

## Leipzig-Düsseldorf o Los ojos de los pintores

Heinz-Norbert Jocks

Cuando se habla ahora de la pintura de Alemania o de la pintura alemana que goza de fama mundial, la mirada se dirige como atraída por un imán superior y sin dar más vueltas, directamente al alegre despertar de la escena pictórica en Leipzig que es tan joven como vital. Si miramos hacia atrás, el hambre a pintura, descrito por Wolfgang Max Faust & Gerd de Vries en 1982 en la obra *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, mas bien pudo saciarse principalmente en Berlín, Hamburgo, Colonia o Dusseldorf, o sea en el así llamado Occidente Libre, mientras aquel Leipzig situado entonces detrás del Telón de Acero vivía una existencia en la sombra sin resistencia, al menos a los ojos de los así llamados alemanes occidentales; apenas llamaba la atención ni se hacia notar. La corriente de la percepción parece haber dado un fuerte giro. Lo que antes parecía poco probable, se ha producido, contra todo pronostico, justo desde la caída del Muro que trajo cambios profundos. De repente, los pintores oriundos de la ciudad de Leipzig o los que viven y trabajan en ella no sólo son más populares sino que están mas presentes en los medios que aquellos que pasaron sus años de estudios en la Academia de Düsseldorf. Sus cuadros llenan las grandes revistas de lujo y sus nombres tienen mucho mas brillo que los de sus prodigiosos profesores a los que sin excepción alguna se les niega el reconocimiento como pintores en los viejos países federales. Las jóvenes estrellas, que por la velocidad de su subida cual cometas al olimpo de los pintores contemporáneos, naturalmente provocan grandes olas de polémica mordaz por parte de los periodistas críticos, lo cual no hace más que reforzar su aprobación en vez de disminuirla, y gozan de la respetable reputación de ser libres de ideologías, mientras que sus maestros viven bajo la sospecha de haber sido manipulados, deformados o pulidos por el sistema socialista. Se les permite ser buenos profesores pero no buenos pintores tal como si en la enseñanza el "pensamiento conformista" fuese más invisible que en el lienzo. No hay forma de que puedan salir del rincón mugriento ideológico al que se les ha condenado injustamente para que no se quiebre el práctico pensamiento del blanco o negro. Es problema de alemanes con alemanes, en el que no queremos profundizar en este momento. Sin embargo no existiría el fenómeno de la Nueva Escuela de Leipzig

sin aquel nombre escéptico y desilusionado como Arno Rink, que por cierto fue hasta su jubilación el primer rector libremente elegido, y el sucesor de Bernhard Heisig en la HGB, *Hochschule für Graphik und Buchkunst, la Escuela Universitaria de Artes Gráficas y Artesanía del Libro*. Pues justo de su curso salió la mayoría de la joven y fresca guardia pintora que con su producción actual no puede ni quiere satisfacer la demanda tan velozmente como crece esta. Las listas imaginarias de espera aumentan la atracción.

En todo caso Leipzig tiene ahora la fama de ser la metrópolis del arte. Mientras esta celebrando un triunfo tras otro no quiere perfilarse únicamente como nuevo centro de la pintura. En la fotografía, tal como se enseña y practica en la ciudad de Leipzig, también hay posibles sorpresas y, al mismo tiempo, se hicieron descubrimientos en el ámbito del vídeo que exigen una nueva sensibilidad receptora. Aparte de ello, en los medios como la fotografía y la pintura no se traza una línea de separación tan marcada; un ejemplo sería Stefan Stöbel que es tan fotógrafo como pintor y por lo tanto muestra un acercamiento a la pintura formulando preguntas muy diferentes al de aquel que tan solo es pintor. En resumidas cuentas, es claro que la identificación exclusiva de una ciudad como Leipzig con la "furia de la pintura" se queda corta; significa que allí reina un clima de creatividad estimulante que se vincula y asocia a una atmósfera rompedora. De ello se nutren, como ya hemos dicho, no solo la pintura sino también otros medios con una historia más joven. Nosotros únicamente podemos especular sobre su origen psicológico. Quizás tenga que ver con el hecho de que allí se podía pintar sin que la pintura per se y como ente tuviese que ponerse en duda, o que hubiese que justificarse por el hecho de que el arte pictórico seguía existiendo en vez de dejar este campo de expresión a otros medios. Pues sí, pudo desarrollarse sin que constantemente hubiese que debilitarla quitándole el suelo bajo los pies para construir uno nuevo que a continuación parecería el suelo antiguo. En la pintura tanto en Leipzig como también en Dresde no se discutía acerca de la justificación de su mera existencia ni se especulaba si ya hubiese muerto tiempo ha. Primero, porque en ella ya no se pisa tierra nueva. Segundo, porque ya se sabe de sobra quién pinta qué. Y tercero, porque los pintores ya han agotado absolutamente todas las posibilidades de su medio, puesto que la pintura solo tiene un arsenal limitado. Hasta aquí los argumentos de los que conceden un pasado a la pintura y al mismo tiempo le niegan una posibilidad auténtica

de un futuro lejos de todas las repeticiones. Pues no, esta clase de crítica que se acostumbra hacer en otras partes y que actúa como un freno sobre la pintura, no es la que da el tono en Leipzig. Quizás sea esta ciudad por su historia tan sumamente diferente un enclave de la pintura en el que no es efectivo lo que inhibe e impide su desarrollo y continuación.

Que la atención de los medios se haya fijado tan fuertemente en las creaciones de Leipzig, tendré que ver también con el carácter de la ciudad; durante mucho tiempo nada tuvo que ver con el mercado del arte. Es obvio que en Leipzig se ha acumulado o estancado un potencial que por la entrada de artistas de los viejos países federales aun se ha multiplicado. La mezcla de pintores que se dio y el diálogo entre ellos posibilitan allí mismo un acercamiento sin reservas a la productividad artística. Se encontraron pintores que tanto de un lado del Muro como del otro habían dado con su medio, en condiciones vitales y de discurso diferentes. Los que habían sido socializados en los viejos países federales tuvieron que aprender a tratar con las graves reservas que existían ante la pintura figurativa de Richter, Lüpertz, Baselitz, Kiefer o Immendorff. Pues aunque aquellos ayudaron con vehemencia a que la figuración pudiese abrirse paso y utilizaron sus pinceles "en voz alta" y con gran rigor contra cualquier escrúpulo, las dudas sobre ella siguen dando vueltas casi como si moviesen ellas mismas la piedra de Sísifo como componente de una pintura que se refleja a sí misma. También tuvieron que inmunizarse contra el manido discurso de que se había acabado el pincel y el lienzo. Empezaron a buscar un lugar en el que se podía pintar y que al mismo tiempo fuese un lugar barato en el que había suficiente espacio de vivienda y trabajo. Una parte de ellos llegaron a Leipzig después de no haber sido aceptados en las Academias o Escuelas de Arte de Düsseldorf, Berlín o Munich y sin embargo haber sido acogidos en Leipzig. Otros eligieron la ciudad por saber como estaba la situación de la pintura. Algunos en cambio quisieron salir del sitio en el que habían nacido y de su vida establecida porque ya no estaban conformes con ello o ya no les bastaba. Los que se habían criado en los años ochenta en las condiciones de la República Democrática estaban, sin embargo, ocupados constantemente con la "coordinación de su vida doble", tal como lo expreso Sven Braun en una conversación.

Lo vivían de manera tan juguetona como si fuese una segunda piel. La ruptura entre el comportamiento políticamente correcto en público y la adopción de actitudes libres privadas, apenas era ya perceptible. No se conocía otra cosa. Formaba parte de una vida complaciente en un país unido por una ideología pero con una serie de prohibiciones. Otros, como por ejemplo Stefan Stößel, que fue primero ayudante de Arno Rink y ahora lo es de Neo Rauch, vivían sus años de jóvenes como una niñez muy normal sin incidentes especiales, no especialmente opresiva ni tampoco deprimente; una vida corriente en un ambiente normalísimo. El hundimiento del Estado con todas sus estructuras en las que él tenía raíces, y con el que se las había arreglado de alguna forma, lo puso repentinamente en una situación de impertinencia, y la entrada en otro estado cuyas leyes aún no conocía y en el que primero tenía que orientarse, de alguna forma lo volcó a un mar de confusión. No fue capaz de identificarse con el viejo ni con el nuevo Estado. Para Tilo Baumgärtel, que sufre una fuerte nostalgia cada vez que se aleja de Leipzig porque se siente estrechamente unido al ambiente, a las piedras de la ciudad, sus calles y plazas y a su propia historia vivida en ella, el hundimiento del Estado, al que estaba acostumbrado, pero que desde pequeño le causaba cierta irritación, fue quizás como una confirmación de su sentimiento de pertenecer a una generación que ha llegado al final de toda historia. El, que intenta desarrollar películas históricas con su pintura para estar en unión con el tiempo perdido, antes no estaba en consonancia con la imagen histórico-materialista de una historia que se descomponía en luchas de clases, ni tampoco está hoy de acuerdo con los conceptos burgueses. También él se comprende como alguien que se encuentra fuera de las opiniones reinantes. Y no parece tratarse de una casualidad sino que tiene relación con las condiciones de su generación que también alguien como Peter Busch, igualmente del curso de Arno Rink, no elige como tema los "centros de llegada" sino más bien las cosas marginales, lugares por los que pasa la mirada fugazmente; ante todo, sitios de paso.

Como ya hemos dicho, la pintura no estaba desprestigiada en Leipzig y tampoco en Dresde sino reconocida en toda su extensión. También los contactos entre los que pintaban, o sea, los productores y aquellos que la percibían, los receptores, eran más estrechos en Leipzig que en otras partes, tal como nos cuenta Sigward Gille, que

también enseña como pintor en la HGB, en *ENDLICH ANGEKOMMEN IN DER WELT, Por fin llegado al mundo*, pp. 785-793, p. 787.

Y como allí no había una tradición pictórica de siempre, como en Dresde o Berlín, también la percepción de los pintores era otra; una mirada especial. Se movía en vías más anchas fuera de los mandatos estatales. Lo que se subsuma en la Escuela de Leipzig en el sentido clásico, es la articulación indómita de los propios dolores de barriga y problemas, temores y añoranzas íntimas. Digamos que es la clasificación de la propia vida. Tenía una función de ventosa, es decir una razón existencial de la vida interior de cada uno y por ello también un significado tanto social como individual. La ausencia de fuertes patriarcas (Überväter) como los que existían en Dresde resultó ser una ventaja. Leipzig era para Bernhard Heisig, Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer un lugar libre del eco de los sempiternos héroes de la pintura como Dix y Kokoschka y más tarde también un sitio liberado de las coacciones de una pintura entregada a una teoría política. En los años 70 el centro ya no lo formaba aquel colectivo cuyos ideales se manifestaban en un realismo propagandístico. El artista individual con sus necesidades y esperanzas más bien supo evitar las exigencias político-culturales en una especie de feliz circunnavegación. Se exploraba la historia, literatura, mitología y religión en busca del *sujet*, parábolas y símbolos. Si es que se manifestaba el sentimiento vital individual en un sentido afirmativo y no se atendían las exigencias colectivas, esto ocurría naturalmente en confrontación o fricción con un sistema en el que el individuo per se no tenía valor. Sabido es que al individualismo que se apartaba de la sociedad se le adjudicaba rasgos subversivos. A pesar de su vinculación dialéctica la nueva Escuela de Leipzig no tiene mucho que ver con la vieja Escuela, en un sentido más estrecho. El fondo y las condiciones son sin duda de muy otra naturaleza. Lo que sí une a ambas Escuelas, es la acentuación de la artesanía. También se detecta ya en Arno Rink tanto un alejamiento de la pintura moralizadora como una inclinación a las imágenes interiores más que a las exteriores. El recuerda bien lo irritante que le resultaba una y otra vez la notoria pregunta de su profesor Bernhard Heisig por el tema y la materia. El quería pintar ante todo. Todo lo demás saldría solo. Este era un impulso que seguramente pasaba a sus alumnos. Si se investiga como se ha producido el éxito enorme, mejor dicho único, singular y jamás habido de la Escuela de Leipzig, se encuentra por un lado la iniciativa propia de algunos artistas como Tito

Baumgürtel, Matthias Weischer, Tim Eitel, David Schnell, Sven Braun o Peter Busch que se han unido en el grupo llamado LIGA. Esta Lucha por más publicidad para la pintura encontró finalmente un apoyo en las actividades de la galería EIGEN+ART (juego de palabra con EIGENART, singularidad, separando la palabra compuesta por EIGEN y ART, manera, se juega con EIGEN, propio, singular y la palabra inglesa ART dando como resultado ARTESINGULAR o ARTE PROPIO) de Gerd Harry Lybke. En los años 80 trabajaba en el Ayuntamiento del Distrito Sureste como instructor de clubes juveniles, luego se le calificó por sus actividades como subversivo con la consiguiente pérdida de su trabajo, después trabajó como modelo desnudo para los pintores de la Escuela. Al mismo tiempo formaba parte de un movimiento publico autodeterminado, hedonista y localizado en los barrios Plagwitz y Connewitz que se comunicaban entre ellos con gran flexibilidad. Con el grupo de artistas PLAGWITZER INTERESSENGEMEINSCHAFT comunidad de intereses de Plagwitz, PIG, que se acababa de formar, tenían un intercambio muy intenso, Gerd Harry Lybke puso a su disposición su piso privado en el Körnerplatz, para servir de pequeño forum de exposiciones y de señal de identidad. Entre los años 1983 hasta el 1989 todavía él no se tenía por galerista, sino más bien como mediador aficionado de arte, mejor dicho como desinteresado *barquero* para artistas, totalmente enamorado del arte que se estaba produciendo allí y sin fijarse en posibles beneficios. A Lybke no solo le fascinaba la pintura, pues tenía un ojo para performance, instalaciones, vídeo y fotografía, siempre bajo la condición previa que todo lo que uno va creando debe ser reconducido a él mismo. (Gerd Harry Lybke. *EINE EXPLOSIVE MISCHUNG, Una mezcla explosiva*, de la obra *LEIPZIG, EIN TOR ZUR MALEREI, Leipzig, ¿Una puerta a la pintura?* Pp. 157) Otra razón por la que la así llamada Escuela de Leipzig pudo tomar pie y extenderse con tanta rapidez, tendría que ver con el hecho de que en el año 2003 experimentó una revalorización por la exposición de museo llamada *sieben mal sieben, siete por siete*, en el alojamiento provisional del Museo de las Artes Plásticas cuyo director era Hans-Werner Schmidt. En aquella exposición también participó Peter Busch. Sólo pasamos fugazmente lo que no se puede deshojar y explicar. Hubo casualidades que se pudieron aprovechar felizmente. Así se pusieron a vivir en el terreno de una hilandería de algodón con sótano -en el fondo era un distrito urbano con una conexión de canal y tren, en el que también había unas casas con viviendas- primero unos

artistas, entre ellos Neo Rauch, el sucesor de Arno Rink como Rector de la HGB. Por razones de espacio, Lybke instaló allí su galería. Otros galerista, entre ellos Matthias Kleindienst o Dogenhaus, también se vinieron, con la esperanza de que se formase una alianza productiva de arte y comercio. *HALLE 14, la nave 74*, ya había servido antes como lugar de "embate de olas" para exposiciones. Pero los auténticos pioneros que hicieron revivir aquel terreno casi baldío con exposiciones en su sala de arte B/2 y lo ocuparon de esta manera con la idea estética de un nuevo uso, se llaman Oliver Kossack y Daniel Schörnig y son también artistas, por cierto; ellos presentaron en su sala a Tilo Baumgärtel. Mientras tanto, la zona que se construyó hace mas de 120 años, es ahora un arenal artístico único invadido por el espíritu encantador de la improvisación, y en sus edificios de ladrillo rojo no solo hay una atmósfera inconfundible sino muchísimo público en las inauguraciones; aquí se encuentran gentes de todo el mundo que buscan las ultimas novedades de Leipzig. No era previsible que levantase tanto interés y que hubiese semejante movimiento alrededor de los pintores y su pintura.

Cuando después de la caída del Muro se debatía acaloradamente acerca de aquellos reproches que los pintores y críticos de la parte occidental hacían a los pintores del este, entre ellos por ejemplo a Sitte, Heisig, Mattheuer y Tübke, diciendo que se habían dejado instrumentalizar ideológicamente por el sistema y cuando Georg Baselitz, que se había largado de la República Democrática y que hoy en día esta haciendo un remix de sus viejas pinturas, soltó su rabia acumulada con la frase categórica que 'todos los artistas de la República Democrática eran "una mierda", y que ni siquiera eran artistas ni pintores, sino "propagandistas de la ideología" y que solo estaban trabajando en "reconstrucciones" en vez de trabajar en renovaciones', pues ahora da la impresión que toda aquella polémica que despreciaba lo que procedía del este, se la ha llevado por fin el viento con la entrada de la generación joven. Posiblemente este sea el principio de una percepción sin orillas que marca mucho mas las diferencias y que al mismo tiempo señala el punto de una valorización nueva de la pintura en la República Democrática. En todo caso da la impresión de que con la caída de viejos frentes se ha anticipado también una conversión paulatina de ambos Estados alemanes en un ente cultural heterogéneo. De pronto la figuración que navega bajo la bandera de la Escuela de Leipzig políticamente no es nada sospechosa, al contrario, es mas bien hip, cool y

en boga y al mismo tiempo lleno de diferencias. La ciudad de cuya barriga desciende parece la inevitable entrada mayor a la pintura contemporánea y el aeropuerto presume ser la sala de recepción para un público internacional interesado en el arte. Düsseldorf, en cambio, ha sido desplazada en cuanto a su bien fundada reputación de metrópolis de la pintura. Es cierto que allí se sigue produciendo y se lleva la pintura al lienzo no solo en forma figurativa; la pintura allí no es ni peor ni más aburrida ni parece menos experta. ¿Se puede hablar de pérdida de imagen para echar luz sobre el fenómeno del desplazamiento de la atención desde los países antiguos a los nuevos federales? Los grandes coleccionistas siguen haciendo sus paradas en el Rin regularmente y los curadores de los grandes museos en busca de piezas de exposición visitan los estudios de Düsseldorf como siempre. Esta ciudad, cuya histórica academia es una de las más renombradas del mundo, se la relaciona últimamente más con la fotografía que con la pintura, cuando los cursos de pintura son mucho más numerosos que los de fotografía, y a pesar de la demanda muy superior en el ámbito de enseñanza académica de la fotografía. Parece como si la pintura no hubiese caído en el olvido junto a la enorme fama de la fotografía digital del legendario curso de Becher que casi fue santificado por el Metropolitan Museum de Nueva York. Pero obviamente ha sido desplazada por una fuerte percepción a favor de Struth, Gursky & Ruff. Por la retirada de Thomas Ruff como único profesor de fotografía, el futuro de la fotografía en una academia en la que mayormente juegan a la pintura es algo inseguro; los astros nos dirán por cuánto tiempo podrán conservar su imagen. Allí donde reside un ególatra como Markus Lüpertz de Rector, con una gran pasión por la pintura, se la ha elevado al rango aristocrático. Pero ya no proyecta su atracción hacia fuera como antaño. ¿Cuál es la razón? Por un lado es claro que si se le presta una atención casi pomposa a un medio como la fotografía y se colma de alabanzas, se le retira casi forzosamente la atención a otro medio. Parece que no es posible que dos medios diferentes gocen de los mismos derechos. Que la pintura no ocupe un papel tan importante como antes, puede deberse también a la marcha de diversos profesores; se produce la pérdida de un intercambio palpitante. Aparte de Lüpertz, que estiliza al pintor contra su época como un gran solitario, solo da clases Jörg Immendorf con su entusiasmo fuertemente disminuido por su enfermedad mortal, como último representante de una pintura mundialmente famosa en la academia legendaria. Los profesores más jóvenes como

Albert Oehlen no pueden ocupar el vacío que han dejado los profesores que se fueron, de manera que surgiese un clima que evoque nuevos principios de pintura como ocurrió en los tiempos de Konrad Klapheck, Gerhard Richter, Alfonso Hüppi, Michael Buthe, Dieter Krieg o A.R. Penck. El choque de diferentes estilos bajo un mismo techo causó una asombrosa diversidad de puntos de partida estéticos como también un diálogo de mucha amplitud con otros que eran escépticos con la pintura, se habían disociado de ella o se enfrentaban a ella en otro cultivo. A ellos pertenecía Tony Cragg tanto como Gunther Uecker, Fritz Schwegler o Klaus Rinke. Lo dicho no presupone de ninguna manera que la escena contemporánea fuese pobre en pintores de alta calidad. Es justo lo contrario. Porque los que en un tiempo estudiaron en Düsseldorf normalmente se quedaron allí puesto que Renania es un espacio vital con una densidad enorme de museos y galerías, vínculos internacionales y conexiones de vuelos. Entre ellos gente tan singular como Frank Bauer, Dirk Skreber, Michael van Ofen, Axel Kasseböhmer, Robert Klümpen, Jorg Holubitschka, Karin Kneffel, Thomas Huber o Cornelius Völker. Todos ellos personalidades peculiares que no pertenecían a un grupo o formaban una escuela, si bien estaban fuertemente impregnados por el espíritu de la pintura que reinaba en sus tiempos en la academia. Cada uno ha desarrollado su propia pintura. Karin Kneffel, que era la alumna maestra de Gerhard Richter, arriesgó con éxito la vuelta estética a los motivos de la belleza natural. Cuando investiga melocotones, ciruelas o manzanas con vistas al equilibrio entre lo artificial y lo natural y con ello sondea "la diferencia entre la experiencia de la naturaleza real y de la imagen pintada", o cuando pinta retratos de animales como un gallo, una vaca, una oveja, una cabra o un ciervo como si de seres humanos se tratase, la irritación que causa su pintura por la claridad que parece real es tan inevitable como las preguntas que provoca por ello.

Lo que la pintura todavía puede o debe hacer, es también una pregunta inevitable y obligatoria, que surge con entusiasmo y sutilidad de las pinturas de Cornelius Völker. Con cada serie que empieza, se exige a sí mismo un comienzo precario. Él reta de nuevo a la pintura. Él quiere saber qué es lo que puede ella frente a la fotografía. Conscientemente recurre a escenas banales como *Hombre en Ropa Interior*, que desarrolla totalmente desde dentro del color o pone objetos triviales como bolsas, zapatillas de baño y demás en el punto de mira de su pintura, como si quisiese

demostrar que aquella no se alimenta de su tema, sino que en la forma en la que ella representa algo, es algo insustituible, puesto que está capacitada de poner en tensión objetos que son totalmente irrelevantes; así obtiene a la fuerza una mirada diferente o simplemente un mirar sin más. Que Dieter Krieg, con el que estudió Völker, apoyaba sobre todo maneras de pintar que desarrollasen sus propias reglas desde su mismo interior, se hace patente a la vista de la pintura de Robert Klümpen. También él vuelve la mirada hacia la historia de la pintura para saber como se puede seguir a pesar de todo. Cuando representa tascas, quioscos o sitios vulgares en los que el ser humano aparece a lo mejor solo como silueta, o cuando se apea repentinamente y empieza a pintar altares o confesionarios, no hace de ello ni un post-pop-art ni nada espectacular. Lo más típico le interesa más que la huida de ello. Lo mucho que él reflexiona sobre la esencia de la pintura en relación al espacio, se hace evidente allí donde él utiliza cuadros pintados como tabiques reales de un chiringuito cervecero sobre el que instala una pintura de techo, un autorretrato sobre nubes. Él reta los lienzos planos para construir de ellos un habitáculo en el que la pintura se convierte en una pared. Como muestran los diferentes ejemplos, la pintura de Düsseldorf ofrece un testimonio de su voluntad a la diferencia tal como se ejecuta también en Leipzig. Como contraste a la atmósfera de búsqueda urgente que impregna Leipzig, la escena en el Rin se encuentra en una fase de transición que deja todo agradablemente abierto. La misma imagen urbana de Leipzig ilumina bruscamente la diferencia. Quien lo recorre en el coche llega de repente a barrios que parecen muertos. Hay calles enteras que no tienen habitantes, por lo tanto es muy escaso el número de coches aparcados. Los barrios saneados con sus restaurantes y bares, en cambio, parecen brillantes islas de luz en las que se da una vida plena y agitada. Solo se hace visible la parte restaurada enfrentada con la destruida. Se nos presenta una situación tan paradójica que al mismo tiempo tiene algo encantador que habla en contra de ello, pues hay espacios enormes que se presentan como si el tiempo hubiese hecho una parada, mientras que justo toma posesión de un barrio al lado para meterlo urgentemente en el presente. Aún domina en Leipzig una atmósfera de los espacios intervalos. Es de temer que estos desaparezcan un día y que entonces todo en ellos será demasiado trabajado y diseñado. Es el contraste que estimula la visión per se y con ello el ojo del pintor. A pesar de que se podría suponerlo, esta ciudad que ha vivido

una especie de estancamiento, no penetra por ello tan insistentemente en la esencia de la pintura nacida en la urbe, que el hecho de que procedan de Leipzig pueda ser la clave para su comprensión. Se podría haber dicho sobre la pintura de Berlín que se produjo en un tiempo en el que la ciudad en el río Spree aún tenía un puesto cultural exterior. Referida a la pintura de Leipzig posiblemente se pueda sacar conclusiones sobre la obra de algún pintor y saber quizás con quién ha estudiado y en qué pintura se ha inspirado o qué orientación ha tenido en el camino hacia su propia pintura, pero no se puede generalizar. En Düsseldorf no es diferente. La pintura no se halla marcada por la ciudad. Para su comprensión no parece importante el lugar en el que se ha pintado; el estilo del profesor que causa reacciones parece más significativo.

Contrastando con ello, hay ciertos cuadros de estudios de K. H. Rödike, Rainer Fetting, Bernd Zimmer o Helmut Middendorf que hablan de un enraizado diferente. Por haber sido imaginados en el lugar donde antes reinaba el estado de excepción, proporcionan "la impresión de una ciudad pagana bajo la insostenible carga de inmensa destrucción".

Las pinturas de Leipzig y Düsseldorf coinciden cuando se elimina la referencia local cercana. El secreto de esta como de aquella pintura reside más bien en la forma en la que nos une a las imágenes. Es más importante mostrar las cosas que lo mostrado. Un diálogo de las imágenes de ambas ciudades convierte esto en algo maravillosamente significativo.