the German Democratic Republic”, *Arara*, núm. 11 (2013): 6-7.

⁴³ “Correspondencia Halle-Neustadt”, 22-05-1968/28-02-1972, Depósito Fundació Josep Renau, Biblioteca del IVAM, cod: 2.3, sig: 7/3.16.

⁴⁴ “Murales Distribución energética de Halle/Saale”, Depósito Fundació Josep Renau, Biblioteca del IVAM, sig. 74/5.

plaza Thälmann en Halle Saale. En esta obra Renau aplicó por primera vez el juego óptico entre el espectador, la obra y el espacio urbano a través de un registro fotográfico que le permitió diseñar un plano para identificar las diferentes vistas que tendría el transeúnte para observar la obra. Esta metodología le “permitió probar en la práctica un nuevo método de diseño cerámico, que originalmente había concebido para Halle-Neustadt”.⁴⁵ Posteriormente, esta misma técnica la aplicó en *La naturaleza, el hombre y la tecnología* en el Centro Cultural y Ocio en Erfurt, como veremos más adelante.

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



La *Volkseigener Betrieb* solicitó a Renau en 1972 diseñar un mural destinado a la Fábrica de Porcelana de la ciudad de Meissen, el cual tampoco se logró realizar quedando únicamente en bocetos y trabajos preliminares. Este conjunto arquitectónico era un centro de producción de objetos de arte que se ubicaba frente al horno de cocción, esto implicó problemas visuales en la perspectiva espacial que Renau tuvo que resolver optando por una composición dinámico-espacial que se vinculó con el punto de vista de los espectadores a partir del movimiento de éstos.⁴⁶



⁴⁵ “Protocolo y correspondencia, Mural HALLE-NEUSTADT”, 20-07-1968/29-12-1970, Depósito Fundació Josep Renau, Biblioteca del IVAM, Cod: 2.2.2.2 Sig: 7/1 (19).

⁴⁶ “Dossier Meissen (Pintura Mural)”, 23-2-1971/5-3-1975, Depósito Fundación Josep Renau, Biblioteca del IVAM, Cod. 2.2.2.2, Sig. 15/6.1.

Entre los proyectos murales más importantes que desarrolló Renau en la República Democrática Alemana encontramos el destinado a la ciudad de Halle-Neustadt, el cual se conformó, en un inicio, por cinco obras al exterior de las cuales solamente se concretaron tres: para la residencia de estudiantes del Centro de Formación de la Industria Cerámica *El dominio de la naturaleza por el hombre* y *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* (imagen 2); en la cafetería *La marcha de la juventud hacia el futuro*. En la elaboración de este proyecto, Renau utilizó el método de la unidad panorámica que aplicó en México en 1939 en el mural de *Retrato de la burguesía*.

Imagen 2: A la derecha *El dominio de la naturaleza por el hombre* y a la izquierda *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* en la antigua residencia de estudiantes, actualmente Departamento de Asuntos Residenciales. Fotografía tomada por la autora.



La experiencia que tuvo Renau con Siqueiros le permitió desarrollar, para los murales de la Alemania del Este, una composición dinámico-espacial que consistió en colocar todos los elementos y factores a partir del punto de vista del espectador, el cual era determinado mediante un análisis previo en relación del movimiento a éste. Es decir, “el espectador real [...] de cualquier mural exterior nunca está inmóvil y fijo; por el contrario, es un ser vivo en

movimiento que percibe el objeto estético durante una serie en movimiento que lo acerca a la obra”.⁴⁷

La perspectiva visual que propuso Renau entre el mural y el espectador también la compartió Siqueiros, quien concibió a éste como un ente en movimiento constante en el espacio. Así que ambos artistas se interesaron por:

[...] el comportamiento dinámico del espectador, tanto en espacios interiores como exteriores debía de considerarse en el diseño formal y temático del mural. Para ambos ya no era suficiente la “composición tradicional académica”, con una perspectiva frontal o “curva” entre el mural y el espectador. De acuerdo con Renau, es sólo por medio del movimiento que el espectador puede entender completamente el mural y éste, a su vez, tener un efecto en el espectador: “[...] Siqueiros fue el primero que partió del punto de vista de un espectador ya no estático, sino móvil [...] si no caminas no vas a entender el mural” [...]. Renau y Siqueiros estaban de acuerdo con que un entorno transformado “tenía que ser representado mediante un nuevo lenguaje pictórico” [...] en las artes plásticas de México y de la RDA.⁴⁸

La perspectiva que compartieron Renau y Siqueiros en función a la composición de la unidad panorámica y espacial les permitió innovar la realización de murales al exterior e interior respectivamente, dando soluciones de acuerdo tanto a sus inquietudes como necesidades.⁴⁹ Este método Renau lo transmitió



⁴⁷ Oliver Sukrow, “Cómo se pinta un mural: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau y la recepción del muralismo mexicano en la RDA”, en *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*, editado por Blanca Gutiérrez Galindo (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 99.

⁴⁸ Sukrow, “Cómo se pinta”, 99-101.

⁴⁹ A pesar de la perspectiva que compartieron David Alfaro Siqueiros y José Renau en relación a la composición dinámico-espacial, tuvieron algunas diferencias, puesto que Siqueiros al ejecutar los murales al exterior no aplicó el juego óptico entre el espectador, la obra y el espacio urbano que desarrolló Renau para los murales de la Alemania del Este. Por otra parte, los materiales que utilizaron en las obras al exterior fueron distintos, por ejemplo, Siqueiros usó el mosaico para cubrir la estructura de relieve de *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo*, así como el aluminio “al que policromaría con procedimientos electrónicos. Considerando que este elemento era apto para el muralismo al exterior porque evitaba oxidaciones, contradicciones y dilataciones, además que era capaz de resistir los efectos destructores de la luz solar constante y directa”. Sin embargo, con el tiempo las piezas del mosaico “comenzaron a desprenderse a causa del agua pluvial que se colaba por las hendiduras de las uniones, lo que provoca que las varillas se oxiden”. Mientras Renau manejó la técnica de la cerámica en los murales de Halle-

a los jóvenes artistas alemanes que formaron el colectivo para la elaboración del mosaico *El hombre, la naturaleza y la tecnología* destinado al Centro Cultural y Ocio en la ciudad de Erfurt, siendo el último proyecto mural que desarrolló en la República Democrática Alemana. El método, teorías y técnicas que aplicó Renau en los murales que ejecutó en la Alemania del Este, fueron resultado de su experiencia en el territorio mexicano que le permitió cumplir con lo solicitado por el Partido Socialista Unificado Alemán y el cliente principal, quienes encomendaron las comisiones murales.

EL ÚLTIMO MURAL DE JOSÉ RENAU EN LA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA: LA NATURALEZA, EL HOMBRE Y LA TECNOLOGÍA

Las decisiones que se tomaban en la República Democrática Alemana fueron a través del Partido Socialista Unificado de Alemania, mediante sus diversos organismos que estaban estructurados de forma jerarquizada en una sociedad con reglas estrictas. De modo que la planeación de las viviendas, como el tipo de edificación y uso del suelo eran tomadas por el Estado. Los ayuntamientos no tenían ninguna autoridad en las decisiones urbanísticas,⁵⁰ ya que, de acuerdo con la ley eran:

[...] órganos locales del poder del estado central; todos los asuntos municipales se convertían en asuntos estatales a través de un proceso de subordinación. Entre otros sectores, la construcción de viviendas era un área planificada y realizada por el Estado. Ciertamente había en los ayuntamientos secciones de arquitectura, pero sus tareas dependían de forma absoluta del Ministerio correspondiente. Los ayuntamientos tenían competencias en correspondencia



Neustadt, cuya selección de este material fue tomado en consideración a los contaminantes con los que estarían expuestas las obras como era el hollín de la industria química, así que el cemento de mármol no era adecuado ya que los tonos en un futuro se volverían grises. Guillermina Guadarrama Peña, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural* (México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010), 139 y 142; "Protocolo y Correspondencia, Mural Halle-Neustadt", 9-01-1971/2-07-1976, Depósito Fundació Josep Renau, Biblioteca del IVAM, Cod: 2.2.2.2, Sig: 7/2 (23).

⁵⁰ José Luis Sáinz Guerra, "Los cambios en la vivienda de la ex-República Democrática Alemana a partir de la reunificación", *Ciudades*, núm. 8 (2004): 64-65.

a su capacidad económica, que era muy reducida: instalaciones deportivas, equipamiento educativo, financiación de círculos culturales, equipamiento médico, etc.⁵¹

Es decir, el Partido Socialista Unificado Alemán, por medio de los diversos organismos gubernamentales, determinaba el diseño de la ciudad socialista, la cual tenía que cumplir con determinadas características en la urbanización para satisfacer los “derechos humanos al trabajador, la vivienda, la cultura y el ocio”. Las plazas y las calles del centro fueron espacios fundamentales al ser los lugares donde se desarrollaron las manifestaciones políticas, las fiestas populares y los desfiles, así que la construcción urbanística debía tener un contenido democrático y una forma nacional.⁵²

En el proceso de planificación de la ciudad socialista era fundamental vincular las artes con la arquitectura, así que para la década de 1960 se dio una mayor relevancia en la discusión teórica entre arte y arquitectura, la cual buscó una base para que artistas y arquitectos trabajaran en colaboración, permitiendo la incorporación de la pintura en función de la estética-ideológica del Estado para la conformación socialista del entorno material de las personas.⁵³

Así, la “arquitectura, el urbanismo y las obras de arte en el espacio público no solo funcionaron como portadores de mensajes políticos, sino también “demostraron” muy específicamente la implementación planificada de especificaciones político-culturales, por lo que también tuvieron una función estabilizadora del poder para el liderazgo político en el distrito y municipio”.⁵⁴ Entre las ciudades que se edificaron con este concepto encontramos a Halle-Neustadt, que se construyó para alojar a los trabajadores de la industria



⁵¹ Sáinz, “Los cambios”, 65.

⁵² Sáinz, “Los cambios”, 65.

⁵³ Anja Jackes, “The murals by Spanish Exile Josep Renau in Halle-Neustadt, a Socialist Town Built for Chemical Workers in the GDR”, en *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, editado por Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny y Piotr Piotrowski (Hungría: Central European University Press, 2016), 102-103.

⁵⁴ Oliver Sukrow, “Valencia, Mexico-City, Berlin - Leben und Werk des Künstlers Josep Renau”, en *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz (Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020), 53. La traducción de esta y las posteriores citas del texto en alemán son de la autora.

química que estaba en expansión, así como a los estudiantes inscritos en la universidad técnica.⁵⁵

La relación entre arte y arquitectura se puede observar en Halle-Neustadt, donde José Renau ejecutó tres murales al exterior y los diseñó a partir de una unidad panorámica y dinámica. Para cumplir con lo propuesto, Renau utilizó el método inductivo que parte de los elementos abstractos a los figurativos permitiendo que el espectador identifique desde la distancia los colores y grandes líneas hasta llegar a las formas concretas al acercarse.⁵⁶ Es decir, para Renau “es sólo por medio del movimiento que el espectador puede entender completamente el mural y éste, a su vez, tener efecto en el espectador”.⁵⁷

La metodología que aplicó Renau en los murales en Halle-Neustadt fue a través del juego óptico que consistió en vincular al espectador, la obra y el espacio urbano que también utilizó para el mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología* destinado a Erfurt, capital del distrito de Turingia que era el más grande en el suroeste de la Alemania del Este con casi 200,000 habitantes. En la década de 1970 se inició un programa de viviendas al norte de esta ciudad “que se caracterizó por dos grandes desafíos en términos de desarrollo urbano”, por un lado, cómo debía tratarse la zona del casco medieval que no resultó dañado durante la Segunda Guerra Mundial y, por otra parte, cómo se tenía que diseñar “la expansión urbana socialista en las zonas residenciales del norte y sur” de la urbe.⁵⁸

A mediados de la década de 1970 se concluyó la planificación urbana de Erfurt y la Oficina de Artes Relacionadas con la Arquitectura del Consejo del Distrito de esta ciudad se puso en contacto, desde finales de 1975, con Renau y su colectivo conformado por Peggy Tippman, Anette Becker, Manfred Naumann, Marta Hofmann, Clemens Becker y Peter Gültzow para ejecutar tres murales y el monumento *Espacio-temporal*. Finalmente, el 28 de agosto de 1979 se firmó el protocolo para elaborar únicamente el mural *La naturaleza,*



⁵⁵ Bellón, *Josep Renau*, 513.

⁵⁶ “Correspondència, Halle-Neustadt”, 22-05-168/28-02-1972, Depósito Fundació Josep Renau, Biblioteca del IVAM, Cod: 2.3 Sig: 7/3.1.

⁵⁷ Sukrow, “Cómo se pinta”, 99.

⁵⁸ Sukrow, “Valencia”, 49 y 50.

el hombre y la tecnología destinado al Centro Cultural y Ocio en el complejo de residencias del centro de la plaza de Moscú.⁵⁹

Para llevar a cabo Renau la comisión mural, en colaboración con los integrantes del colectivo, tuvo que realizar una serie de estudios preliminares a partir de los planos correspondientes a 1974 y 1975, debido a que la obra se pretendía montar en la entrada principal del Centro Cultural y Ocio permitiendo que los visitantes caminaran hacia el mural desde la parada del tranvía en dirección al oeste. Sin embargo, entre 1977 y 1978 se reubicó la parada del transporte público, lo que implicó reposicionar la obra y elaborar un nuevo análisis de los puntos focales, así como crear estudios espaciales enfocados en la composición dinámico-espacial. Es decir, los cambios en la planificación urbana provocaron reubicar el mural, ahora se debía ejecutar “alrededor del borde del edificio para crear vistas en perspectiva más interesantes y reducir ópticamente” la orilla del conjunto arquitectónico.⁶⁰ Para lograr esto, Renau viajó a Erfurt en compañía de algunos de los integrantes del equipo para hacer un registro fotográfico:

[...] del espacio urbano en la Plaza de Moscú y [junto con] los documentos de planificación de la combinación [...] de viviendas de Erfurt formaron la base para el trabajo en el estudio [...], así como vistas en perspectiva, que se transfirieron repetidamente a escala modelos [...]. El paso final antes de ejecutar el mural real fue crear una caja de cartón a escala [que fue] un trabajo metódico y de precisión, Renau y su colectivo crearon un mosaico de cuadrados de cartón que correspondían exactamente en color y número a los mosaicos de vidrio del mural. El cartón constituyó la base de trabajo para el fabricante de mosaicos y se utilizó como medio de corrección al aplicar los mosaicos al soporte de la imagen.⁶¹



⁵⁹ Payà, “El último mural de Renau, la última obra del exilio”, *Nuestra bandera. Revista de debate, político y teórico. Retos de la izquierda ante la ofensiva global del capitalismo*, vol. I, núm. 233 (2016): 71; Sukrow, “Valencia”, 51 y 59.

⁶⁰ Oliver Sukrow, “Die Geschichte des Wandbildes 1976–2019”, en *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz (Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020), 18.

⁶¹ Sukrow, “Valencia”, 58.

Después del estudio “espacial urbano con la ayuda de fotografías y mapas de la ciudad, se determinaron los principales puntos de vista” que dio como resultado “un primer diseño geométrico en una superficie horizontal”, el cual se fue perfeccionando y sirvió como el “modelo arquitectónico para el control visual”. A partir de lo anterior, Renau determinó la distribución de las masas en la imagen, así como la relación entre el borde y el centro de la misma que permitió continuar con la implementación pictórica del anteproyecto geométrico-abstracto añadiendo elementos como la manzana, el prisma, el compás, entre otros. Este borrador se transportó a un modelo de madera a través de proyectores de diapositivas que presentaban la curva del edificio, es decir, “el borrador ‘plano’ se adaptó a la curvatura del soporte de la imagen y se realizaron correcciones ópticas en el estudio”. Así que al proyectar las “diapositivas sobre el modelo, el diseño se ejecutó en forma de espejo invertido en la fase posterior, con la manzana ahora en la mano izquierda y el prisma en la derecha”.⁶²

En relación a la técnica que se utilizó para la elaboración de *La naturaleza, el hombre y la tecnología* fue al mosaico de vidrio por ser un material más económico que la cerámica y por conservar su luminosidad, así que el Consejo del Distrito de Erfurt delegó la elaboración de las losetas al departamento de mosaicos de *Volkseigener Betrieb Stuck und Naturstein* en Berlín. Para octubre de 1980, Renau presentó un espejo de color para las tejas requeridas y en septiembre del siguiente año entregó la caja del diseño a escala de 1.48x6.10 m conformada por seis partes, la cual posteriormente se tomó para las 120.000 losetas de vidrio con que se elaboraría la obra. Sin embargo, la falta de material provocó que el fabricante no lograra producir todos los colores que había solicitado Renau.⁶³

Para llevar a cabo la caja de cartón los miembros del colectivo dividieron las actividades del trabajo. Por ejemplo, Renau “concibió personalmente los análisis ópticos, el tema, la figuración y la técnica de *La Naturaleza, el Hombre y la Cultura*, [en] buena parte de los estudios previos”, mientras el trabajo manual y los cartones fueron ejecutados por los integrantes del equipo, ya



⁶² Sukrow, “Die Geschichte”, 22.

⁶³ Sukrow, “Valencia”, 58-59.

que Renau pasaba largas estancias en España o convaleciente en el hospital a causa de la enfermedad estomacal que, posteriormente, lo llevo a la tumba.⁶⁴

En los periodos que pasaba Renau en España, Marta Hofmann⁶⁵ le escribía para mantenerlo al tanto de las actividades que realizaba el colectivo. Por ejemplo, el 6 de octubre de 1979 informó que “los colores nos costaron bastante trabajo ya que el pigmento no quería mezclarse con el medio de fijación, (*Bindemittel*) Caparol; tuvimos que trabajar bastante hasta deshacer todos los grumos [...]. Aún faltan los tonos de los cuales no tenemos contestación de la fábrica que los produce, pero en estos días la tendremos”.⁶⁶

En la carta con fecha del 25 de octubre de 1979, Hofmann notificó a Renau que el modelo se había terminado y solamente llegaron la mitad de los colores que había solicitado, por otra parte, Clemens “montará el modelo arriba y sobre papel de empaque proyectamos su Entwurf (desde el punto de vista del espectador) y trataremos de hacer algunos análisis espaciales para darle ideas”.⁶⁷ Para el día 20 de noviembre del mismo año indicó que estaba “pasando estos tres días elmural [sic] sobre el modelo, desde los puntos de vista principales, pero tuve que borrar varias veces sobre la mano de la manzana que no me quería salir bien”, cuyo símbolo al final quedó “muy bien, más dinámico que antes, y también la mano del poliedro quedó de perlas (creo) ya que quedó más estiradita que antes aumenta la impresión de “dar”.⁶⁸



⁶⁴ Forment, “José Renau”, 67.

⁶⁵ Marta Hofmann nació en Argentina en el núcleo de una familia de comunistas alemanes emigrados, cambió su residencia con su hermana a la República Democrática Alemana en 1965 por una beca que obtuvo, posteriormente las alcanzaron sus padres. Estudió pintura en la Escuela de Bellas Artes de Weissensee de Berlín y su compañero Reinhard Stangl asistió a una conferencia que impartió José Renau sobre el muralismo mexicano en 1970, posteriormente invitó a Marta un sábado a casa de Renau donde se reunían “los chicos del círculo de dibujo”. A partir de ese momento, Marta asistió todos los sábados a las reuniones con Renau hasta que éste fue a buscarla para hacerle la invitación a vivir en su casa, debido a que necesitaba una artista a quien transmitirle su labor artística para que continuara con su legado, además, requería un traductor. Así que Marta desde ese instante trabajó con Renau como su alumna y nunca tuvieron una relación íntima que no fuera la de maestro-discípula, convirtiéndose en la persona más cercana y de confianza que llegó a tener. Actualmente Marta vive en Alemania y se dedica a la ilustración de libros, también continúa compartiendo las experiencias que vivió con Renau, así como documentos que han permitido analizar la vida y obra del artista en la Alemania del Este. Marta Hofmann, entrevista por Dulce María Pérez Aguirre, 18 de agosto de 2017.

⁶⁶ “Carta a Renau y Lolita, Berlín el 6.10.79”, Archivo Personal de Marta Hofmann.

⁶⁷ “Carta a Renau, Berlín el 25.10.79”, Archivo Personal de Marta Hofmann.

⁶⁸ “Carta a Renau y Lolita, Berlín el 20.11.79”, Archivo Personal de Marta Hofmann.

A la muerte de Renau, en 1982, la caja de cartón se había terminado y el colectivo la entregó al ceramista que fue el encargado de montar el mural, debido a que éste le permitió conocer la cantidad de baldosas y los colores que se iban a necesitar. El cartón estaba a una escala de cinco a uno, de modo que un centímetro se convirtió en cinco centímetros en el mural real. “Esta transferencia fue muy importante, porque en el original [los] color de los azulejos son [...] diferentes que cuando pintas con un pincel sobre el lienzo”, además, solamente se “tenías disponible una determinada paleta de colores y tenías que usar esa paleta de colores para crear los tonos que tenía Renau en su modelo”.⁶⁹

Las cajas de los colores de los mosaicos que había solicitado Renau se las entregaron al ceramista que fue el encargado de armar el mural, el cual “no se montó directamente sobre el muro sino en el suelo a partir de “paneles de un metro por un metro y sobre ellos colocaron las tejas según [la] caja [de cartón]”.⁷⁰ Las piezas de la obra, mencionó Hofmann, “se hacían por metro y luego teníamos que comprobar si eran correctas. Una o dos veces vimos errores, así que dije: “Esto hay que darle la vuelta otra vez”. Eso lo ves inmediatamente si algo anda mal”.⁷¹ Sin embargo, los integrantes del colectivo solamente vieron piezas de un metro y nunca todos los registros del mural, de modo que al montar la obra en el Centro Cultural y Ocio Hofmann asistió para corroborar que se siguió la intención artística y si se colocaron correctamente las piezas,⁷² de las cuales “dos o tres puntos se pegaron incorrectamente al mural terminado y tuvieron que volver a hacerse. Pero no lo descubrimos hasta que se desmanteló el andamiaje”.⁷³

Por otra parte, las medidas y título del mural se determinaron en la reunión de agosto de 1979 con el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Erfurt, donde Renau presentó el concepto final de la obra al cliente y tuvo una respuesta favorable, así que nuevamente se revisó y se determinó que la



⁶⁹ “Die Kunst muss eine Aufgabe haben”, diálogo entre Marta Hofmann, Philip Kurz y Oliver Sukrow, en *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz (Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020), 146.

⁷⁰ “Die Kunst muss”, 148.

⁷¹ “Die Kunst muss”, 148.

⁷² “Die Kunst muss”, 148-149.

⁷³ “Die Kunst muss”, 149.

obra debía tener, aproximadamente, 30 metros de largo y 6.90 metros de alto.⁷⁴ Mientras tanto

El título de la imagen quedó abierto y fue descrito por un miembro de la delegación de la siguiente manera: “La idea se ilustra metafóricamente con manos abiertas que sostienen una manzana y una figura geométrica. Estos símbolos también tienen como objetivo hacer una declaración sobre la relación entre el hombre y la mujer. Elementos de naturaleza naturalmente cultivada y controlada forman el fondo”.⁷⁵

A partir de la reunión que tuvo Renau con el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Erfurt se planteó la orientación estética y formal para el mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología*, el cual tenía que ser hecho a partir de elementos simbólicos. De modo que en la obra se extiende un panorama horizontal que se divide en tres secciones: izquierda, central y derecha. En el primer registro se encuentra “una densa vegetación con un gran tronco de árbol, varias plantas y un gran caracol, para el que Renau tomó varias fotos como plantillas”.⁷⁶ En las antiguas tradiciones, el caracol simbolizaba la luna y la fertilidad, mientras la concha helicoidal hace alusión al proceso en espiral de la continuidad cíclica siendo un emblema de renacimiento y de fecundidad, al mismo tiempo la concha y los cuernos hacen referencia a lo femenino y masculino.⁷⁷ En esta sección Renau representó lo femenino que se vincula con la naturaleza, la creación, la fertilidad y lo salvaje.

No obstante, el tema de la naturaleza abundante y salvaje que escenificó Renau en *La naturaleza, el hombre y la tecnología* también la había presentado anteriormente en los bocetos y trabajos preliminares del mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* destinado al vestíbulo del Sindicato Mexicano de Electricistas, donde presentó una naturaleza indomable⁷⁸ al igual



⁷⁴ Sukrow, “Valencia”, 58.

⁷⁵ Sukrow, “Valencia”, 58.

⁷⁶ Sukrow, “Valencia”, 61.

⁷⁷ Jack Tresidder, *Diccionario de los símbolos* (México: Grupo Editorial Tomo, 2008), 50.

⁷⁸ En el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, Renau inició con una naturaleza indomable que se une a una serie de elementos que simbolizan aquella naturaleza pródiga y generosa con el ser humano que le permite extraer de ella lo necesario para vivir a través de la ciencia, la tecnología y el trabajo. Es decir, que al

que en el cartón de *Las fuerzas de la naturaleza* destinado a la residencia de estudiantes del Centro de Formación de la Industria Cerámica en la ciudad de Halle-Neustadt.⁷⁹

En la sección central, justo en la curva del mural, se encuentra una mano abierta semiflexionada que sostiene en la palma una manzana partida, fruto que es símbolo “de amor, matrimonio, primavera, juventud, fertilidad y longevidad o inmortalidad, [en la tradición cristiana] adquirió los significados positivos y negativos del “conocimiento”, ya que Eva la cortó del Árbol del Conocimiento del Bien y el Mal”.⁸⁰ A través de ella, Renau simbolizó la fertilidad y el conocimiento, mientras que, sujetado por la mano derecha, un prisma icosaedro fungió como símbolo de la creatividad humana. En medio de ambas manos se escenificó la yuxtaposición de los símbolos masculino y femenino como la unión de la naturaleza y la tecnología que permitió el desarrollo de una sociedad igualitaria.

Es probable que las manos que escenificó Renau en *La naturaleza, el hombre y la tecnología* estuvieran influenciadas por las que David Alfaro Siqueiros pintó en el caballete *Cristo de la paz* en 1970 y, posteriormente, en el mural *La marcha de la humanidad* destinado al Polyforum en la ciudad de México que ejecutó entre 1967 y 1971 por encargo del empresario Manuel Suárez.⁸¹



dominar el ser humano a esa naturaleza logró un desarrollo como la producción de la energía eléctrica. De modo que Renau presentó “el dominio del Hombre sobre la Naturaleza gracias a la electrificación”, así que la línea de alta tensión es la protagonista, debido a que “los cables, la profunda razón de la Naturaleza y de la Vida, transformada en energía positiva por el esfuerzo de los hombres, empuja de una manera natural y lógica a la sociedad humana hacia el Progreso”. “José Renau.- Proyecto de pintura mural para decorar el vestíbulo del Edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, *LUX. Revista de los trabajadores*, núm. 15, (1942): 36.

⁷⁹ El Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Halle-Neustadt cambió de opinión por cuestiones formales, así como estéticas y no aceptó el boceto de *La fuerza de la naturaleza* que Renau había diseñado para la residencia de estudiantes. En su lugar solicitó una temática que estuviera relacionada con el marxismo-leninismo y los 25 años de la fundación de la República Democrática Alemana, debido a que se colocaría una estatua monumental de Lenin en el centro educativo y se inauguraría la residencia de estudiantes entre 1972 y 1974; así que Renau en lugar de esta obra realizó *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana*. “Protocolo y Correspondencia, Mural Halle-Neustadt”, 9-01-1971/2-07-1976, Depósito Fundació Josep Renau, Biblioteca del IVAM, Cod: 2.2.2.2, Sig: 7/2 (3).

⁸⁰ Tresidder, Diccionario, 154.

⁸¹ El mural *La marcha de la humanidad* fue la obra de mayores dimensiones que realizó David Alfaro Siqueiros, siendo el resumen de todos los experimentos plásticos e integró la pintura, escultura, música, arquitectura, danza y teatro. En el interior del edificio el mural es tridimensional, solamente algunas zonas son bidimensionales, además, para

Puesto que Renau estaba al tanto de la producción artística del muralista a través de la correspondencia que compartió con Angelica de Siqueiros, quien le envió una serie de libros sobre Siqueiros, fotografías y transparencias de *La marcha de la humanidad* del periodo que se encontraba en proceso en Cuernavaca, así como de la obra concluida.⁸²

En el lado derecho de *La naturaleza, el hombre y la tecnología*, sobre la antigua entrada principal, se observan formas geométricas abstractas, una serie de árboles, un compas abierto y la silueta de una ciudad que se encuentra sobre una cuadrícula azul. Estos elementos simbolizan la cultura y la tecnología escenificando lo masculino, de modo que Renau en este mural presenta “una combinación en una imagen [donde] los [...] pares opuestos de naturaleza y tecnología, mujer y hombre [...] van de la mano, simbolizados por el par de manos abiertas en el centro”.⁸³ A partir de lo anterior, podemos advertir que en esta obra se presenta una unidad y armonía simbiótica entre lo femenino y masculino.⁸⁴

El mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología* representó, por un lado, las estrategias del fotomontaje que Renau había utilizado también en *Retrato de la burguesía*, así como los materiales tecnológicos como el proyector que innovaron la forma de elaborar murales en la Alemania del Este. Por otra parte, se observa un cambio en la iconografía al no escenificar “la utopía socialista de dominio de la naturaleza y la tecnología de la década de 1960, sino la vuelta a los problemas, esperanzas y anhelos de la vida cotidiana en el socialismo tardío”. De modo que el mural de Renau escenificó la conciencia ambiental que fue aumentando en la República Democrática Alemana a partir de la década de 1970.⁸⁵



lograr el volumen se utilizó lámina policromada, por lo que se puede considerar como escultopintura. También se “añadieron mecanismo [...] como la rueda giratoria colocada al centro del piso del Foro Universal, para facilitar al espectador la visión completa del mural sin dar un paso, aunque de acuerdo con la postura de Siqueiros que siempre trabajaba para el espectador en movimiento: fue una aportación por ser una obra interior y circular. Eran elementos mecánicos que venían usando en Europa las exponentes del nuevo realismo, encabezado por Nocas Schöffer”. Guadarrama, *La ruta*, 171 y 177.

⁸² “Correspondencia con Angelica A. de Siqueiros”, Depósito Fundació Josep Renau, Biblioteca del IVAM, Cod. 2.3., Sig: 1/5.3.

⁸³ Sukrow, “Valencia”, 61.

⁸⁴ Sukrow, “Valencia”, 61.

⁸⁵ Sukrow, “Valencia”, 65.

Los murales que Renau ejecutó anteriormente en Halle Saale y Halle-Neustadt expusieron la conquista del cosmos, la solidaridad del pueblo para alcanzar los ideales del régimen comunista, el uso del átomo, temáticas sobre el marxismo-leninismo, así como el dominio de la naturaleza por el hombre que contrastaron con *La naturaleza, el hombre y la tecnología*, donde el interés ahora radica en la relación entre lo masculino y femenino, la naturaleza y la tecnología para dar un equilibrio en los elementos cuyas características son dicotómicas. Además, la composición de esta obra es a partir de una serie de alegorías que contrasta, por ejemplo, con la estructura narrativa que diseñó Renau en *La marcha de juventud hacia el futuro*.

No obstante, el realismo socialista como aparato axiológico que se impuso en la Unión Soviética, tanto en las creaciones artísticas como para la crítica, fue el mismo modelo que se siguió en la República Democrática Alemana, de modo que el Partido Socialista Unificado Alemán era el que tenía el control absoluto de la cultura y el arte que debían estar subordinados a su dirección.⁸⁶ Así que la propuesta del mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología* tuvo que pasar por una serie de filtros estatales para aprobar la temática y los colores, de forma que el artista tuvo únicamente autonomía en la composición metodológica de la unidad dinámico-espacial. Esto nos demuestra que la burocracia del Estado garantizaba reafirmar y legitimar al régimen a través de la iconografía.

RESTAURACIÓN Y REINSTALACIÓN DE LA OBRA MURAL DE JOSÉ RENAU EN ERFURT Y CUERNAVACA

A pesar de las aportaciones que dio José Renau al muralismo, tanto en México como en la República Democrática Alemana, su obra no ha sido protegida ni se han tomado las medidas adecuadas para conservarla. La falta de atención provocó en 1999 la pérdida total de *La marcha de juventud hacia el futuro* que se derrumbó a pesar que las autoridades mencionaron que estaban trabajando para su conservación.⁸⁷ En el 2017 el mural *Unidad de la*



⁸⁶ Alle, "La literatura del partido", 169-170.

⁸⁷ Payà, "El último mural", 72.

*clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana*⁸⁸ (imagen 3) prestaba en la parte inferior daños en los mosaicos y se colocó una red para evitar el desprendimiento de los mismos, mientras la parte inferior izquierda de *El uso pacífico de la energía atómica* se han desprendido partes del mosaicos (imagen 4).

Imagen 3: Detalle del deterioro del mural *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* en la antigua residencia de estudiantes, actualmente Departamento de Asuntos Residenciales. Fotografía tomada por la autora.



⁸⁸ En 2021 se llevó a cabo la evaluación del estado de conservación y los daños del mural *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana*, la cual estuvo a cargo de Gustav van Treeck, talleres de mosaico y pintura en vidrio, pintura en vidrio de la corte bávara, Munich. El costo de la restauración de la obra oscila, "aproximadamente, 1,0 millones de euros, de los cuales 800 000 euros corren a cargo de la Fundación Wüstenrot y 200 000 euros de la ciudad de Halle (Saale)" e inició en mayo de 2022, siendo Peter van Treeck el restaurador principal del proyecto. Para el mes de julio del mismo año, la ciudad de Halle y la Fundación presentaron en detalle el aspecto de la renovación durante una visita que hicieron al lugar y reportaron que "la mayoría de los azulejos han conservado sus colores fuertes durante los últimos casi 50 años y apenas han sufrido daños en la superficie. Debido al alto nivel de contaminación del aire en ese momento, se tomó la decisión consciente de utilizar un mosaico de azulejos en lugar de una pintura mural o esgrafiados en yeso. Sin embargo, arreglar las baldosas causa problemas. Por un lado, porque las juntas de dilatación del mosaico no coincidían en todas partes con las juntas entre las losas de hormigón de la torre de la escalera. Por otro lado, porque hay cavidades en el mortero debajo de las baldosas que se pueden encontrar con una prueba de golpeteo". Heiko Haberle, "10,904 mal Klopftest: Mosaik von Josep Renau wird saniert", *DAB. Deutsches Architektenblatt*, 14 de julio de 2022.

Imagen 4: Detalle del deterioro del mural de *El uso pacífico de la energía atómica* (1970) en la antigua plaza Thälmann en Halle, actualmente Magdeburger Strasse. Fotografía tomada por la autora.



Por otra parte, los murales de *La naturaleza, el hombre y la tecnología* ubicado en el ex Centro Cultural y Ocio en Erfurt, Alemania, así como *España hacia América* localizado en el antiguo Casino de la Selva en Cuernavaca, México, también estuvieron en peligro de ser destruidos en su totalidad debido a que los conjuntos arquitectónicos que resguardaban dichas obras fueron adquiridos por empresas para demolerlos y construir en su lugar un centro comercial, esto provocó la preocupación de la sociedad que buscó el rescate de los murales. De modo que la población civil en colaboración con el Estado -en el caso de Erfurt también con la Fundación Wüstenrot- lograron el rescate, restauración y reinstalación de las obras.

Sin embargo, el proceso para el rescate, restauración y reinstalación de los murales de Renau en Erfurt y Cuernavaca fueron procesos distintos. En el caso de *España hacia América*⁸⁹ se generó un problema legal a causa de los daños infringidos a la pintura por parte de la empresa internacional Costco que adquirió el Casino de la Selva después que los herederos de Manuel Suárez,



⁸⁹ Para conocer el proceso del proyecto de los murales de José Renau en el Casino de la Selva, consultar el artículo: Dulze María Pérez Aguirre, "El proyecto muralístico de José Renau en el Casino de la Selva en Cuernavaca México", *Letras Históricas*, núm. 24 (2021): 119-148.

propietario del inmueble, decidieron vender el conjunto arquitectónico a la empresa hotelera del grupo Stuir-Sidek tras la crisis de 1994. El predio fue usando para liquidar las deudas que tenían con la Secretaría de Hacienda y Crédito Público quedando resguardado por el Fideicomiso Liquidación de Instituciones y Organizaciones Auxiliares de Crédito (Fideliq).⁹⁰

La Secretaría de Hacienda sacó a remate el Casino de la Selva como predio sin evaluar el patrimonio artístico y cultural que resguardaba, siendo entregado a Costco el 11 de junio de 2001. Sin embargo, para esa época una empresa extranjera no podía comprar un terreno propiedad de la nación de un particular, así que se afilió con la Comercial Mexicana para adquirir a través de ella el inmueble a un costo de 10 millones de dólares por los 95 mil metros cuadrados, cuando su precio podría superar los 47 millones de dólares.⁹¹

Para principios del mes de julio de 2001, los nuevos propietarios del Casino de la Selva denunciaron que los murales de José Renau y José Reyes Meza⁹² localizados en el salón de fiestas se encontraban en malas condiciones, así que invitaron a las autoridades locales y federales para evaluar los daños y determinar si era conveniente restaurar las obras o no intervenir dejándolas en el edificio que sería demolido para construir una sucursal de Costco.⁹³

Para comprobar los daños infringidos a los murales de Renau y Reyes Meza el Instituto Nacional de Antropología e Historia comisionó al restaurador José Nau Figueroa para hacer un registro fotográfico de las pinturas, el cual mostró daños provocados por golpes de barretas y cincel ocasionando la destrucción de un 50 y 60 por ciento de las obras. Ante esta situación, el representante



⁹⁰ Dulce María Pérez Aguirre, "José Renau y su obra artística durante el exilio en México", en *Intelectuales, profesionistas y artistas del exilio español en México y Centroamérica*, coordinado por Eva Elizabeth Martínez Chávez y Carlos Herrejón Peredo (México: El Colegio de Michoacán, 2021), 184.

⁹¹ Roberto Bonilla Moreno, entrevista por Dulce María Pérez Aguirre, 24 de agosto de 2017; Carmen Álvarez, "Comprueban daños en Casino de la Selva", *Reforma*, Cultura (11 de julio de 2001); Raquel Fierro, "Costco, sancionado por la cúpula de Candela", *Reforma*, Cultura (18 de julio de 2001).

⁹² El proyecto mural que diseñó José Renau para el salón de fiestas del Casino de la Selva no se concluyó, debido a que tuvo algunas diferencias con su mecenas Manuel Suárez, quien contrató en 1959 al artista mexicano José Reyes Meza para terminar de pintar los muros que quedaron pendientes, así como la bóveda de cañón corrido. Pero, para no romper con la secuencia temática que había propuesto Renau en un inicio del proyecto, Meza la retomó como referente pero el estilo, técnica y composición es diferente al mural *España hacia América*. Pérez, "El proyecto muralístico", 143-144.

⁹³ Álvarez, "Confirman daños"; Fierro, "Costco, sancionado".

legal de Costco, Sergio Ahedo Mendoza, señaló que “El Casino de la Selva lleva 17 años sin estar operando, 17 años en los que nadie lo atendió, y sus propietarios anteriores no hicieron ningún acto de reconstrucción (de los murales)”.⁹⁴

Sin embargo, el fotógrafo Lázaro Sandoval fue el último que ingreso al Casino de la Selva el 28 de abril de 2001 y sus reproducciones mostraron que las obras se encontraban en buenas condiciones.⁹⁵ Ante esta situación, el delegado de la Fundación Josep Renau en Valencia, Emili Payà, mencionó que no comprende el “supuesto deterioro en el que se escudan los nuevos propietarios del Casino, Costco, para justificar la destrucción de los murales, ya que hace pocos años un representante de nuestra Fundación visitó las pinturas y las encontró en perfectas condiciones”.⁹⁶

Lo señalado por Sandoval y Payà nos permite advertir que los murales de Renau y Reyes Meza⁹⁷ fueron dañados por golpes de barretas y cincel, acción que provocó la indignación de artistas e intelectuales que salieron en defensa del patrimonio artístico, cultural y ecológico⁹⁸ como fueron las Organizaciones Civiles, artistas de Morelos, el Colegio de Arquitectura, la Unión de Muralistas y Creadores de México, así como grupos ecologistas que formaron el Frente Cívico Pro Defensa del Casino de la Selva.⁹⁹ El propósito del Frente fue la cancelación del proyecto de la construcción de una sucursal de Costco, para lo cual el coordinador general del Consejo Ciudadano para la Cultura y las Artes en Morelos, Rafael Segovia Albán, solicitó “una urgente evaluación e



⁹⁴ José Alemán, “Reconocen deterioro”, *Reforma*, Cultura, (7 de julio de 2001).

⁹⁵ “Recorre a UNESCO Fundación Renau”, *Reforma* (11 de julio de 2001).

⁹⁶ “Recorre a UNESCO”.

⁹⁷ Cabe mencionar que no solamente se dañaron los murales de José Renau y José Reyes Meza, sino también la obra del Dr. Atl, Francisco Icaza, Benito Messenguer, Jorge Flores, Roberto Cueva del Río y Alfonso X. Peña, que en conjunto ascienden a un mínimo estimado de 2 mil millones de pesos. Carmen Álvarez, “Apoyará Costco el traslado de los murales. pagarán los dueños restauración total”, *Reforma*, Cultura, (12 de julio de 2001).

⁹⁸ En el subsuelo del Casino de la Selva yace un sitio arqueológico conocido como La Gualupita del periodo preclásico y correspondía a una unidad habitacional que se construyó con materiales perecederos, además, señaló Teresa Loera encargada estatal del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Morelos, que el descubrimiento de dicho sitio “se remonta a los años en que se edificó el inmueble, a finales de [1920] y principios de [1930], y que estuvo a cargo del arqueólogo estadounidense George Valiant”. Angel Vargas, “Agrupaciones civiles de Morelos solicitará la expropiación del Casino de la Selva”, *La Jornada*, (12 de julio de 2001).

⁹⁹ Carmen Álvarez, “Protestarán por daños a los murales”, *Reforma*, Cultura, (7 de julio de 2001).

inventario sobre el estado actual de las obras que alberga el Casino”, además de responsabilizar “al Instituto de Cultura de Morelos, INBA y a las autoridades del municipio de Cuernavaca de la destrucción y daños causados” a las obras de artes que se encontraban en el inmueble, debido a que el personal del Centro Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble del Instituto Nacional de Bellas Artes llevó a cabo una inspección corroborando los daños infringidos en los murales y no se prosiguió a suspender los trabajos de la obra.¹⁰⁰ Al mismo tiempo, la Fundación Josep Renau:

[...] dirigió un comunicado a Koichiro Matsuura, en París, para que intente ejercer las “presiones necesarias” para delimitar las responsabilidades y al mismo tiempo llama a la comunidad artística e intelectual del mundo para que envíen cartas de respaldo a esta denuncia.

Representantes de la misma Fundación Josep Renau ya han designado como su representante en nuestro país a la abogada mexicana Angelina Cue para iniciar los trámites necesarios, y [...] se espera la llegada de representantes del pintor valenciano, para evaluar los daños a la obra de Renau, a quien se compra con Diego Rivera en [España].¹⁰¹

Ante la presión ejercida por la Fundación Josep Renau y por el Frente Cívico Pro Defensa del Casino de la Selva, Costco se comprometió a pagar la restauración total de los murales, para lo cual se contrató a los expertos del Instituto Nacional de Bellas Artes, estando a cargo del trabajo el restaurador Eliseo Mijangos, para extraer las pinturas del muro a través de la técnica del *strappo* para ser trasladadas y colocadas en otro espacio, cuyo costo oscilaría alrededor de 500 mil dólares.¹⁰²

Pero, ¿cuál fue el motivo para que las autoridades mexicanas no tomaran las medidas necesarias para la protección del patrimonio artístico y cultural que resguardaba el Casino de la Selva? De acuerdo con la directora de Arquitectura



¹⁰⁰ Carmen García Bermejo y Jorge Espíndola, “200 metros del mural de Renau y de Reyes Meza. Destrucción en Cuernavaca”, *El Financiero* (11 de julio del 2001).

¹⁰¹ Juan Bautista, “Piden castigo para los agresores de murales del Casino de la Selva”, *El Universal*, Cultura, (14 de julio de 2001).

¹⁰² Álvarez, “Apoyará Costco”; Bonilla, entrevista.

y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del Instituto Nacional de Bellas Artes, Sara Topelson, señaló que “no tiene instrumentos legales para proteger acervo cultural al interior de una propiedad privada ni para pedir que los murales de José Reyes Meza y de José Renau [...] se reconstruyan dentro del Casino de la Selva”.¹⁰³

Sin embargo, a las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes les faltó conocer las herramientas legales con las que podrían haber impedido la destrucción del acervo artístico del Casino de la Selva, como bien mencionó Ramón Obón, coordinador de la Comisión de la Propiedad Intelectual del Colegio de Abogados.¹⁰⁴ “Aquí hubo un problema de descuido evidente de las autoridades y de quienes tenían a cargo el Casino de la Selva al Fideicomiso Liquidador de Instituciones y Organizaciones Auxiliares de Crédito [...]”.¹⁰⁵

Ante las declaraciones de Sara Topelson, Ernesto Becerril, quien era el representante en México del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios organismo no gubernamental de la UNESCO encargado de proteger el patrimonio de la humanidad, explicó que:

La Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972, en su artículo 34 Bis, dice que la Secretaría de Educación Pública por conducto del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura podrá dictar una Declaración Provisional de Monumentos Artístico o Zona de monumentos Artísticos que le da un plazo de 90 días naturales, a partir de la notificación para suspender una obra y ejecutar las medidas de preservación que resulten del caso.¹⁰⁶

El 26 de noviembre de 1984 la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas sufrió reformas en el artículo 33 donde se estipuló que “Son monumentos artísticos los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante”, siempre y cuando cuente con “las siguientes



¹⁰³ Carmen Álvarez, “Reconocen carencia de leyes para proteger Casino de la Selva”, *Reforma*, Cultura, (17 de julio de 2001); Álvarez, “Comprueban”.

¹⁰⁴ Carmen Álvarez, “Desconoce INBA ley de monumentos”, *Reforma*, Cultura, (19 de julio de 2001).

¹⁰⁵ Álvarez, “Desconoce INBA”, *Reforma*, Cultura, (19 de julio de 2001).

¹⁰⁶ Álvarez, “Desconoce INBA”.

características: representatividad, inserción en determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales y técnicas utilizadas y otras análogas”. Además, se podrían declarar “monumentos artísticos o quedar comprendidas dentro de las zonas de monumentos artísticos, obras de autores cuya identidad se desconozca. La obra mural de valor estético relevante será conservada y restaurada por el Estado”.¹⁰⁷ En el artículo 34 se creó:

la Comisión Nacional de Zonas y Monumentos Artísticos, la que tiene por objeto dar su opinión a la autoridad correspondiente sobre la expedición de declaratoria de monumentos artísticos y de zonas de monumentos artísticos [...]. Tratándose de la declaratoria de monumentos artísticos de bienes inmuebles o de zonas de monumentos artísticos, se invitará, además, a un representante del Gobierno de la Entidad Federativa en donde los bienes en cuestión se encuentran ubicados. La Comisión sólo podrá funcionar cuando [esté] presente el Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y más de la mitad de sus restantes miembros. Las decisiones se tomarán por mayoría de votos de los presentes y el presidente tendrá voto de calidad.¹⁰⁸

A pesar que se contaba con los argumentos legales para proteger el patrimonio artístico-cultural del Casino de la Selva, las autoridades no fueron competentes ni estaban preparados en temas sobre patrimonio cultural, lo cual fue evidente con la destrucción total y parcial de la obra mural, así como de la sustracción de pintura de caballete y esculturas resguardadas en el conjunto arquitectónico. Además, las obras localizadas en este inmueble no fueron valoradas por las autoridades gubernamentales ni por Costco, comenzando por la obra de Renau que fue agredida intencionalmente ocasionando el desprendimiento



¹⁰⁷ “Decreto por el que se reforma y adiciona la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas”, Secretaría de Educación Pública, México, DOF 26/11/1984, tomo CCCXXVII, núm. 17, 22.

¹⁰⁸ “Decreto por el que se reforma”, 22.

del muro y dejándolo en el suelo con el tabique a la vista,¹⁰⁹ así que *España hacia América* se convirtió en la prioridad para poner a salvo.¹¹⁰

El mural de *España hacia América* se retiró del muro a la técnica del *strappo* para después ser reubicadas en una réplica del antiguo salón de fiestas del Casino de la Selva, la cual se adecuó para contar con las condiciones necesarias para su conservación. A pesar de que esta técnica fue la adecuada, no se logró garantizar un desprendimiento de la totalidad de la pintura. Cabe mencionar que Costco se hizo responsable de cubrir, como se mencionó anteriormente, la mayor parte de los gastos para la restauración de la pintura y de la construcción del inmueble que los resguardaría, mientras el Instituto Nacional de Bellas Artes solamente puso una mínima parte.¹¹¹

Para llevar a cabo el trabajo de la extracción y restauración de *España hacia América*, se llegó a un acuerdo con las autoridades de Costco y fue un proceso que duró dos años. Pero esta labor se tuvo que efectuar discretamente, en el sentido que la población local no debía enterarse de las actividades que estaban realizando para evitar cualquier enfrentamiento, debido a que éstos no querían que se trasladaran las obras, sino que se conservaran en el Casino de la Selva, motivo por el cual los restauradores entraban y salían del inmueble casi a escondidas. Esta situación provocó que se diera una serie de especulaciones como la contratación de diversos artistas para realizar una copia de los murales, pero solamente fueron rumores y todo se hizo conforme a las normas.¹¹²

El trabajo de restauración que se hizo en del mural de Renau no fue bien recibido al conocer los faltantes, es decir, las zonas que fueron dañadas no se restauraron, sino que se pintaron las líneas de los dibujos en gris para denunciar la agresión que se hizo a las pinturas. Pero esta decisión de Eliseo no fue bien recibida, debido a que se consideró como una mala restauración que solamente se realizó para evitar el escándalo por parte de la sociedad



¹⁰⁹ La obra de Jorge Flores también fue agredida y encontrada por el restaurador Roberto Bonilla Moreno con sus compañeros en el suelo tirada en varios fragmentos y se podían apreciar los varetazos. Los pedazos del mural se recogieron y se hizo un catálogo con ellos, desafortunadamente no se logró restaurar por falta de presupuesto y se encuentra actualmente bajo el resguardo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Bonilla, entrevista.

¹¹⁰ Laura González Matute, entrevista por Dulze María Pérez Aguirre, 11 de agosto de 2018; Bonilla, entrevista.

¹¹¹ Bonilla, entrevista.

¹¹² Bonilla, entrevista.

civil. Además, el acto que se efectuó de la inauguración del espacio donde se reubicaron las obras fue a puerta cerrada provocando una mayor especulación sobre la situación de las obras.¹¹³

En el caso del mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología* localizado en el antiguo Centro Cultural y Ocio¹¹⁴ en Erfurt, Turingia, su destino fue incierto al vender el ayuntamiento la propiedad a un promotor privado para construir en su lugar un centro comercial.¹¹⁵ La noticia sobre la demolición del inmueble provocó preocupación entre los ex alumnos y compañeros de José Renau, así como de los vecinos de la Plaza de Moscú y de la Fundación Josep Renau¹¹⁶ por la posible pérdida de la obra. Ante esta situación la ciudad de Erfurt solicitó al restaurador Weimar Peter Jung retirar la obra que medía, aproximadamente, 6,80 x 29,80 metros para ser almacenado en contenedores.¹¹⁷ La separación que hizo Peter Jung de las piezas fue por medio de cortes horizontales con sierra, mientras:

[...] El tamaño de los segmentos de mosaico cortados se eligió para que las 252 piezas [...] pudieran colocarse en paletas de madera [...] en un depósito municipal. Debido a las diferentes condiciones climáticas, el mosaico estuvo expuesto a fuertes fluctuaciones de temperatura. Josef Trabert determinó que el mosaico debía trasladarse a una situación climática más estable lo antes posible



¹¹³ González, entrevista; Bonilla, entrevista.

¹¹⁴ El uso del inmueble después de la reunificación alemana tuvo diversas funciones, por ejemplo, como almacén y restaurante chino, pero la falta de mantenimiento provocó que se dejara de usar y tampoco se prestó atención al mural que fue mostrando un mayor deterioro. Sukrow, "Die Geschichte", 33.

¹¹⁵ Payà, "El último mural", 73.

¹¹⁶ A finales de 2008 llegó a la Fundación Josep Renau la noticia sobre la venta del Centro Cultural y Ocio en la Plaza de Moscú en Erfurt, así que solicitaron que el ayuntamiento de la ciudad convocar a una reunión que se efectuó en febrero de 2009, a la cual asistió el alcalde Andreas Bausewein, los responsables de cultura y urbanismo, el constructor, la agregada cultural de la embajada española en Berlín y los representantes de la Fundación Josep Renau. En la junta se logró conseguir que las autoridades de Erfurt tomaran conciencia de la importancia del mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología* para evitar su destrucción, además, se obtuvo el compromiso para realizar los estudios técnicos para desmontar la obra para que posteriormente fuera montada de nuevo. Payà, "El último mural", 73.

¹¹⁷ Peter van Treeck, "Die Restaurierung des Renau-Mosaiks "Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik"", en *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz (Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020), 108; Sukrow, "Valencia", 44; Sukrow, "Die Geschichte", 33.

para evitar daños en los materiales. Había que encontrar un lugar de almacenamiento donde el mosaico pudiera permanecer hasta que fuera reparado. Dado que la ciudad de Erfurt no tenía capacidad, la Fundación Wüstenrot alquiló una nave en Erfurt-Erxleben y dispuso que los dos contenedores fueran transportados [...] al almacenamiento en estantes altos y se examinó su estado.¹¹⁸

Al momento de ser desmontado, el mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología* no estaba en las mejores condiciones, presentaba algunas grietas y piezas rotas a causa de la falta de mantenimiento. El deterioro de esta obra no fue un caso aislado, sino que otros murales de Renau habían sufrido daño a causa de la falta de atención al punto que algunos se han perdido totalmente y otros se encuentran en estados lamentables, siendo la excepción *El dominio de la naturaleza por el hombre* en la ciudad de Halle-Neustadt que fue restaurada en 2005.¹¹⁹

Por otra parte, al ser adquirido el Centro Cultural y Ocio, el mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología* localizado en un muro al exterior en una superficie semicircular, pasó a ser propiedad de los inversionistas que adquirieron el inmueble y no tenían ningún interés en la obra. De modo que la ciudad de Erfurt, a través de los bienes raíces, tuvo que asegurar los derechos de propiedad del municipio para instalar posteriormente la obra, puesto que el espacio previsto era propiedad de la inmobiliaria que iba a construir el supermercado. Es decir, como parte del contrato entre la ciudad de Erfurt y los nuevos propietarios se estableció la obligación que estos últimos iban a conservar la obra de Renau y al construir el centro comercial, se tendría que diseñar de tal manera que fuera posible colocarlo nuevamente.¹²⁰

El proyecto de restauración y reinstalación de *La naturaleza, el hombre y la tecnología* inicio a principios de 2015 a través de la Fundación Wüstenrot



¹¹⁸ Tomas Knappheide, "Die Wiederanbringung eines Mosaiks aus dem Blickwinkel der Projektsteuerung", en *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz (Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020), 101.

¹¹⁹ Payà, "El último mural", 73.

¹²⁰ Tobias Knoblich, "Zur Rolle der kommunalen Kulturpolitik bei der Rettung und Wiederanbringung des Erfurter Wandbildes von Josep Renau", en *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz (Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020), 117; Knappheide, "Die Wiederanbringung", 103.

representada por el director general Philip Kurz en conjunto con el curador estatal de Turingia, Holger Reinhardt y la ciudad de Erfurt representada por Tobias Knoblich. Pero antes de comenzar con la intervención de la obra se le encomendó a la historiadora del arte Wilma Rambow la elaboración de un informe histórico-artístico, con la finalidad de sentar las bases para el trabajo del proyecto.¹²¹

Por otra parte, el acuerdo al que había llegado la Fundación Wüstenrot con la ciudad de Erfurt fue un presupuesto de alrededor de 400.000 euros para tramitar desde la planificación hasta la reinstalación de la obra en la pared del centro comercial como fue previsto. De modo que la Fundación Wüstenrot aportaría 300.000 euros mientras la ciudad de Erfurt y las autoridades contribuirían con los 100.000 euros restantes. No obstante, el costo ascendió a 740.000 euros al sacar el segundo presupuesto de la ejecución y planificación, debido a que anteriormente no se tomó en cuenta la producción de la estructura de hormigón, ya que la cotización original se basó en el concepto de reinstalar el mural en la pared del centro comercial, así que los 340.000 euros faltantes fueron aportados por la Fundación Wüstenrot.¹²²

La estructura de hormigón no se consideró en el primer presupuesto, debido a que la ciudad de Erfurt aseguró reinstalar el mural en una pared preparada espacialmente para él después de la construcción del centro comercial. No obstante, al realizar un estudio comparativo entre los diseños del Centro Cultural y Ocio con la nueva construcción se advirtió que ambos edificios eran de diferentes dimensiones, así que la pared preparada para el mural no estaba en la posición donde se colocó originalmente.¹²³

Ante este problema de las dimensiones del antiguo Centro Cultural y Ocio en relación al centro comercial, la “Fundación Wüstenrot comprobó hasta qué punto se podía instalar [el mural] en una estructura independiente frente al supermercado, en el punto y en la altitud donde se ubicaba originalmente el mosaico”. Este imprevisto cambió en su totalidad el concepto original, el cual solamente incluía la reparación y la reposición de la obra en la pared existente. Ahora los ingenieros estructurales y arquitectos desarrollaron una



¹²¹ Knappheide, “Die Wiederanbringung”, 101-102.

¹²² Knappheide, “Die Wiederanbringung”, 104-105.

¹²³ Knappheide, “Die Wiederanbringung”, 103.

construcción “que fuera técnica y estéticamente adecuada para el propósito planeado, teniendo en cuenta las investigaciones técnico-materiales”. Al mismo tiempo, la Fundación Wüstenrot solicitó que la construcción fuera transportable en caso de reubicar el mural.¹²⁴

La decisión de fabricar una estructura de hormigón armado que se levantaría como estructura libre frente al centro comercial en la posición y nivel original del mural, se puso en debate en la reunión de abril de 2016, donde el arquitecto e ingeniero estructural presentaron dicha propuesta a la Fundación Wüstenrot, así como a los participantes en la junta, quienes se pronunciaron a favor al considerarla como la mejor opción desde los términos tanto estéticos como físicos de la construcción.¹²⁵ Después de solucionar los imprevistos como la estructura de hormigón, se dispuso a la restauración de *La naturaleza, el hombre y la tecnología* que comenzó en febrero de 2019 con el transporte de los campos almacenados en tarimas y se desarrolló en tres tramos:¹²⁶

1. El procesamiento en el propio estudio de mosaicos del taller en Kammlach en Unterallgäu cerca de Memmingen, porque había espacio suficiente, el espacio vital para los restauradores y, muy importante, un entorno de trabajo adecuado para la enorme cantidad de polvo que se acumuló durante los primeros pasos de trabajo.
2. Montaje de los paneles de mosaico sobre las doce piezas prefabricadas de hormigón en una nave de Tautenhain, cerca de Hermsdorf-Klosterlausnitz.
3. El montaje de los listones intermedios en las juntas de las láminas de hormigón en Erfurt desde el andamio y el acabado con retoque, limpieza y ejecución de juntas de dilatación.¹²⁷

El proceso de la restauración se llevó a cabo con seis restauradores calificados, en su mayoría egresados de la Universidad de Ciencias Aplicadas de Erfurt. Cabe destacar que se desarrolló un programa con las especificaciones para la restauración del mural, pero el daño en las piezas rotas y con grietas,



¹²⁴ Knappeide, “Die Wiederanbringung”, 103.

¹²⁵ Knappeide, “Die Wiederanbringung”, 103.

¹²⁶ Van Treeck, “Die Restaurierung”, 108.

¹²⁷ Van Treeck, “Die Restaurierung”, 108.

así como otros defectos, fue “más grave de lo que se supuso originalmente, el procesamiento requirió mucho más tiempo del estimado en varios aspectos y algunos cambios técnicos”.¹²⁸

Al concluir la restauración del mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología* se entregó a la ciudad de Erfurt el 3 de diciembre de 2019, la obra fue recibida con una gran celebración en la Plaza de Moscú entre los residentes e invitados a la ceremonia entre los que figuraban: el Director General de la Fundación Wüstenrot, Philip Kurz; el Presidente del Gobierno de Turingia, Bodo Ramelow; el Agregado Cultural de la Embajada de España en Alemania, Juan Manuel Vilaplana López; el Alcalde de la Capital de Estado de Erfurt, Andreas Bausewein y el Alcalde del Distrito, Torsten Hass.¹²⁹

La inauguración de la reinstalación del mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología* tuvo una gran “cobertura mediática en la prensa local e internacional, en los diarios, en la radio y en la televisión”. No obstante, previamente al evento se convocó a los representantes de prensa para presenciar la colocación del último soporte de hormigón que faltaba en la estructura. Así, la obra de Renau nuevamente se ha convertido en el punto culminante creativo e ideal del residencial a pesar que el espacio urbano ha cambiado considerablemente desde la década de 1980 hasta la actualidad.¹³⁰

CONCLUSIONES

El valenciano José Renau fue uno de los artistas españoles más sobresalientes del siglo xx, conocido principalmente por su labor como cartelista, publicista y pionero en el fotomontaje político. Sin embargo, la producción mural que desarrolló durante su exilio en México y posteriormente en la República Democrática Alemana ha quedado en el olvido, lo que facilitó que en 2001 se transgrediera el mural *España hacia América*, puesto que no se consideró como parte del patrimonio cultural de Cuernavaca. En el caso de los murales



¹²⁸ Van Treeck, “Die Restaurierung”, 111.

¹²⁹ “Mosaik von Josep Renau in Erfurt”, *Wüstenrot Stiftung*, 2021.

¹³⁰ “Mosaik von Josep”.

que ejecutó Renau en la Alemania del Este se perdió el mosaico *La marcha de juventud hacia el futuro* por falta de mantenimiento, otros se encuentran en mal estado o en peligro de ser demolidos con el inmueble que los resguardaba como fue el caso de *La naturaleza, el hombre y la tecnología*.

Es probable que el desinterés de las autoridades mexicanas por conservar *España hacia América* se debiera a la falta de conocimiento que se tenía sobre la obra mural de Renau en México, así como a los intereses políticos que había de por medio entre el gobierno de Cuernavaca y la empresa internacional Costco, los cuales pasaron por alto la ley sobre patrimonio cultural. En el caso de *La naturaleza, el hombre y la tecnología* podríamos pensar que el abandono del mosaico se debió al cambio de sistema al unificarse Alemania, pero en realidad fue el poco interés que se tenía por las obras que se realizaron durante el régimen de la República Democrática Alemana. Pero la situación de este mural cambió en 2008 al formar parte de la lista de los monumentos históricos, lo que facilitó el proceso para la conservación y protección.

La importancia y relevancia que cobraron los murales *España hacia América* y *La naturaleza, el hombre y la tecnología* se debieron a la investigación que se realizó para poder intervenir en la restauración de las obras. En el caso de los restauradores mexicanos, no tenían ningún conocimiento previo de Renau, era un artista completamente desconocido, mientras que en Alemania su obra era conocida pero no valorada, al punto que otros murales se encuentran deteriorados.

No obstante, la intervención de la Fundación Wüstenrot en el mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología* dio la pauta para que, a principios de 2022, se comenzara la restauración del mural *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática*, el cual en 2017 se encontraba deteriorado. En el caso de la restauración que se llevó a cabo en la pintura de *España hacia América* no tuvo ningún impacto posterior en la protección de los murales de Renau en México, como se puede observar en *Retrato de la burguesía*, del que actualmente se encuentra dañado el muro derecho.

De modo que la restauración y reinstalación de *España hacia América* ha evidenciado una problemática en relación al patrimonio cultural en México, cuyas obras murales que no sean de Diego Rivera, José Clemente Orozco o de David Alfaro Siqueiros no son del interés de las autoridades gubernamentales, lo que provoca la pérdida total o parcial de las obras. En el caso de Alemania,

el mural *La naturaleza, el hombre y la tecnología* permitió reivindicar el arte que se desarrolló durante el régimen de la República Democrática Alemana.

Por otra parte, el proyecto que se desarrolló en Erfurt para el rescate, restauración y reinstalación permitió dar a conocer la relevancia metodológica que aplicó Renau innovando la forma de ejecutar murales al exterior. Por otra parte, la temática de *España hacia América* rompió con el discurso hispanofóbico del muralismo mexicano, dando una interpretación hispanista al proceso de la conquista de las civilizaciones precolombinas que no se ha vuelto a presentar en otros murales.

FUENTES CONSULTADAS

ARCHIVOS

Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL, México
Archivo General de la Nación, México (AGN)

Secretaría de Gobernación Siglo XX

Archivo Personal de Marta Hofmann, Müncheberg

Depósito Fundació Josep Renau, Biblioteca del IVAM, Valencia

HEMEROGRAFÍA

El Financiero, 2001.

El Universal, 2001.

La Jornada, 2001.

LUX. Revista de los trabajadores, 1942.

Reforma, 2001.

Revista de Bellas Artes, 1976.

BIBLIOGRAFÍA

Arns Cornejo, Maitén Charlotte y Eloisa Wheatley Mewes. *La política cultural comunal-regional de Alemania. Una perspectiva para las regiones en Chile*, tesis de Magíster en Gestión Cultural. Chile: Universidad de Chile Facultad de Artes/Escuela de Posgrado, 2011.

- Bellón Pérez, Fernando. *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. España: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia/Imprenta Provincial de Valencia, 2008.
- Brihuega, Jaime. “Zum sobre el periodo mexicano (1939-1957)”. En *Josep Renau 1907-1982: compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*, coordinado por Jaime Brihuega, 10-41. España: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009.
- Cabañas Bravo, Miguel. “Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses”. En *La Guerra Civil Española 1936-1939 (Actas del Congreso Internacional, Madrid, Noviembre 2006)*, dirigido por Santos Juliá, 1-23. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.
- “Die Kunst muss eine Aufgabe haben”, diálogo entre Marta Hofmann, Philip Kurz y Oliver Sukrow. En *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz, 140-151. Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020.
- Forment, Albert. “Josep Renau Vida y Obra”. En *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, coordinado por Jaime Brihuega, Teresa Lascasas y Norberto Piqueras, 38-71. España: Universidad Nacional Autónoma de México/Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior/Universidad de València/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- Gaitán Salinas, Carmen. “Manuela Ballester, artista luchadora y tenaz”. En *Manuela Ballester. Mis días en México. Diarios (1939-1953)*, editado por Carmen Gaitán Salinas, 25-78. España: Editorial Renacimiento, 2021.
- García, Manuel. “Entrevista con Manuela Ballester”. En *Homenaje a: Manuela Ballester*, editado por Manuel García, 83-99. Valencia: Institut Valencia de la Dona-Generalitat Valencia Conselleria de Cultura, 1995.
- Gillen, Eckhart. “¿Qué sería de la vida sin utopía? La fundación de las artes plásticas en la RDA entre la espera y el cansancio de la utopía”. En *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*, editado por Blanca Gutiérrez Galindo, 35-59. México: Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Guadarrama Peña, Guillermina. *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

- Gutiérrez Galindo, Blanca. "Introducción". En *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*, editado por Blanca Gutiérrez Galindo, 11-33. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Jackes, Anja. "The murals by Spanish Exile Josep Renau in Halle-Neustadt, a Socialist Town Built for Chemical Workers in the GDR", en *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, editado por Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny y Piotr Piotrowski, 101-111. Hungría: Central European University Press, 2016.
- Jaimes, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México: Plaza y Valdés Editores, 2012.
- Knappeide, Tomas. "Die Wiederanbringung eines Mosaiks aus dem Blickwinkel der Projektsteuerung". En *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz, 100-07. Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020.
- Knoblich, Tobias. "Zur Rolle der kommunalen Kulturpolitik bei der Rettung und Wiederanbringung des Erfurter Wandbildes von Josep Renau". En *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz, 116-119. Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020.
- Payà, Emili. "El último mural de Renau, la última obra del exilio". *Nuestra bandera. Revista de debate, político y teórico. Retos de la izquierda ante la ofensiva global del capitalismo*, vol. I, núm. 233 (2016): 70-76.
- Pérez Aguirre, Dulce María. "José Renau y su obra artística durante el exilio en México". En *Intelectuales, profesionistas y artistas del exilio español en México y Centroamérica*, coordinado por Eva Elizabeth Martínez Chávez y Carlos Herrejón Peredo, 167-192. México: El Colegio de Michoacán, 2021.
- Pérez Aguirre, Dulce María. "Representaciones trasatlánticas en el mural Retrato de la Burguesía en el Sindicato Mexicano de Electricistas en México (1939)". En *El poder de la imagen. Iconografía, representaciones e imaginarios en América (siglos XIX y XX)*, editado por Cristina Fonseca Ramírez y Pedro Pérez Herrera, 271-298. Madrid: Sílex Ultramar, 2022.
- Renau, Josep. "Exili", *L'Espill*, núm. 15 (1982): 94-108.
- Schmilchuk, Graciela. *Arte de México en Alemania. Un estudio de recepción*. México: CENIDIAP/INBA/CONACULTA/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

- Sukrow, Oliver. “Cómo se pinta un mural. David Alfaro Siqueiros, Josep Renau y la recepción del muralismo mexicano en la RDA”. En *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*, editado por Blanca Gutiérrez Galindo, 81-101. México: Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Sukrow, Oliver. “Die Geschichte des Wandbildes 1976–2019”. En *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz, 12-41. Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020.
- Sukrow, Oliver. “Ein Rivera der DDR? Joseph Renaus bedeutung als Importeur des Mexikanischen Muralismo in die DDR”. En *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR- neugesehen*, editado por Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler y Paul Kaiser, 216-227. Weimar: Klassik Stiftung Weimar, 2012.
- Sukrow, Oliver. “Valencia, Mexico-City, BerlinLeben und Werk des Künstlers Josep Renau”. En *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz, 44-67. Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020.
- Trecek, Peter van. “Die Restaurierung des Renau-Mosaiks “Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik””. En *Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik: Geschichte und Wiederaufbau des Wandbildes von Josep Renau in Erfurt*, editado por Verena Krubasik y Philip Kurz, 108-113. Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2020.
- Tresidder, Jack. *Diccionario de los símbolos*. México: Grupo Editorial Tomo, 2008.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- “Mosaik von Josep Renau in Erfurt”. *Wüstenrot Stiftung*, 2021, disponible en [<https://wuestenrot-stiftung.de/mosaik-josep-renau-erfurt/#toggle-id-10>].
- Alle, María Fernanda. ““La literatura del partido”. El realismo socialista entre el arte y la política”. *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, núm. 20 (2019): 166-186. disponible en [<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21631>].
- Granados, Dácil. “Murales Socialistas, el arte urbano en la RDA”. *Berlin Amateurs*, 2022, disponible en [<http://www.berlinamateurs.com/murales-socialistas-de-berlin/>].

- Gutiérrez Galindo, Blanca. “*En la República Democrática Alemana la pintura es más alemana*”: *El arte de la Alemania socialista después de la unificación*. *arthistoricum.net*, 2019, disponible en [<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/488>].
- Haberle, Heiko. “10,904 mal Klopftest: Mosaik von Josep Renau wird saniert”. *DAB. Deutsches Architektenblatt*, 2022, disponible en [<https://www.dabonline.de/2022/07/14/fliesen-wand-mosaik-josep-renau-halle-saniert-wandbild-wuestenrot-stiftung/>].
- Pérez Aguirre, Dulce María. “El proyecto muralístico de José Renau en el Casino de la Selva en Cuernavaca México”. *Letras Históricas*, núm. 24 (2021): 119-148, disponible en [<https://letrahistoricas.cucsh.udg.mx/index.php/LH/article/view/7273>]
- Sáinz Guerra, José Luis. “Los cambios en la vivienda de la ex–República Democrática Alemana a partir de la reunificación”. *Ciudades*, núm. 8 (2004): 63-85, disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1253138>].
- Sukrow, Oliver. “Josep Renau’s Futuro Trabajador del Comunismo – An emblematic work of the era of the scientific-technical revolution in the German Democratic Republic”. *Arara*, núm. 11 (2013): 1-23, disponible en [https://www.academia.edu/14492430/Josep_Renau_s_Futuro_Trabajador_del_Comunismo_An_Emblematic_Work_of_the_Era_of_the_Scientific_Technical_Revolution_in_the_German_Democratic_Republic].

OTRAS FUENTES

- Bonilla Moreno, Roberto, entrevista por Dulce María Pérez Aguirre, 24 de agosto de 2017.
- “Decreto por el que se reforma y adiciona la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas”, Secretaría de Educación Pública, México, DOF 26/11/1984, tomo CCCLXXXVII, núm. 17, disponible en [http://dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?codnota=4701541&fecha=26/11/1984&cod_diario=202623].
- González Matute, Laura, entrevista por Dulce María Pérez Aguirre, 11 de agosto de 2018.
- Hofmann, Marta, entrevista por Dulce María Pérez Aguirre, 18 de agosto de 2017.

DULZE MARÍA PÉREZ AGUIRRE: Doctora en Historia, posdoctorante en la UAA, forma parte del Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras Nivel I, área de investigación historia social del arte, muralismo mexicano, exilio español. Publicaciones “El proyecto muralístico de José Renau en el Casino de la Selva en Cuernavaca México”, *Letras Históricas*, núm. 24 (2021); “José Renau y su obra artística durante el exilio en México”, *Intelectuales, profesionistas y artistas del exilio español en México y Centroamérica*. México: COLMICH, 2021; “Representaciones trasatlánticas en el mural Retrato de la burguesía en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939)”, *El poder de la imagen. Iconografía, representaciones e imágenes en América, siglos XVI al XX*. España: Sílex Ultramar, 2022.

D. R. © Dulze María Pérez Aguirre, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.