

LA TRAGEDIA DE LA ARMONÍA: HANS-GEORG BASELITZ Y SUS *HÉROES*

THE TRAGEDY OF HARMONY: HANS-GEORG BASELITZ AND HIS *HEROES*

ÁLVARO RAMOS COLÁS

Resumen: Del 1965 al 1966, Hans-Georg Baselitz realizó una serie de pinturas bajo el título *Los héroes (Die Helden)*. *Los héroes* representan un momento clave en la trayectoria pictórica del artista alemán, ya que, a través de ellos, se pueden captar sus ideas más transgresoras acerca del arte, de la vida y la política. Este ensayo pretende exponer sus puntos de vista e intenta clarificar las relaciones entre ellos. En la primera parte del mismo se realiza una exposición general de su modo de entender el arte, mientras que en la segunda se profundiza en el carácter trágico de sus héroes.

Abstract: From 1965 to 1966, Hans-Georg Baselitz produced some paintings with the title *The Heroes (Die Helden)*. They represent a crucial moment in Baselitz's artistic trajectory, as with them we can understand his author's transgressive ideas about art, life and politics. This essay tries to explain his points of view about those topics and aim to clarify the relations between them. In the first part I do a general exposition of his general ideas about art, whereas in the second I delve into the tragic character of his heroes.

Palabras clave: Baselitz; arte; neoexpresionismo; autonomía; armonía; tragedia.

Keywords: Baselitz; art; neo-expressionism; autonomy; harmony; tragedy.

Del 30 de junio al 23 de octubre del 2016 se celebró en el Städel Museum de Frankfurt una exposición monográfica de *Los héroes* de Georg Baselitz¹ –pseudónimo de Hans-Georg Kern (1938). Es la segunda vez que se muestran conjuntamente, ya que la primera tuvo lugar en la Galería Springer de Berlín en 1966, año en el que concluyó la serie. El propio pintor la ha supervisado y apoyado contribuyendo con textos, sugerencias y comentarios a las obras que componen este conjunto pictórico.

1. ARMONÍA, ORDEN Y ORNAMENTOS. A Baselitz se le encuadra normalmente dentro de la corriente neoexpresionista alemana, caracterizada por el distanciamiento de la tradición formalista, de la abstracción, del Pop y del posminimalismo difundidos tras la Segunda Guerra Mundial. Los jóvenes artistas de posguerra que componían este grupo –G. Richter, S. Polke, E.

¹ Es una exposición itinerante que ha pasado, después de Frankfurt, por Roma. Del 14/07/2017 al 22/10/2017 se podrá visitar en el Guggenheim de Bilbao.

Schönebeck, etc.— coincidían en la necesidad de curar las heridas de la reciente guerra, del holocausto y del nazismo.²

En el caso de Baselitz, a dicha necesidad se une el desarraigo al haber sido expulsado en 1958 de la R.D.A. por “inmadurez sociopolítica”, viéndose obligado a emigrar a Berlín Occidental. La pérdida de sus raíces y el choque cultural que supuso encontrarse inmerso en un ambiente donde todo tenía un precio, supuso la pérdida de la fe en cualquier tipo de “orden” que, en el fondo, solo ocultaba cínicamente “un paisaje asolado, una gente destruida y una sociedad en ruinas.”³ En 1961 publicaba con su íntimo amigo y colaborador E. Schönebeck el primer *Manifiesto pandemónico*, en el que se recoge magistralmente en unos cuantos versos la voz desgarrada de esa generación de jóvenes: “Los poetas yacen en la miseria,/ y sus cuerpos en la ciénaga./ Los gargajos de toda la nación/ flotan en su propia sopa [...]”⁴ El espíritu alemán que late en estos versos se encuentra en el polo opuesto del *Andenken* de Hölderlin, donde sólo los poetas crean lo eterno; en el caos del pandemónium neoexpresionista no hay nada eterno y la creación artística es hija y víctima sacrificial de su tiempo.

De esta postura de enfrentamiento con todo y con todos surge la actitud de oposición agresiva, uno de los rasgos distintivos de la propuesta de Baselitz y que lo acompañará a lo largo de toda su carrera. De lo que se trata, mediante este enfrentamiento, es de socavar los pilares de ese artefacto social y político, en apariencia perfecto, pero no inmune a las voces disidentes como la suya. Esa es la tarea del arte, sacudir violentamente las conciencias, y no proponer cosas eternas y divinas (Hölderlin). Esta es su divisa desde su primera obra hasta la actualidad. Por esta actitud, no es una casualidad que le hayan llovido todo tipo de acusaciones desde todos los frentes: desde la crítica artística hasta del periódico sensacionalista *Bildzeitung*. Este diario acusó sus obras *La gran noche desperdiciada* (*Die große Nacht im Eimer*) y *Hombre desnudo* (*Nackter Mann*) de pornográficas tras ser expuestas en 1963 en la Galería Michael Werner de Berlín Occidental. El revuelo que provocó esa portada obligó a la justicia a tomar medidas, clausurando la exposición y confiscando ambas pinturas.

Baselitz interpretó estos hechos no sólo como una reacción puritana a su arte, sino también —y sobre todo— como ejemplo de una respuesta retrógrada a su actitud de agitador de conciencias y desestabilizador social. Esa respuesta, según el artista, solo podía ser reaccionaria, ya que “en la Alemania de la posguerra no había jerarquías. No había nada: ni pintura ni culturas propias. Sólo influencia francesa. Luego fue aumentando la americana. Los artistas que trabajaban aquí [en Alemania] se veían a sí mismos relacionados con artistas franceses o americanos.

² GUASCH, A. M. *El arte del último siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza editorial, Madrid, 2016, p. 242.

³ BASELITZ, G. *Collected Writings and Interviews*. (Ed.) Detlev Gretenkort. Ridinghouse, London, 2010, p. 245.

⁴ *Ibidem.*, p. 26.

Eran completamente dependientes, y eso no me gustaba.”⁵ La Segunda Guerra Mundial y el nazismo habían supuesto la ruina de la cultura alemana, y esa catástrofe era patente en todas las instituciones sociales.

Dicho esto, es importante señalar que Baselitz no se revela contra una problemática sociopolítica concreta –aunque esta le afecte directamente–, sino contra toda armonía. Subyace a su práctica artística una teoría, según la cual, la armonía y la belleza, tarde o temprano, tienden a resurgir y a cubrirlo todo con su falsa y narcótica perfección.⁶ Esto le distancia de los expresionistas del primer tercio del siglo XX, ya que éstos sí que tienen un programa para transformar la sociedad en la que viven. Él es un artista descreído, no le importa hacia dónde nos dirijamos, lo importante es que no creamos que vivimos en algún tipo de paraíso. Si es cierto que Dios –armonía, concordia...– ha muerto, el arte debe hacerlo presente continuamente y sin contemplaciones.

El riesgo reside en la posibilidad de permanecer anclado en un momento determinado de su arte y convertirse en parte de ese orden. Baselitz es consciente de esta dificultad y por eso recurre a la novedad como otro de los ejes sobre los que pivota su obra. “Normalmente puede hablarse de un desarrollo en la obra de los autores, pero en mi caso eso no es aplicable: cada cuadro *destruye* el anterior. Yo adoro mis viejas pinturas como postulados, como refrescantes puntos de partida, pero tengo que *destruirlas*, necesito configurar un nuevo manifiesto.”⁷ Sólo lo totalmente nuevo puede ser verdaderamente agresivo con el *statu quo*, no hay otro modo de cuestionar los cánones establecidos. En este sentido el escándalo que provocó *La gran noche desperdiciada* confirma sus ideas, pero es que, además, Baselitz ha logrado a lo largo de toda su obra poner esa nota discordante a los relatos dominantes. Otras grandes controversias fueron las de sus cuadros pintados del revés –boca abajo (*auf dem Kopf*)–, sus esculturas, su serie *Los héroes*, etc.

Pero, ¿cómo realizar esa crítica que Baselitz pretende sin tener un punto de apoyo fijo? ¿Se puede alguien posicionar en la crítica constante sin caer en la incoherencia? ¿En base a qué criterio o criterios se establece lo que es orden o desorden? Si ese criterio existiera, ¿no sería ya una medida del orden? Las respuestas a estas preguntas vienen dadas, como no podía ser de otro modo en su caso, por el arte. Por un lado, la pintura y la escultura le proporcionan un reino con sus propias leyes, es decir, con sus maneras de captar el mundo, con sus modos de expresarse, con distintas formas de generar disenso, etc. Por otro lado, y por el hecho de proponer sus propias normas, puede ser considerado –como hace Baselitz– como ese punto exterior desde el que observar la realidad y desde el que asediar su orden. “La gente siempre me ha acusado de hacer *l’art-pour-l’art*. Creo que tienen razón [...]. Soy un ciudadano, tengo mujer y dos hijos, en definitiva, tengo una vida propia. Pero cuando pinto

⁵ *Ibidem.*, p. 62.

⁶ *Ibidem.*, p. 134.

⁷ *Ibidem.*, p. 244. *Cursivas nuestras.*

me encuentro fuera de la sociedad. [...] Para mí esa acusación es un orgullo. Yo no hago nada de esto para cambiar las cosas ni para moralizar.”⁸

Su arte, en consecuencia, no puede ser considerado como un medio para un fin, sino como algo autónomo. Es más, la clave en sus obras no es el contenido de lo que se representa, es el acto de agresión lo que tiene verdadero valor. Cuando, por ejemplo, decidió pintar sus cuadros del revés no fue una originalidad técnica, la intención era la de radicalizar la profundidad de su ataque. Así es como se vacía de “contenido” lo representado y, de este modo, se abren las puertas a la imaginación e interpretación del espectador.⁹ El arte, por consiguiente, puede ser esa plataforma desde la que criticar la realidad al tener la capacidad de ponerla entre paréntesis. Las ideologías, por el contrario, parten de esquemas y conceptos preconcebidos que deben ser aplicados *ad hoc* a una situación concreta y en un momento determinado. El arte, según Baselitz, es libertad, mientras que la ideología es el modo intelectual de dar coherencia a todo. Por eso lamenta que la armonía acabe siempre triunfando y reinando (véase nota 5), porque toda posibilidad de disidencia acaba silenciada bajo el manto de lo apolíneo.

Su postura polémica contra este silencio impuesto explica su “táctica de la conmoción.” Este concepto se ejemplifica por su rechazo de toda teoría del color (de larga tradición en Alemania desde Goethe hasta J. Albers), por su práctica de pintar con las yemas de los dedos (lo cual lo “acerca”, por contacto, más si cabe a su obra y lo aleja de sofisticaciones técnicas), por su tendencia al primitivismo, por las deformidades de los cuerpos de sus héroes –influencia manierista–¹⁰ y, en especial, por la disarmonía que transmite su obra. Estas son solo algunas de las características que definen su forma artística y, en consecuencia, su posición crítica. La conmoción puede llevar al diálogo crítico con la tradición, con el poder, con el *ethos*, etc., pero lo que hay que resaltar, según Baselitz, es que sin ella no hay crítica. Siguiendo sus propias palabras, la armonía siempre acabará imponiéndose, y la obligación del artista es proponer nuevos elementos que puedan generar una crítica que resquebraje el orden dominante. Estos deben carecer de significado, como antes indicábamos, o, dicho de otro modo, deben ser, y esto es lo irónico del asunto, solo arte por amor al arte para que tenga una influencia real. “Si alguien pinta una vaca, un perro o una persona en un cuadro, debe incluir algo más en él. Yo siempre he considerado mis pinturas como independientes de los significados de sus contenidos, y también de las asociaciones que pudieran surgir de su contemplación.”¹¹

La falta de significado es lo que convierte al objeto representado en un ornamento, concepto ampliamente usado por Baselitz. Pero el ornamento no debe ser entendido, en el caso que nos ocupa, como algo

⁸ *Ibidem.*, p. 204.

⁹ *Ibidem.*, p. 66.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 82-83.

¹¹ *Ídem.*

que hace más vistoso lo representado en el cuadro. Defiende Baselitz que la obra es un adorno, es decir, algo como un arabesco sin significado propio. Sin embargo, los ornamentos siempre han tenido como finalidad, al contrario de lo que piensa Baselitz a lo largo de su obra, añadir belleza, cosa que choca con la deformidad enervante que él propone. Deformidad siempre nueva y que elimine cualquier significado previo; se podría traducir como asimetría, disonancia, alteración, monstruosidad... además debe ser “inocente”, esto es, libre de cualquier pertenencia a escuela, grupo, ideología o tendencia.¹² El concepto de ornamento sirve como resumen perfecto de su posición artística:

La nueva pintura [ornamental] es lo que yo creo. Ahí ocurre algo que nunca antes ha sucedido. El ojo sigue una huella que nunca ha sido seguida y que promete una aventura. Es importante que lo antiguo sea desechado. [...] Siempre que se pinta sobre un lienzo rectangular se está limitado por una serie de normas que se supone que crean orden. Yo desarrollo este orden mediante la disarmonía de los ornamentos.¹³

2. HÉROES Y TRAGEDIA. La expulsión de la R.D.A., su país y donde vivía toda su familia, resultó una experiencia traumática para el joven Baselitz. Su carácter tímido, la agresividad del capitalismo que se encontró en Berlín Occidental, unido a un lejano sentimiento de culpa por esa “inmadurez sociopolítica” de la que se le acusó en su antiguo país, le llevó a adoptar una posición defensiva contra todo lo que le rodeaba. Lógicamente este hecho tuvo repercusión en su actividad artística y, fruto de ella, surgió el *Manifiesto pandemónico* (1961) realizado en colaboración con E. Schönebeck. Fue, como el mismo Baselitz reconoce,¹⁴ un acto de defensa, ciertamente agresiva, furiosa y un tanto desconcertada (ver los versos de la página 2 pertenecientes al mismo), como un jabalí que embiste a toda velocidad cuando se siente rodeado y en peligro.

De esta época son los ya mencionados *La gran noche desperdiciada* (*Die große Nacht im Eimer*), *Hombre desnudo* (*Nackter Mann*), y otros como *Oberon*, *Ralf...* con temáticas similares e igualmente provocadoras. *Los héroes* son algo posteriores (1965-1966), pero siguen siendo fruto del desarraigo y el aislamiento sufrido por el pintor en Berlín, aunque fueron compuestos en Florencia. Baselitz sigue utilizando motivos que, de algún modo, sigue tomando de su propia vida y de la historia del arte,¹⁵ aunque luego se distancia de esta fuente de inspiración con las pinturas del revés (de 1969 en adelante). Este paso, como ya hemos comentado, es un paso hacia la abstracción, es decir, a la profundización en la idea de ornamento, que debilita todo significado de lo representado en el cuadro.

¹² *Ibidem.*, p. 246.

¹³ *Ibidem.*, p. 186.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 181.

¹⁵ *Ídem.*

Lo importante, además de la alta consideración que tiene el autor hacia la serie, es que, como él mismo indica, son un buen ejemplo de la huida de sí mismo que, en el fondo, sustenta esta etapa de su producción.¹⁶ Su rechazo por el mundo que le rodeaba le llevó a refugiarse en la lectura de autores rusos (Sholokov, Pilnjak, Ivanov, etc.) que trataron el tema heroico de la Guerra Civil Rusa y de la Revolución Soviética.¹⁷ La construcción de un nuevo país, un nuevo sistema contra todo y contra todos, y la barbarie inocente de los buenos ideales era lo que atraía al joven pintor, aunque él ya empezaba a ser consciente de que realmente la ideologías tenían más bien poco de “inocentes”. Estos héroes muestran, en consecuencia, la tensión insalvable en la obra de Baselitz entre la huida hacia delante y las promesas de lo nuevo, entre el temor a ser engullido por el orden y la necesidad de un desorden revolucionario sin final feliz utópico. En ese sentido, la exposición del Städel Museum nos presenta una parte crucial de su obra en la que replantea la figura del héroe en base a una tragedia muy personal, como lo es la situación vital de Baselitz en ese tiempo, pero desde una perspectiva en la que empieza a realizar ese giro “ornamental” del que venimos hablando. Lo interesante esta serie, a nuestro juicio, consiste en intentar una interpretación de la figura del héroe desde el nuevo punto de vista que muestra el artista, esto es, interpretarlo desde la delgada línea que separa el trauma de Baselitz del ornamento sin significado y la novedad que busca en cada una de sus obras.

Los héroes de Baselitz distan mucho de la imagen que normalmente tenemos de ellos: semidioses con atributos extraordinarios y capaces de realizar tareas que no están al alcance del resto. Los suyos son héroes caídos, algunos mutilados, ensangrentados, con uniformes hechos jirones, con unas proporciones corporales muy alejadas de las clásicas, que reflejan una brutalidad vencida y desahuciada... Cuando nos encontramos ante uno de ellos no vemos una sonrisa victoriosa o ese olor de divinidad que desprenden con su mirada dura y segura. En resumen, se tiene la impresión de estar más bien ante un héroe trágico que ante uno épico, de que su sufrimiento es más cercano al de Edipo de Sófocles que a la cuasi omnipotencia del Odiseo de Homero. Ciertamente no encontraremos en esta exposición los favores de Palas Atenea ni de ningún otro dios; sin embargo, su ausencia sí que dejará un rastro inconfundible.

Baselitz encuadra dentro de la categoría de héroes a pastores, pintores, un rebelde, partisanos, insurgentes con banderas rojas, etc. No pretenden hacer ver una imagen desidealizada de cada uno de estos personajes, ya que en poco se distinguen, por ejemplo, *El pastor* de *Partisano* o de *El pintor bloqueado*. De hecho, sólo mediante el título de la composición podemos entender de qué tipo de “héroe” se trata. El

¹⁶ Abstracción no se opone, según Baselitz, a figuración, sino a significado y, en ese sentido, un motivo figurativo puede ser abstracto.

¹⁷ BASELITZ, G. *Collected Writings and Interviews*. Op. cit., p. 177.

pintor bloqueado es cierto que sostiene una paleta de colores en su mano izquierda, pero viste un uniforme –o lo que queda de él–, tiene la pierna izquierda mutilada y un estigma sangrante en la palma de la mano izquierda. Se apoya en un árbol, también desproporcionado, con ramas demasiado cortas (y sin hojas) si se las compara con el robusto troco. La expresión del rostro –que, por otro lado, es excesivamente pequeño en relación a su poderoso cuerpo– no es de dolor ni de sufrimiento, sino bastante neutra. Este modo de mirar es común en casi toda la serie: nunca de frente, ligeramente hacia un lado, con la vista un tanto perdida, pero no como el que reflexiona profundamente, más bien como el que toma un par de segundos para mirar a su alrededor, para intentar entender lo que acaba de ocurrir cuando sobrepasa su capacidad de sintetizar la realidad que le rodea. En este detalle queda ya patente el principio de la pintura de Baselitz según el cual él no intenta representar sufrimiento o dolor, sino impedir la comodidad mediante el desorden.¹⁸ En *Viento de frente* y en *Partisano* (realmente en la mayoría de los cuadros de la colección) también tenemos una composición muy parecida, incluyendo también una bandera tirada en el suelo y olvidada –representando el fin de una ideología y de un orden político. El caso es que todos los cuadros implican una desolación muy similar, de destrucción del orden, exactamente como la que el mismo artista experimentó en esta época.

Es difícil ver todas las pinturas que componen esta serie y no sentir angustia por estos “héroes.” El esfuerzo a realizar, si seguimos las instrucciones de Baselitz, debe consistir en transformar esa empatía hacia el dolor ajeno en disfrute del desorden. Dejarnos enajenar por la experiencia del caos por el caos, sólo así es posible acercarnos al sentido de arte autónomo del artista alemán.

Por eso ya no podemos hablar de tragedia, al menos en sus usos más comunes. En *Los héroes* no hay edipos, no hay nada parecido a un ser atormentado por su destino. Es cierto que no se encuentran en una situación cómoda, es más bien una situación límite, pero sin dramatismos, como aceptando lo que la vida les depara. Tampoco hay personajes shakespearianos sedientos de poder, ni podemos interpretarlos como individuos enjaulados en una sociedad normativamente opresora (Ibsen). En definitiva, no nos revelan ninguna verdad trascendente, debemos contentarnos con sentir el desconcierto del caos.

Son personajes, tal como los entiende Baselitz, sin ideología, sin un metarrelato que sustente su historia, e incluso, posheróicos – sin un gramo de divinidad, caídos, sin hazañas que realizar, sin un destino–, pero no del todo postrágicos. ¿Y qué tragedia late entonces en ellos? La de la misma vida del propio Baselitz, aunque entendida en un sentido amplio y generalizable a todo ser humano, no la de los hechos concretos que a él

¹⁸ *Ibidem.*, p. 134.

le acaecieron: el aislamiento, el descubrimiento de la ficción de toda armonía y la necesidad de cuestionarla agresivamente.

Esta interpretación no debe ser entendida como una violación de la autonomía del arte que Baselitz defiende, puesto que no pretendemos interpretar sus obras desde fuera de ellas mismas con criterios heterónomos. Es más bien lo contrario, puesto que, en base a la experiencia de la desolación y la caída de estos héroes, se puede entender, a nuestro juicio justificadamente, que todos y cada uno de nosotros somos posibles víctimas del mismo verdugo, esto es, de armonías impuestas. Eso parece advertirnos el artista alemán cuando pone en un mismo nivel a un pastor, un rebelde y un pintor: la tragedia ya no es cosa de héroes, nos afecta a todos. Por esta generalización de lo trágico, la tragedia que Baselitz propone podría encuadrarse en la tragedia moderna, si entendemos por tal la que surge en la Ilustración y, más en concreto, con el drama burgués de Lessing (*Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti*, etc.). A partir de él –y hasta nuestros días–, lo normal es que las tragedias no estén protagonizadas por personajes de alto rango social o por héroes.¹⁹ Eso queda también patente en la obra de Baselitz y refleja su propia situación de soledad y desarraigo en el Berlín de la R.F.A. Los héroes trágicos que nos propone el artista alemán no teorizan sobre su propia desgracia o sobre el terrible tiempo que les ha tocado vivir. Lo que nos enseñan es la situación de total desamparo en la que se ven envueltos, sin prestar atención a las causas. Esa experiencia, tan humana por otro lado, mostrada en todos los cuadros de esta serie, reclama nuestra atención en sí misma, sin necesidad de recurrir a ningún elemento más allá de lo que aparece en el lienzo. Ese es el sentido con que Baselitz defiende la autonomía de su arte, pero no lo desliga por completo de su vida. Dicho de otro modo, él es consciente de que sus experiencias vitales influyen en su producción artística, pero sus obras por sí solas son capaces de hacernos captar su mensaje sin necesidad de otras aclaraciones.²⁰

Aun así, los personajes de esta serie proyectan una sombra de duda sobre el espectador, que se ve aumentada por los textos que el propio Baselitz ha escrito para algunas de las pinturas. Acompañando a *Partisano* se presenta un texto²¹ en el que se contraponen dos tipos de guerreros: los granaderos de Westfalia –una tropa de élite de los ejércitos napoleónicos– y los “partisanos” (así los llama Baselitz) españoles que se resistían a la ocupación francesa empleando tácticas guerrilleras. De día y a campo abierto los de Westfalia eran invencibles, pero de noche era fácil degollarlos. Aun así, los casi invencibles granaderos no se dejaban atemorizar por los traicioneros guerrilleros españoles, y lejos de perder su

¹⁹ WILLIAMS, R. *Modern Tragedy*. Chatto and Windus, Londres, 1969, p. 26 ss.

²⁰ Este tema, de todos modos, es recurrente en el pensamiento de Baselitz y dista mucho de estar completamente delimitado; él mismo reconoce la dificultad de separar tajantemente arte y contexto, como se puede ver en su entrevista con Michael Auping. BASELITZ, G. *Collected Writings and Interviews*. Op. cit., p. 251-253.

²¹ BASELITZ, G. *The Heroes*. (Eds.) Hollein, M., Mongi-Vollmer, E. Hirmer, Munich, 2016, p. 67.

fe en el proyecto ilustrador de Napoleón, convertían su furia en crueldad. Se tomaban sus revanchas cuando capturaban un insurgente y daban rienda suelta a su sed de sangre, aterrando a sus propios compañeros de armas de regimientos vecinos. Irónicamente, los soldados que pretendían alumbrar con la razón aquella retardataria España, no encontraron mejor forma para intentar doblegar a los testarudos guerrilleros que el miedo, sin embargo:

Las castigadas tropas [de granaderos] no consiguieron extender el valioso terror, que es la esencia de todas sus acciones, a lo largo del país. La patriótica población no se sentía atemorizada. Los insurgentes lograron extender “la propaganda de la hazaña”, y ésta no pudo ser emulada por los granaderos de Napoleón.²²

De la pintura en sí no se puede colegir si el corpulento hombre de uniforme desabrochado, pantalones cortos y mirada un poco perdida es un granadero o un insurgente. En el suelo hay desorden, aunque no se distingue ninguna figura concreta salvo unas botas viejas y una hoguera; quizá las manchas rojas del fondo sean sangre, pero, si lo son, no podemos vislumbrar si es sangre de unos u otros. Por tanto, el texto no nos alumbrará casi nada de lo que vemos en la pintura, pero sí nos transmite una sensación muy parecida a la que nos dejan los otros héroes. Y no solo eso, tampoco el cuadro nos da pistas sobre el texto. Nos encontramos, por consiguiente, ante un claro ejemplo de la teoría de la autonomía del arte de Baselitz. Debemos *experimentar* lo que el cuadro nos ofrece; el texto nos aporta solamente una especie de “relato”, pero ninguna verdad acerca de lo que el cuadro nos quiere transmitir.

Según lo entendemos nosotros, el *Partisano* es un claro ejemplo de la ruptura que busca Baselitz a lo largo de su producción artística. Es cierto que hay una historia detrás de él contada en el texto y, por tanto, no está exento totalmente de un significado en el sentido que Baselitz lo entiende, pero esa ausencia de asertividad nos lleva a reconstruir por nuestros propios medios lo que el autor pretende, a saber, hacer captar la necesidad del desorden. El hombre que aparece en este lienzo, de hecho, nos transmite exactamente lo mismo independientemente de qué tipo de soldado sea. Poco importa si las botas arrumbadas al fondo de la escena y las gotas de sangre (o sudor, o lágrimas o lo que sean) sean suyas o de otro, o de si él mismo es un granadero un guerrillero. Lo que nos queda de la contemplación del cuadro y de la lectura del texto es que ni la razón ilustrada ni el tradicionalismo retardatario (así lo denomina el mismo artista) están libres de protagonizar el terror, aunque cada uno lo haga de un modo distinto y en nombre de ideales contrapuestos. En resumen, la dialéctica progreso-tradición no puede ser superada porque, a fin de cuentas, ambos extremos de la misma se ciñen a la idea de orden. Esa, en nuestra opinión, es la experiencia trágica del arte de Baselitz.

²² Ídem.

Otros héroes nos hablan de esa misma experiencia, aunque desde otro punto de vista. Por ejemplo, el grupo de pinturas con la temática de las banderas rojas (*Bandera roja, Una roja y verde, Con bandera roja*, etc.) nos hace reflexionar acerca de la debilidad de la ideología – representada por las banderas caídas–, y, sin embargo, su capacidad para sostener un orden ficticio.

Indicar, para finalizar, que el interés de la visita a la exposición *Los héroes* en el Städel Museum de Frankfurt es, en primer lugar, que nos acerca a un periodo crítico de la obra y de la vida de uno de los artistas más acreditados de la segunda mitad del siglo XX. En el giro posterior –el de la pintura boca abajo–, donde ahonda en la autonomía del arte, intenta borrar toda traza de relación con el mundo cotidiano y los significados que lo componen.

En *Los héroes* hay todavía, aunque con un carácter muy problemático como hemos visto, una conexión entre su vida, la reciente historia de Alemania, la situación sociopolítica a ambos lados del muro y su arte. Además de eso, resulta sugestiva su propuesta de tragedia moderna, centrada en la figura del héroe “caído”, que ha perdido su divinidad, y que no ha conseguido nada de su lucha contra la armonía. Esta serie de pinturas de Baselitz, en definitiva, nos deberían hacer reflexionar, precisamente, acerca del reverso del orden y de todo lo que lo compone. La agresividad de su estilo, sin ningún tipo de propuesta constructiva, pretende conmocionarnos para despertarnos del sueño de la razón que es el orden, incluso a sabiendas de que, tarde o temprano, las aguas volverán a su cauce y será necesaria una nueva convulsión. Tal es el ciclo del arte, y así se resume la tragedia de la existencia.