Aus Nacht und Nebel

Desde la Noche *y* la Niebla

Artur HERAS – Anacleto FERRER

Aus Nacht und Nebel
Desde la Noche y la Niebla

Bilder von Artur Heras – Texte von Anacleto Ferrer
Imágenes de Artur HERAS – Textos de Anacleto FERRER

© de los textos, ***Anacleto Ferrer***
© de las imágenes, ***Artur Heras***
Diseño y maquetación: ***A. Kemdeffer***
Traducciones: ***Reiner Kornberger***
© 2022, de esta edición
© de las fotografías, ***Rafael De Luis***
Impresión: ***Paper Plegat s. l.***

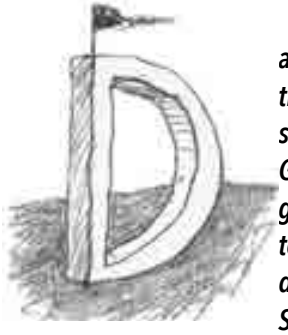
Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació
Diputació de València
Corona, 36 – 46003 València
Tel.: +34 963 883 169
magnanim@dival.es
www.alfonselmagnanim.net

Instituto Cervantes Bremen
Schwachhauser Ring 124
28209 Bremen
Tel.: (0421) 34 039 23
Fax: (0421) 34 999 64
bremen.cervantes.es

ISBN Institució Alfons el Magnànim: 978-84-7822-019-9
ISBN Instituto Cervantes: 978-84-18210-31-0
Depósito Legal: M-17158-2022

institució
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació

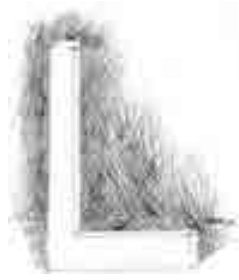
Instituto
Cervantes
Bremen



as Bewusstsein ist, wie das Leben, voller Schnittpunkte. Das tragische Ende des Spanischen Bürgerkriegs ist nicht verständlich ohne die interessengeleitete Hilfe Hitlers. Und die Geschichte ist voller kleiner Geschichten, die im Schatten der großen Erzählungen bleiben, nicht nur im Sinne der Intrahistorie Unamunos, sondern auch der ganz großen Geschichte, die bisweilen ein immenses Erschrecken in die Fußnoten am Seitenende verdrängt. Das Grauen von Auschwitz oder Birkenau sollte uns nicht vergessen lassen, dass es in Spanien zwischen zweihundert und dreihundert Konzentrationslager gab (das erste zu Beginn der Auseinandersetzung in Melilla, betrieben mit großer Begeisterung von Franco), Lager, die von 1936 bis 1947 bestanden unter fachkundiger Beratung von Gestapo-Funktionären. Juden, Sinti und Roma, Marokkaner, Homosexuelle, Dissidenten, Freiheitskämpfer, ehemalige republikanische Kämpfer warteten darauf, als »Zugeneigte« oder zumindest als »leicht Abgeneigte« in die Freiheit entlassen zu werden. Fast eine Million Menschen ging durch diese Konzentrationslager, wo sie Zwangsarbeit leisten mussten, ohne je als Kriegsgefangenen betrachtet zu werden. Die Geschichte ist ein Spiegel, in dem man sich selbst betrachten sollte, bevor man den Blick auf andere richtet.

In Aus Nacht und Nebel *studieren Artur Heras und Anacleto Ferrer diese Verbindung zwischen den faschistischen Regierungen Spaniens und Deutschlands in einer der dunkelsten Perioden der Menschheitsgeschichte. Anhand von Persönlichkeiten wie García Lorca, Miguel Hernández oder Jorge Semprún erinnern sie uns daran, dass die Geschwindigkeit, mit der sich die Dunkelheit verbreitet, immer größer ist als die Lichtgeschwindigkeit, dass gewisse Hinweise immer noch aktuell sind und einige Lektionen, die blutig erfahren werden, nicht zweimal gelernt werden sollten. Die beste Kunst macht aus diesen Lektionen denkwürdige Spiegel. Betrachten wir uns in ihnen, um uns darin stets wiederzuerkennen.*

Luis García Montero



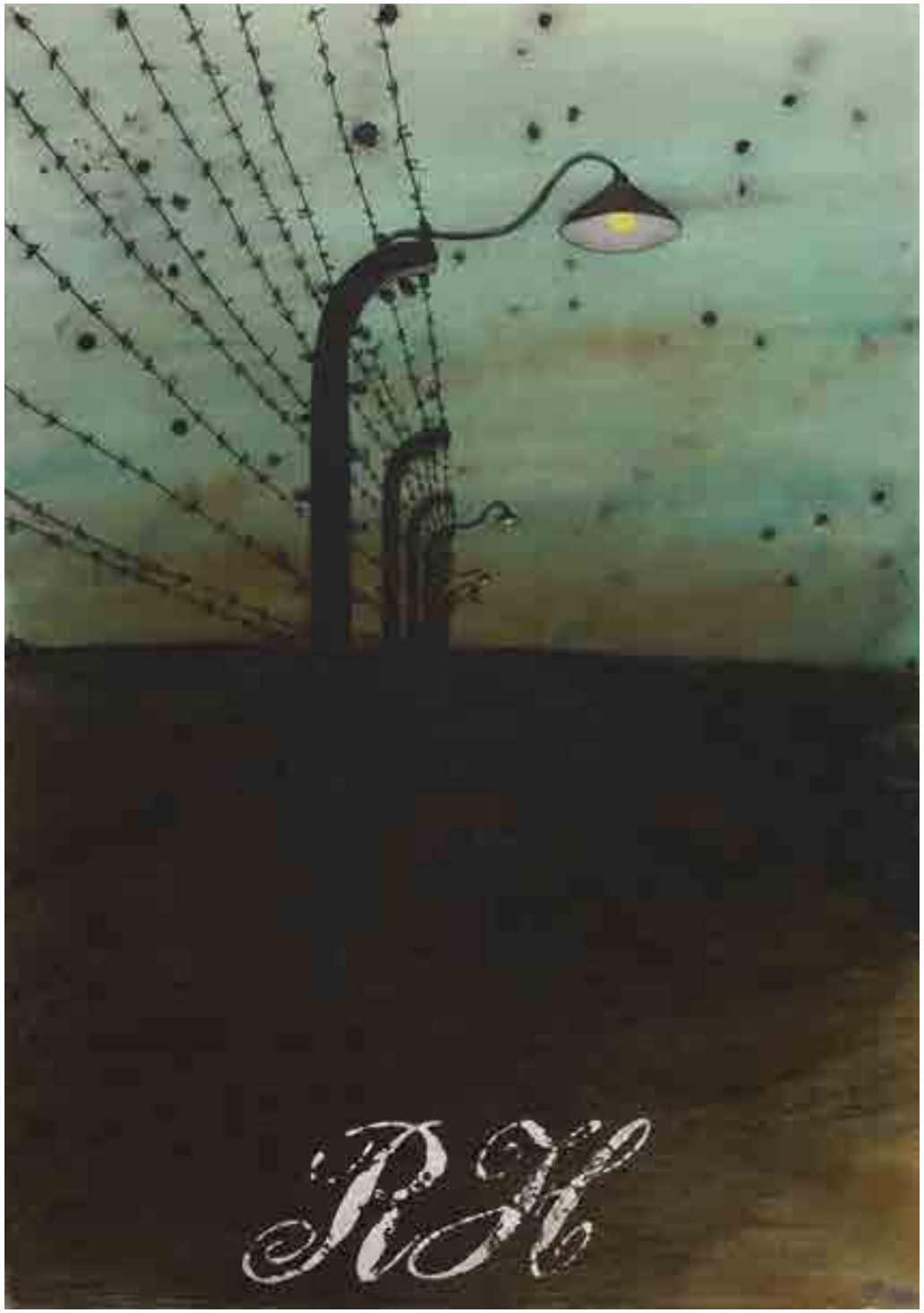
a conciencia, como la vida, está llena de intersecciones. El final de la trágica Guerra Civil española no se comprende sin la ayuda interesada de Hitler. Y la Historia está llena de historias que quedan a la sombra de los grandes relatos. No solo de intrahistoria unamuniana, sino de Historia con mayúscula que a veces un espanto mayor orilla a las notas a pie de página. El horror de Auschwitz o Birkenau no debería hacernos olvidar que en España hubo entre doscientos y trescientos campos de concentración (el primero en Melilla, al comienzo de la contienda, con gran entusiasmo de Franco) abiertos entre 1936 y 1947, con el asesoramiento de funcionarios de la Gestapo. Judíos, gitanos, marroquíes, homosexuales, disidentes, independentistas, excombatientes republicanos… aguardaban ser calificados como «afectos» para ser puestos en libertad o, al menos, «desafectos leves». Casi un millón de personas pasó por estos campos sin ser considerados prisioneros de guerra, obligados a trabajos forzosos. La Historia es un espejo en el que siempre conviene mirarse uno mismo antes de mirar al otro.

En *Desde la Noche y la Niebla*, Artur Heras y Anacleto Ferrer estudian esta relación entre los gobiernos fascistas de España y Alemania en uno de los períodos más oscuros de la historia de la humanidad. Nos recuerdan, a través de figuras como García Lorca, Miguel Hernández o Jorge Semprún, que la velocidad a la que se expande la oscuridad es siempre mayor que la velocidad de la luz; que ciertos avisos siempre son actuales, y que algunas lecciones, las que entran con sangre, no debieran tener que aprenderse dos veces. El mejor arte convierte esas lecciones en espejos memorables. Mirémonos en ellos para no dejar de reconocernos.

Luis García Montero

Desde la Noche y la Niebla

Imágenes de Artur HERAS – Textos de Anacleto FERRER



1

Noche y Niebla

Hay dos características destacables de Auschwitz, entendido como sinécdoque (es decir, usado como epónimo de la Shoah). La primera es el carácter industrial del proceso. «Planificado, sistemático y total», lo califica Adorno en *Minima moralia*. La segunda, la opacidad deliberada con que fue llevado a cabo, enmarcado dentro de las *Richtlinien für die Verfolgung von Straftaten gegen das Reich oder die Besatzungsmacht in den besetzten Gebieten* (*Directivas para la persecución de las infracciones cometidas contra el Reich o las Fuerzas de Ocupación en los Territorios Ocupados*) rubricadas por el mariscal de campo Wilhelm Keitel el 7 diciembre de 1941, que trasladaron el centro geográfico del Holocausto a la antigua Polonia política y militarmente controlada. Estas directivas son conocidas por el nombre eufemístico de *Decreto Noche y Niebla*, en referencia a la aplicación de prácticas de desaparición forzada de personas. De ellas toma su título la película documental realizada en 1955, a partir de material cinematográfico y fotográfico incautado a los nazis, por el cineasta francés Alain Resnais: *Nuit et Brouillard*.

Lo que singulariza el exterminio nazi de los judíos (y de los gitanos) europeos es la planificación exhaustiva tanto del exterminio mismo como de su invisibilización. Los verdugos, a partir de un momento concreto, mataron en lugares apartados. Destruyeron a sus víctimas, diseminaron sus restos e intentaron disipar las huellas de su existencia. No contentos con quemar los cadáveres, también arrojaron los archivos al fuego. De ahí que toda investigación sobre el asunto deba consistir, precisamente, en unir pedazos dispersos de documentación que el azar nos ha legado, piezas salvadas. En definitiva, vestigios: supervivientes, cadáveres, huesos, cenizas, campos de concentración, crematorios, ruinas, descartes de película y fotografías (testigos mudos de un instante). Huellas, que es precisamente lo que significa el término latino *vestigium*: planta del pie, suela, huella.

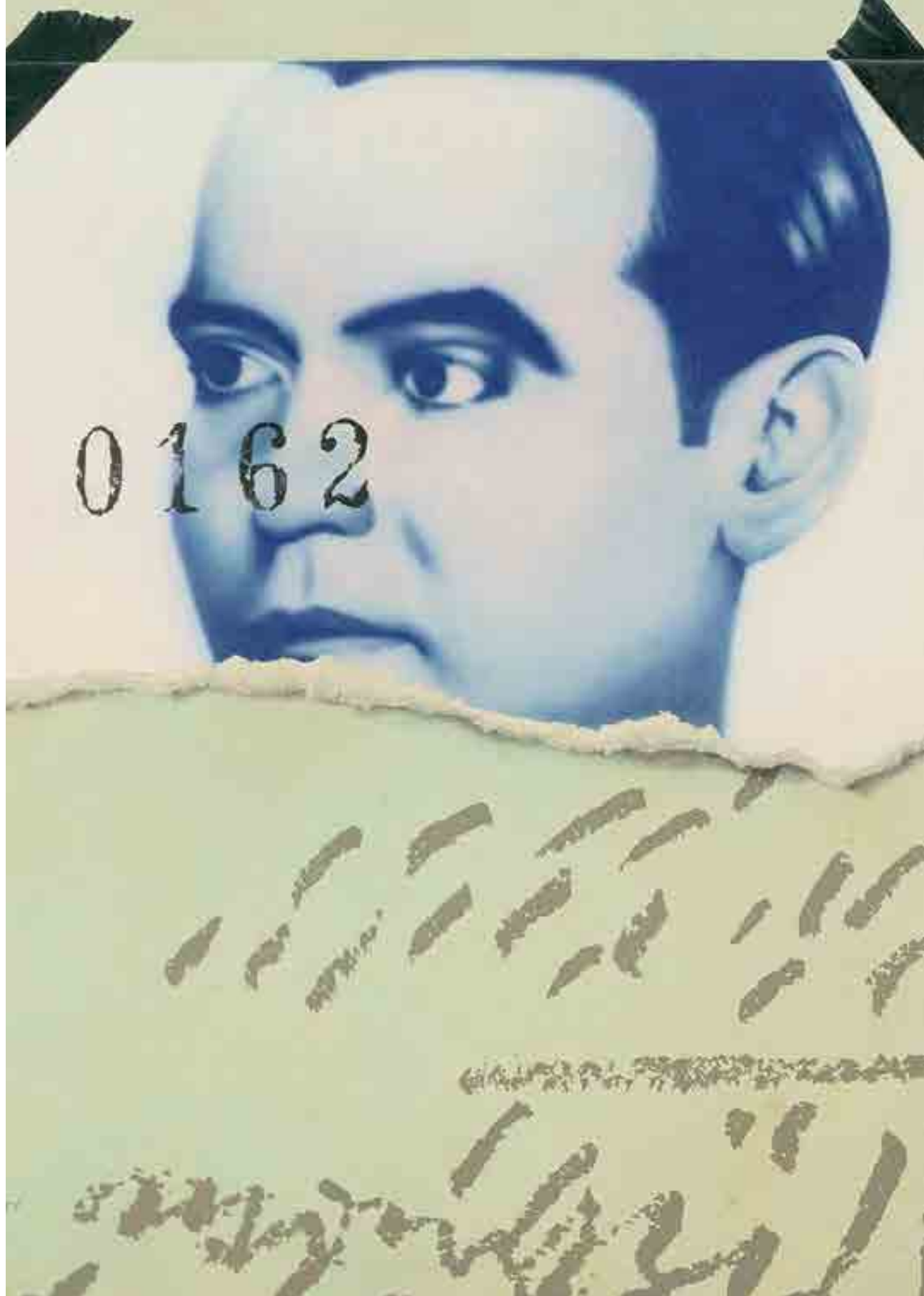
Pero antes de que Alemania promulgara el *Decreto Noche y Niebla*, ya los fascistas españoles, alzados en armas contra el gobierno legítimo de la Segunda República, habían iniciado su propia guerra de exterminio sembrando el territorio ocupado de cadáveres inhumados en fosas comunes. Sin nombres. Sin fechas. Sin causas ni procesos. El poeta Federico García Lorca, que yace todavía en un lugar indeterminado del granadino Barranco de Víznar desde agosto de 1936, es el más conocido, pero hubo más, muchos más. Alrededor de 100.000 personas en unas 4.000 fosas comunes, muchas aún hoy por excavar.

Así como la mayoría de los ejecutados por el nazismo lo fueron en la noche cerrada de las cámaras de gas, su dispositivo criminal más genuino, la mayoría de los ejecutados por el franquismo lo fueron por fusilamiento en una cuneta o en un improvisado paredón, a la manera denunciada ya por Goya un siglo antes, normalmente a primeras horas de la mañana o últimas de la tarde, cuando la luz escasea: en el crepúsculo, en la neblina.

Este trabajo, que recoge obras desde principios de los años setenta hasta ahora mismo, da cuenta del interés de Artur Heras por los desaparecedores, los desaparecidos y los medios de hacerlos desaparecer.

2

3



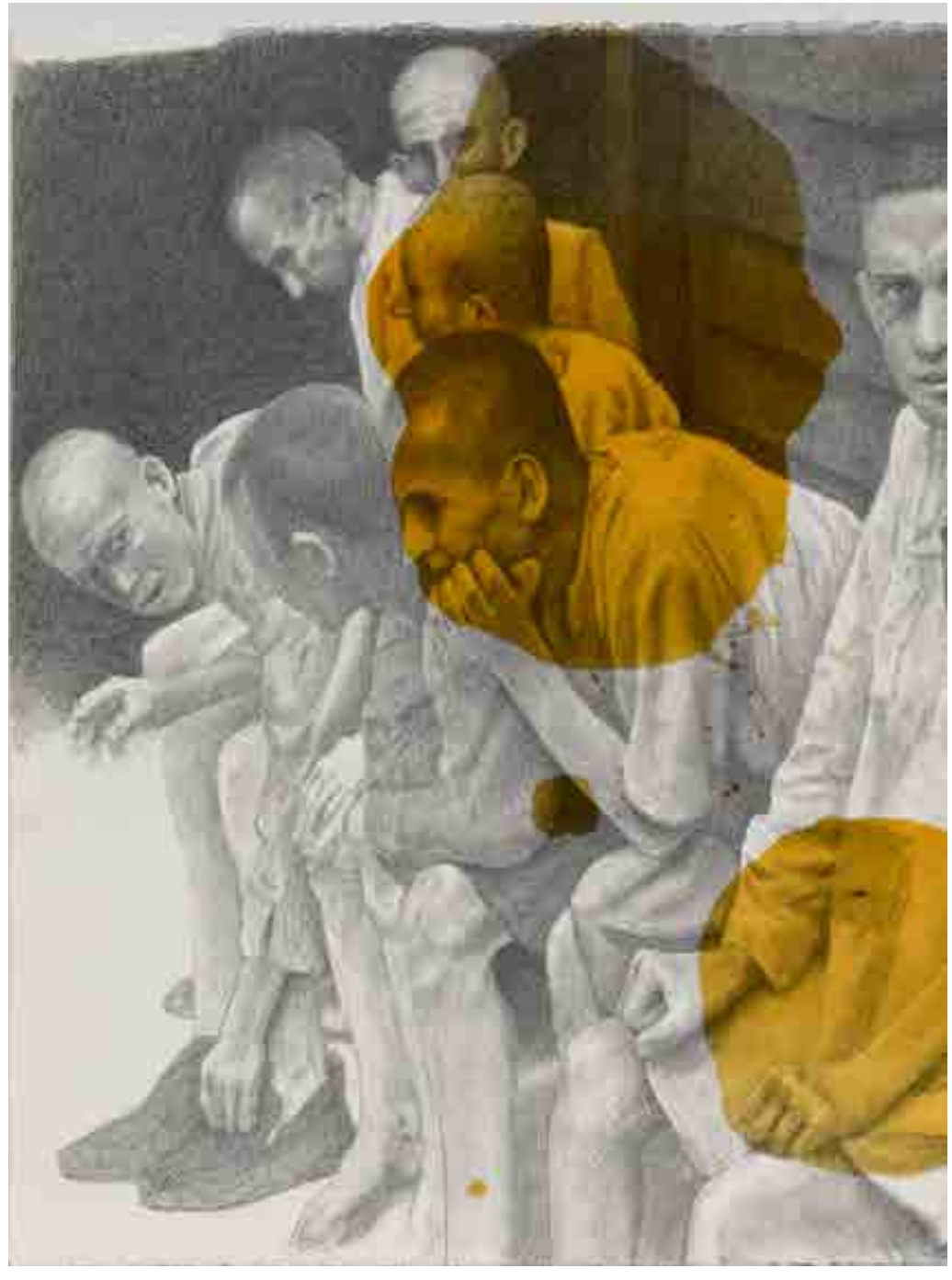
Cámara

La superficie de cada cámara era de siete por ocho metros, es decir de 56 metros cuadrados. La superficie total de las nuevas diez cámaras alcanzaba los 560 metros cuadrados, y si se contaba también la superficie de las tres cámaras viejas que continuaban trabajando cuando llegaban partidas pequeñas, Treblinka disponía de una superficie productora de muerte de 635 metros cuadrados. En una cámara se metía al mismo tiempo a cuatrocientas o quinientas personas. De ese modo, después de la carga completa de las diez cámaras, se mataba por término medio a cuatro mil quinientas personas a la vez.

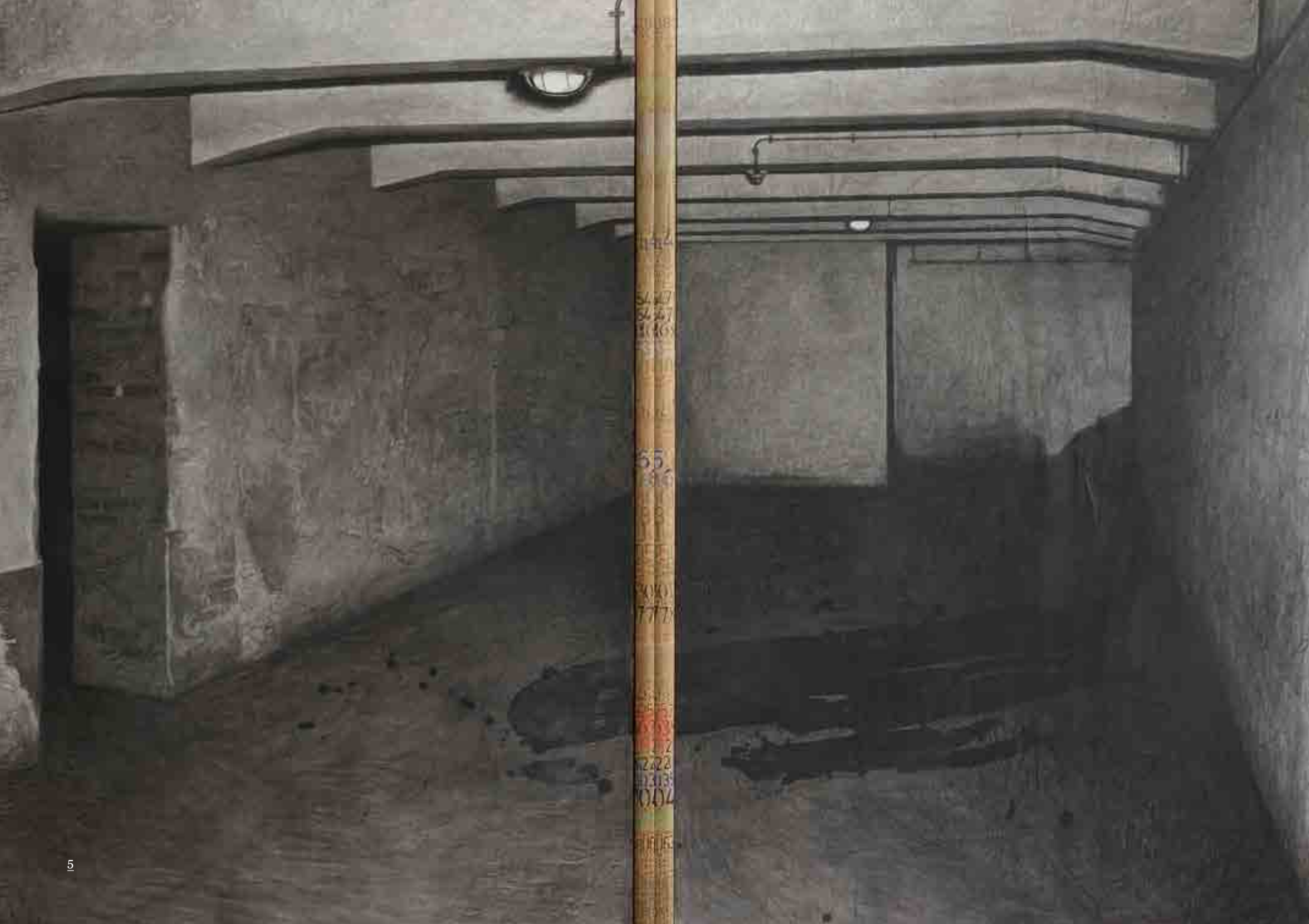
La carga media de las cámaras del infierno de Treblinka era por lo menos de dos a tres veces por día (hubo días en que fueron cargadas hasta seis veces). Si reducimos deliberadamente las cifras podemos considerar que, si se cargaban dos veces al día, solo en las cámaras nuevas se mataba en Treblinka a cerca de diez mil personas por día y alrededor de trescientas mil al mes. Treblinka trabajó diariamente durante trece meses, pero incluso si descontamos noventa días entre las reparaciones y la llegada de un número de trenes menor del previsto, resulta que Treblinka funcionó durante diez meses completos. Si cada mes pasaron por término medio trescientas mil personas, en diez meses se mató en Treblinka a tres millones de seres humanos.

Vasili Grossman, *El infierno de Treblinka* (1946)

4



5



Imágenes que piensan

l arte contemporáneo ha basculado entre dos polos de atracción que establecían el alfa y omega de sus posibilidades, si bien entre medias era posible ubicar tantos centros de gravedad fluctuantes como quepa imaginar a cualquier conocedor de las paradojas de Zenón sobre la infinita divisibilidad del espacio. Para Kandinsky, cuya paternidad del arte abstracto los historiadores sitúan hacia 1910, el cometido de la pintura consistía en liberar el espíritu cromático encarcelado en los entes del mundo, como en el Renacimiento Miguel Ángel había manumitido a los esclavos atrapados en la inmovilidad mármol. El *pop art*, nacido en los años cincuenta del siglo pasado como reacción al sublime sueño expresionista americano, se erigía sobre el principio básico de que todos los objetos son potencialmente estéticos, por lo que en su creación el artista *moderno* siempre puede elegir entre un montón de posibilidades sincrónicas en el baratillo de las mercaderías *prêt-à-porter*.

Cuando Artur Heras llega al mundo del arte, este oscilaba pues, por decirlo freudianamente, entre el Eros por los objetos cotidianos del mundo y el Tánatos nihilista al que incomodaban esos objetos. Entre la Escila del Todo y la Caribdis de la Nada. Como un Ulises moderno, con ninguna de las dos monstruosidades marinas se sentía a salvo Artur, inquieto tripulante de sí mismo. Incómodo con el papel de intelectual artístico, en una línea de clara filiación hegeliana que postula el predominio estético de lo teórico sobre lo físico, y desazonado también con el escueto papel de reubicador de imágenes, rescatadas de la industria cultural para llamar la atención sobre su condición banal, sobre su aspecto *kitsch*.

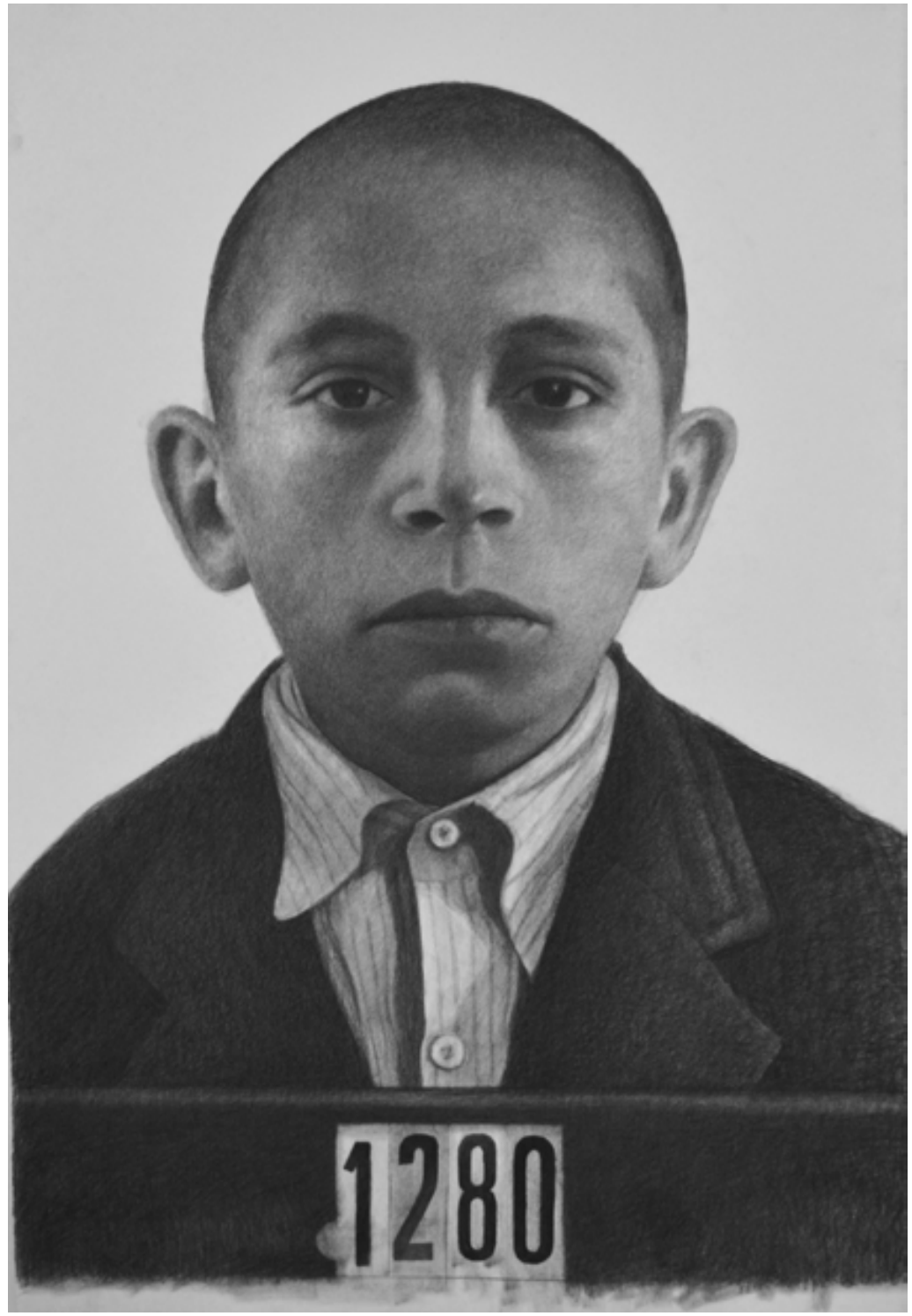
Artur Heras traza su propio camino, que es el de un pintor de ideas: sus imágenes no solo reflexionan sobre la realidad de la que emergen o sobre las tradiciones plásticas a las que aluden, sino que meditan acerca de su propia condición de re-presentaciones. Las suyas son, utilizando el vocablo acuñado por el filósofo Walter Benjamin, *Denkbilder*, imágenes que piensan. Y que se piensan bajo su condición de imágenes.

Heras no busca conmover ni agitar, sino entender, comunicar e interpelar. Invita a pensar. Su principal herramienta: una figuración alusiva. Para hacer efectivo ese programa, el artista pone en juego mecanismos precisos. El primero de ellos, ligado a una incansable *experimentación* con códigos y formatos, con texturas y materiales, es la inclusión y manipulación de objetos extrapictóricos

7

que dotan al cuadro de cierta consistencia de acontecimiento (de realidad no solo plástica, de no-ficción): banderas, platos, escaleras, cañas, huesos, tejidos o zócalos de piedra. El segundo es la *intertextualidad* o mestizaje sígnico de imágenes y textos. El tercer y último mecanismo, que tiene que ver con la esencia misma de su pintura – atenta por igual a la tradición, al vaivén cotidiano de la vida y a la historia – es la *interconicidad* por alusiones a imágenes procedentes de otros medios como el cómic, el cine y la fotografía o bien a la propia pintura.

Heras es un artista en el sentido pleno del término: alguien que posee un universo eidético propio y complejo (un *poeta*), pero que conoce y ejecuta asimismo todas las destrezas de su oficio (un *artesano*), sea en el dibujo, la pintura, la obra gráfica o las instalaciones. No hay obra de Heras que no reclame activamente la complicidad del que la contempla. Su virtuosismo no es exhibicionista. Sus elecciones formales buscan dar respuesta a los problemas mentales y morales a los que se enfrenta en cada momento. Como decía Rafael Chirbes de Bacon, Heras entiende su técnica no «como conjunto de habilidades, sino como lugar desde el que mira». Y a juzgar por su larga y polimorfa carrera, es, además, un trabajador incansable. «El genio es laboriosidad», apostilla Walter Benjamin siguiendo a Baudelaire.



8