

**Beckmann.
En el infierno**

María Teresa Muñoz

ETSAB — 02/19

breus
breves



El pintor alemán Max Beckmann nació en Leipzig en 1884. Sin una ubicación precisa en los numerosos grupos de artistas que se formaron en su país durante las dos primeras décadas del siglo XX, aunque fuera fugazmente admitido en la Berliner Sezession, mantuvo una posición aislada a causa de la temática de sus cuadros y su técnica pictórica en oposición a los llamados pintores modernos del Expresionismo. Aunque pintó algunos paisajes, sus preferencias se decantaron desde el principio hacia la figura humana, hacia los aspectos fisonómicos, a través de los cuales trataba de canalizar la expresión y los estados de ánimo, más allá de los acontecimientos externos que los provocan. A lo largo de su vida realizó numerosos autorretratos, desde el primero cuando solo tenía quince años hasta el último el mismo año de su muerte en Nueva York en 1950. En 1906 pinta su “Gran escena de muerte”, donde aparece la figura horizontal de un cadáver rodeado por otras tres verticales en actitudes de dolor y desesperación, distorsionadas y delimitadas por masas de color uniforme. La misma distorsión y expresividad muestra su “Autorretrato con bufanda roja” de 1917, en el que él mismo mira violentamente al frente sobre el fondo de una ventana y la torre de una iglesia, con los brazos en una actitud tan forzada que apenas pueden ser contenidos dentro del marco del cuadro.



Max Beckman, Das Martyrium, litografía perteneciente a Die Hölle, 1919.

Tras recorrer varias ciudades alemanas y pasar varios meses en París, en marzo de 1919, Beckmann se traslada a Berlín. Como resultado de este encuentro con una ciudad donde se vivía la constante violencia de las luchas callejeras y en las que solo dos meses antes habían sido asesinados los activistas Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, realiza un conjunto de litografías de gran tamaño, agrupadas en una carpeta y publicadas por J. B. Neumann, bajo el título de Hölle (Infierno), que actualmente se encuentran en el MoMA de Nueva York.

El historiador de arte Paul Ferdinand Schmidt, director de la sección de grabado del museo de Magdeburg, escribe casi inmediatamente un artículo sobre esta obra de Beckmann en la revista *Der Cicerone* 12 (1920), en el que expresa el terrible shock que le produjeron unas imágenes que él mismo consideraba el reflejo fiel de un lugar, Alemania, en el que la devastación espiritual, el horror y la desesperación se nos devolvían a través de la clara e inmisericorde intervención de un artista. Schmidt reconocía asimismo la terrible presión y el sufrimiento que habría supuesto para el pintor llegar a formalizar esas sensaciones, esos sentimientos. A través de la fuerza aplastante de las formas gráficas de Hölle, continuaba Schmidt, Max Beckmann había logrado transmitir lo que ya estaba latente en la propia sensibilidad del espectador, pero que solo entonces era capaz de experimentar porque alguien había creado una forma adecuada para ello. Los medios gráficos utilizados por Beckmann en sus litografías combinaban el absoluto realismo en los detalles con una aparente desviación de la realidad del conjunto, como sucede en los sueños, en las pesadillas, en los que se destruyen las leyes que gobiernan el mundo real. Los acontecimientos se presentan distorsionados por medio de perspectivas arbitrarias y la alteración de las proporciones, lo individual se exagera y las envolturas explotan en todas las direcciones, con lo que se creaba un ambiente monstruoso y una inmediatez capaz de poner a prueba nuestros propios nervios indefensos. Pero, concluía Schmidt, la deformación de Beckmann es fundamentalmente una deformación que afecta al espacio, de manera que el plano del cuadro avanza violentamente hacia el espectador, mientras que los objetos que quedan atrás retroceden con una vertiginosa velocidad.

Siete años después, en 1926, el arquitecto Mies van der Rohe acepta el encargo de erigir un monumento en memoria de los dos activistas asesinados en las revueltas espartacistas de Berlín en enero de 1919, promovido por algunos intelectuales comunistas y para el que se habían hecho dos propuestas previas, la primera con una escultura de Rodin como elemento central y la segunda, una composición neoclásica con las efigies de Liebknecht y Luxemburgo grabadas sobre sendos medallones. Aceptando la sugerencia del historiador Eduard Fuchs, un miembro del partido comunista alemán que acababa de comprar la casa Perls, construida por Mies en 1910-11, este propuso levantar simplemente un muro ya que los fusilamientos, las ejecuciones, se realizaban casi siempre sobre un fondo de muros o paredes ciegas. Este monumento, recibido en principio con escepticismo,

pero que finalmente sería construido en el cementerio Friedrichfelde de Berlín, era exactamente eso, un muro de ladrillo de 12 metros de largo, 6 de alto y 4 de espesor, realizado con ladrillos procedentes de demoliciones y formado por una serie de prismas rectangulares que, de forma irregular, avanzaban o retrocedían formando una composición masiva. Pero la realidad era que Liebkneck y Luxemburgo no fueron fusilados, sino que habían muerto en el transcurso de su detención, en el camino hacia la prisión, no ritualmente ante un muro. La exactitud de las circunstancias históricas en las que se produjo el acontecimiento que debía ser conmemorado no parecía tener importancia para el arquitecto, que encontró en él la ocasión de levantar una construcción potente, sin otro significado que el que pudiera añadirse después por medio de los emblemas o signos de un determinado partido político. En el monumento a Karl Liebkneck y Rosa Luxemburgo, inaugurado en 1926 con la hoz y el martillo sobre una estrella y un mástil para la bandera, todo ello colocado asimétricamente en el frente del gran muro, también se incluyeron temporalmente algunas inscripciones y se mantuvo en pie hasta que en 1933 fue destruido por los nazis.

Aunque nacidos con apenas dos años de diferencia, Max Beckmann en 1884 y Mies van der Rohe en 1886, no existe constancia de una relación entre ambos en los años que siguieron al final de la Primera Guerra Mundial en Alemania. Sin embargo, tras su emigración a América en los años treinta, Mies recibe como regalo de sus amigos por su cincuenta aniversario un cuadro de Beckmann, que colgará en su casa de Chicago, y en esta misma ciudad se encontrará personalmente con el pintor alemán, que igualmente había emigrado a los Estados Unidos, donde trabajará hasta su muerte en 1950. Mies, que trasladó muy pocas pertenencias y vivió en un apartamento de alquiler desde su llegada a Chicago en 1933, apenas se rodeó de obras de arte. En las fotografías, solo aparecen un cuadro de Klee, una escultura de Picasso y el mencionado cuadro de Beckmann, un desnudo. Significativamente, se trata siempre de obras figurativas. No aparecen obras de otros artistas, como Kandinsky o van Doesburg, pintores abstractos con los que Mies había mantenido una relación más estrecha.

Al plantear Mies, como alternativa a la escultura de Rodin o la construcción neoclásica y los medallones conmemorativos, un simple muro del ladrillo para conmemorar la muerte de los dos mártires comunistas, lo que estaba haciendo es colocarse del lado de la abstracción geométrica, a la que también se reconoce la

capacidad para suscitar y canalizar emociones, en contra del predominio exclusivo de la figuración. Además, el muro del monumento miesiano, que no encierra ningún espacio interior, se limita a presentar una superficie activada por la propia fábrica de ladrillo y los movimientos de acercamiento o recesión de los distintos volúmenes. Estos, sin embargo, eran los dos problemas que se estaban debatiendo en las artes plásticas, pero sobre todo en la pintura, prácticamente desde el nacimiento del movimiento expresionista: la figuración contra la abstracción y la espacialidad frente al carácter plano de la pintura. Y la arquitectura, por su propia naturaleza constructiva, se colocaba decididamente del lado de la abstracción, aunque en ocasiones, como sucede en este monumento berlinés, pudiera servir de base a elementos figurativos como emblemas o estandartes e incluso a figuras humanas reales dispuestas ocasionalmente sobre él, tal como aparece en numerosas fotografías de la época.



Ludwig Mies van der Rohe, Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, Friedrichfelde, Berlín, 1926.

Coincidiendo con la fundación del grupo Der Blaue Reiter por parte de Wassily Kandinsky y Franz Marc en 1912, Max Beckmann había mantenido una dura polémica con este último en las páginas de la revista Pan, en la que adoptaba una posición muy parecida a la de Wilhelm Worringer en su respuesta a la “Protesta de los artistas alemanes” de Carl Vinnen de 1911. Beckmann cuestionaba los precedentes franceses invocados por Marc en su escrito “Die neue Malerei” para la nueva pintura expresionista, especialmente Gauguin, Matisse y Picasso, a los que tachaba de decorativos y excesivamente dependientes de los estilos primitivos. Para él, solo Cezánne, situado en la misma línea que Tintoretto, El Greco, Goya o Gericault, podía ser el precedente legítimo de una pintura basada en la objetividad y el sentido del espacio, los dos principios de las artes plásticas, en contraposición al carácter plano más propio de las artes aplicadas. Una mayor objetividad

y profundidad espacial, insistía Beckmann, son las características típicas del arte del tiempo y el lugar en el que vivimos, cuya misión no es simplemente proporcionar placer estético, sino sugerir un universo orgánico e individual completo en sí mismo. Marc, que se alineaba con Kandinsky cuando exigía la conformidad, incluso la subordinación, del elemento externo o formal del arte al elemento interno o contenido, sin que nada pudiera estar por encima de ello, ni siquiera la naturaleza, arremetió de nuevo contra su oponente con un explícito “Anti-Beckmann”.

Como los artistas más comprometidos políticamente, George Grosz y Otto Dix, Max Beckmann adopta en Hölle la técnica del grabado como la más idónea para expresar el ambiente urbano berlinés que él mismo pudo experimentar durante los primeros meses del año 1919, aunque alguno de los temas, como el titulado Nacht (Noche), fuera desarrollado también como pintura al óleo. El dibujo a línea le permitía un mejor tratamiento de la espacialidad pictórica y una mayor expresividad de las figuras y los objetos. Y la objetividad, una de las metas explícitamente perseguidas por él, se concretaba en un registro fiel de los acontecimientos exteriores, sin que ninguna convención pictórica se interpusiera entre pintor y espectador, que trataba de transmitir, mediante presentación deformada de la realidad, la realidad misma. Para Beckmann, en la pintura era central la existencia de un tema y él, que en otras ocasiones se había servido de la historia o los relatos bíblicos, ahora consideraba prioritario transmitir las experiencias violentas vividas por él en la ciudad de Berlín, la nueva metrópolis.

Con respecto a la “Gran escena de muerte” de 1906, las dos versiones de Nacht nos presentan una escena de extrema violencia, pero en la que todavía no ha llegado a producirse la muerte. Una figura a punto de ser estrangulada y otra que acaba de ser violada colisionan con las que representan a los agentes de esta violencia, significativamente caracterizados como burgueses vestidos con traje y corbata. Si en la pintura de 1906, a pesar de la centralidad de la muerte y la distorsión de los cuerpos de quienes rodean el cadáver, Beckmann transmitía un cierto reposo o al menos detención del tiempo, en 1919 lo que trata es de agitar al espectador, incluyéndole y haciéndole partícipe de la escena de terror que se representa, un momento que ha alcanzado un límite de violencia, pero que todavía no ha concluido. Si en el primer caso había muerte, en el segundo todavía no hay muerte, pero está a punto de producirse y nosotros somos los testigos.

Las litografías de Hölle están dominadas por la figura humana, que ocupa desde los planos más próximos a los más profundos de la pintura, colisionando unas con otras y cambiando bruscamente de tamaño, desde las más próximas y agigantadas a las miniaturizadas del fondo. Pero estas figuras humanas, cuyos cuerpos aparecen a menudo descoyuntados, se mezclan con una serie de objetos también deformes, deformados, como son las farolas de las calles, las metralletas de los atacantes o las velas que iluminan el interior de una habitación. Beckmann representa una lucha, un torbellino, en el que están implicadas por igual las personas y los objetos, que construyen una amalgama de líneas oblicuas, de formas triangulares, pugnando por salirse y al tiempo mantenerse dentro de los límites del cuadro. Pero son los rostros los que en mayor medida expresan el sentimiento de caos y violencia que se transmite tanto al mundo de los objetos circundantes como a los espectadores de la escena.

En el extremo opuesto de la figuración abigarrada de Max Beckmann, de las retóricas historicistas o alegóricas, se sitúa el arte desfigurado del monumento erigido por Mies van der Rohe en 1926. Aunque exhiba una literalidad que aspira a ser también una forma de expresión, el muro levantado en memoria de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, es esencialmente una forma abstracta en tanto que Beckmann busca en sus litografías la objetividad mediante la presentación de un espectáculo excesivo, mantener la emoción en su punto más alto, sin permitir que decaiga en ningún momento. Desde este punto de vista, pintura y arquitectura se aproximan, negando el divorcio entre la naturaleza objetiva de la primera y la subjetividad de la segunda, incluso entre la fidelidad histórica de una y la invención de una realidad ficticia en la otra. Y esto sucede porque los gestos, tanto de Beckmann como de Mies, explotados hasta el extremo de su significación, lo que ofrecen no es una imagen de lo ocurrido en realidad, del hecho mismo de la muerte de Liebknecht y Luxemburgo, sino que tratan de hacer inteligible una situación moral que normalmente permanece en secreto. Así, se produce un cierto agotamiento del contenido por parte de la forma, pictórica y figurativa en un caso y arquitectónica y abstracta en el otro, y la literalidad produce, no una emoción, sino los signos de esa emoción.

Sin embargo, podemos sentir una cierta insatisfacción en el virtuosismo tanto de Beckmann como de Mies a la hora de transmitirnos de la manera más directa posible ese infierno berlinés, a pesar de que ni uno ni otro añada unas intenciones propias ni se detenga

en los detalles, ya que ambos confían en el poder de la materia de sus respectivos artes. La distancia temporal entre Hölle y el monumento de Friedrichfelde, el primero marcado por la inmediatez con el acontecimiento que narra y el otro alejado y evocando una situación ficticia, además de la disparidad de los medios empleados, impide una consideración simultánea de estas dos obras, a pesar de compartir un mismo contenido. Beckmann insiste en presentarnos un infierno que, más que un lugar, es la apoteosis de una lucha de multitud de figuras que ya no son capaces siquiera de mantener su propia integridad. Son los hombres los que han convertido la ciudad contemporánea en un caos infernal y sus cuerpos descoyuntados están ahí para sacudir nuestras conciencias y hacernos partícipes de todo aquello que, como reconoce el propio pintor, Dios ha hecho mal. Mies van der Rohe se limita a dejar constancia de esa barbarie a través de la sensualidad de un muro activado por sus propios relieves y el material con que está construido. Pero, incapaz de conseguir una expresividad semejante a la de una obra figurativa como la de Beckmann, a pesar del añadido de los símbolos, las banderas o las inscripciones, el monumento debe incorporar también figuras humanas, las de los soldados en formación que se colocan sobre su cima, para convertirse en un signo inteligible de ese infierno que trata de evocar.

Apenas una década después del nacimiento del Expresionismo, la abstracción pictórica se encontraba ya en la situación de disputar la hegemonía del movimiento a los artistas figurativos. El prestigio de Kandinsky y Marc y la extensión de los límites de la pintura promovida por Der Blaue Reiter hacia otros campos del arte parecía marcar un camino de no retorno hacia una revolución artística que debía desembocar en un arte más contenido que la expresión de los impulsos internos de su creador, en definitiva, un arte abstracto ya fuera en el campo de la pintura y la escultura como de la arquitectura o la música. Sin embargo, hacia 1919, con el final de la Guerra, algunos de los que en principio se habían manifestado a favor de la abstracción, comienzan a considerarla como una lacra introducida en el Expresionismo, que lo habría convertido en una especie de puro formalismo esotérico próximo a la decoración, incomprensible para el gran público y sin ningún impacto colectivo. Es el caso del historiador del arte Wilhelm Hausenstein (1882-1957), quien en su escrito, también de 1919, publicado en la revista Der neue Merkur bajo el título "Die Kunst in diesem Augenblick" (El arte de este momento), denuncia lo que él considera como el colapso del movimiento expresionista, un arte

basado únicamente en la forma, que le habría conducido a un distanciamiento de los acontecimientos exteriores. El Expresionismo, para Hausenstein, no habría supuesto otra cosa que la aplicación de procedimientos formales, de intensificación, condensación, consolidación, sublimación e incluso contraste dialéctico a los métodos utilizados ya en el Impresionismo, a pesar de la apelación de los artistas a una subordinación del objeto a los impulsos internos o incluso a un arte sin objetos.

Con que el alejamiento del arte expresionista de los objetos, continúa Hausenstein, para concentrarse en el puro proceso no habría logrado ningún resultado satisfactorio, sino únicamente convertirse en una especie de nuevo manierismo o alejandrismo del siglo XX, aunque el alejamiento del objeto no habría sido un accidente, sino que los objetos habían desaparecido de la pintura como habían desaparecido del mundo porque, durante la guerra, lo que se vivía era un mundo de objetos ficticios, subrogados, no de objetos reales. Y concluye, durante cierto tiempo el arte expresionista ha ido reflejando el colapso del mundo actual, sus síntomas, antes incluso de que el colapso completo tuviera lugar porque, con sus finos sensores, el arte es capaz de expresar los efectos antes incluso de que las causas hayan podido ser identificadas. Con este mismo argumento, dos años después, en 1921, Wilhelm Worringer certificará el fin del Expresionismo y aconsejará a los artistas que se alejen de la forma y se recluyan, siquiera temporalmente, en un mundo sin objetos, en las formas del puro pensamiento.

Un mes después de la publicación de Hölle de Max Beckmann, el 1 de Abril de 1919, tiene lugar la fundación de la Bauhaus en Weimar con Walter Gropius como su primer Director y un conjunto de artistas, la mayor parte pintores, como el núcleo fundamental de maestros de la Escuela. El emblema de la Bauhaus, realizado por Lionel Feininger y titulado “Catedral del socialismo”, representaba la silueta apuntada de una catedral gótica en cuya torre confluían tres rayos luminosos, una apología de la luz y el cristal, del estilo gótico y las formas apuntadas que habían sido la marca de identidad formal del Expresionismo. Sin embargo, la Bauhaus surgía con el propósito fundamental de aunar en un propósito común las artes plásticas y las artes aplicadas, incluso de poner la pintura y la escultura al servicio de una empresa colectiva superior encabezada por la arquitectura. La construcción, el Bauen, era el objetivo de esta nueva institución académica, en cuyo manifiesto fundacional Gropius reproducía casi exactamente las consignas de Bruno Taut de aglutinar todas las artes en torno a la arquitectura con

objeto de construir un gran edificio colectivo semejante a lo que habían supuesto las catedrales góticas en la Edad Media.

El optimismo que desprenden las llamadas de Gropius al trabajo colectivo de artistas y artesanos y la imagen cristalina de Feininger contrastan radicalmente con los ambientes metropolitanos reflejados por Max Beckmann en su *Hölle* o con las de artistas como Grosz y Dix, que realizan también en ese momento grabados y carteles de exposición. Pero, la Bauhaus significaba una nueva apelación al objeto, una llamada a los artistas a la construcción, a la producción de objetos, mientras los historiadores y críticos del Expresionismo denunciaban desde distintos frentes los excesos formales del movimiento. Por otra parte, la Bauhaus promovía una nueva objetividad que liberara a los objetos de su contenido referencial, histórico, y que, en pintura, suponía abandonar la representación desde distintos puntos de vista para reclamar otra más acorde con el mundo exterior y que afectaba especialmente a la arquitectura. En este contexto, el lenguaje pictórico que emplea Max Beckmann en las litografías de *Hölle* supone una obstinación en colocarse más allá del objeto y de la realidad para convertir sus formas en un sistema de comunicación o, en palabras de Roland Barthes, en un mito. Por encima del dato histórico del martirio de Liebkeck y Luxemburgo en las calles de Berlín, estaría su *Martyrium*, en el que lo realmente importante es la forma en que se expresa tal acontecimiento.

A diferencia de la distancia, tanto física como cronológica, que Mies establece con su monumento, Beckmann hace que el espectador participe literalmente en el acontecimiento, le sitúa dentro del cuadro, convirtiéndole en un activista más. En *Hölle*, el pintor identifica el infierno con el caos metropolitano, que también aparece retratado en otras litografías con títulos tan expresivos como *Hunger* (Hambre) o *Nachhauseweg* (De vuelta a casa), con una absoluta literalidad, que no tiene por qué ser la verdad, sino la expresión inteligible de una situación moral. Cuando las vanguardias artísticas del siglo XX transitaban por el camino de la abstracción y en medio de las controversias entre los partidarios de abstracción o figuración, Beckmann se mantuvo fiel a la representación figurativa, a la imagen reconocible hasta el final de su vida. Y en 1937, tuvo el honor de figurar entre el más de un centenar de artistas en la Exposición de Arte Degenerado que tuvo lugar en Munich en el verano de 1937. En la sección de grabado, los promotores de la exposición señalaban las obras expuestas como evidencia

de la dimensión política de este arte degenerado y de cómo las demandas de una anarquía política discurrían en paralelo a las de una anarquía artística. El infierno nazi trataba de desacreditar así a ese otro Hölle que había sido retratado fielmente algunos años antes. Como sentenciaba Hausenstein, eran los finos nervios del arte, que muchas veces son capaces de registrar los efectos antes que las causas.

María Teresa Muñoz

2016

ETSAB breus — breves és una
col·lecció de lectures editada per:

ETSAB Escola Tècnica
Superior d'Arquitectura
de Barcelona