

ANACRONISMOS. MAX BECKMANN Y HANNAH HÖCH
MARIA TERESA MUÑOZ.

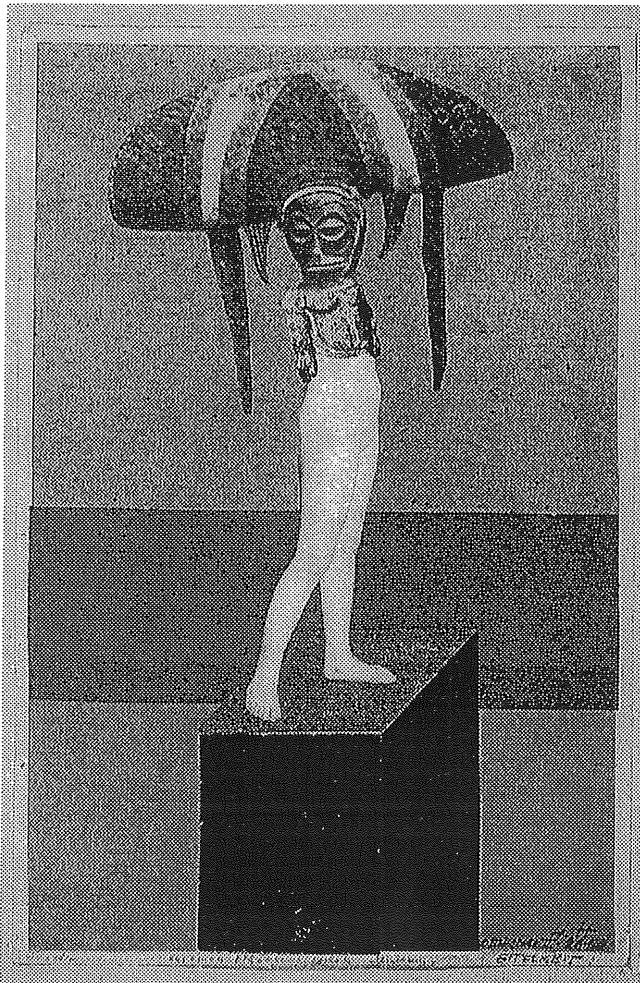


Imagen de la primera página Hannah Höch. *Monumento ii: Vanidad*, de la serie *Museo etnográfico*, fotomontaje 1926.

En cualquier arte, los medios de regeneración deben ser externos. Casi siempre proceden de fuera del ámbito de la alta cultura y son remotos en el espacio y el tiempo. Los impulsos renovadores, cuando no de una apelación directa a la naturaleza, proceden del arte arcaico o experimental.

Arcaico es sinónimo de anticuado. El diccionario de la Academia dice que son arcaicas las voces, frases o maneras de decir anticuadas o el empleo de éstas. También que arcaísmo puede significar imitación de la Antigüedad. Anacronismo es, sin embargo, un término más amplio. De nuevo según el diccionario de la Academia, anacronismo es el error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que sucedió y, por extensión, incongruencia que resulta de presentar algo como propio de una época a la que no corresponde. Por tanto, aunque muchas veces se confunda lo anacrónico con lo pasado de moda, el matiz de error o incongruencia es más importante y extenso, y seguramente más fecundo en el análisis de los procesos renovadores del arte, sea éste pintura, escultura, arquitectura, literatura o cualquier otro.

Uno de los factores que contribuyen más fuertemente a fijar la historicidad de un acontecimiento artístico, una obra, es la técnica empleada en su producción. Por esta razón, Reyner Banham considera que arquitectura y técnica son disciplinas incompatibles, ya que la técnica se mueve al margen de la permanencia de las obras arquitectónicas, con vocación de perdurar incluso las más frívolas y coyunturales. Un problema añadido sería el de la legitimidad o pertinencia de explicar una obra, arquitectónica o artística, a través de su procedimiento o su modo de producción.

Este escrito trata de explorar alguna de estas cuestiones, tomando como ejemplo a dos artistas alemanes que comienzan su actividad en las primeras décadas del siglo XX. Se trata del pintor Max Beckmann (1884-1950) y de Hannah Höch (1889-1978), que perteneció al grupo Dada y trabajó en Alemania durante toda su vida, a diferencia de Beckmann que pasó sus últimos años en los Estados Unidos. En ambos casos, los problemas del tiempo, de su época, y de la técnica artística en relación con los procesos de renovación en su campos respectivos se dan con una especial intensidad. Veamos cómo.

En sus años de exilio americano, Max Beckmann se refirió a sus propias pinturas como "un reproche a Dios por las cosas que ha hecho mal". Durante esos dieciocho años, los últimos de su vida, que pasa en los Estados Unidos, Beckmann realiza nueve trípticos y deja un décimo inacabado (en realidad, en su etapa fuera de Alemania, vía Amsterdam, New York y Saint Louis).

Los trípticos son pinturas muy complejas en las que se explora el problema de la identidad; hay un gran interés por los trajes, los vestidos, y se incluyen temas y deidades mitológicas. Beckmann deja a un lado la más contemporánea crítica social de sus contemporáneos, como Otto Dix o George Grosz, para concentrarse en los temas religiosos, los mitos, la literatura y también en la historia de Alemania, la historia de la cultura y otros temas generales.

Es importante esta precisión del pintor Beckmann sobre lo que de error hay en la creación divina, un error que él trata de poner en evidencia a través de su pintura. Con la pintura, declaró en algún otro momento, lo que busco ante todo es la objetividad.

La trayectoria de Max Beckmann como pintor está marcada, por otra parte, por la evolución de su técnica. Sus biógrafos destacan la sólida formación que el joven Beckmann tuvo como pintor, adquiriendo un gran dominio del oficio y exhibiendo desde sus primeras obras una gran perfección técnica y espectacularidad compositiva. Una muestra estaría en su *Doble retrato de Max Beckmann y Mina Beckmann-Tube* del año 1909. Es un óleo sobre lienzo en el que el pintor y su primera esposa aparecen con buenas ropas y cara de autocomplacencia. Tras su experiencia en la guerra, Beckmann dejó de pintar, sólo grababa y dibujaba los horrores que había presenciado. Abandona su técnica refinada y se ve forzado a desmontar sus primeras concepciones del arte y sus buenas maneras, para poder transmitir un nuevo mundo expresivo. En definitiva, Beckmann se

ve obligado a olvidar lo aprendido, a superponer un movimiento regresivo, técnico, a un nuevo universo de expresión. Este camino puede seguirse a lo largo de sus numerosos autorretratos, se conocen hasta sesenta y seis, desde el *Autorretrato con pañuelo rojo* de 1917 hasta su *Autorretrato con cigarrillo* de 1947, tres años antes de su muerte en Nueva York.

El cambio temático, en sus años de exilio en los Estados Unidos, va también acompañado de un cambio en el modo de pintar. Beckmann comienza a emplear mucho el color negro y a dibujar sistemáticamente contornos como los empleados en las vidrieras, separando áreas espaciales de forma muy potente. También predominan el rojo y el amarillo. El espacio de los cuadros de Beckmann nada tiene que ver con el colapso cubista, es más amorfo, áreas de color en las que se van disponiendo las escenas. Hay una resistencia a crear un espacio pictórico.

En 1912, tiene lugar en las páginas de la revista *Pan 2* una polémica entre Franz Marc, fundador junto a Kandinsky de *Der Blaue Reiter*, y Max Beckmann. Éste contesta con sus *Gedanken über zeitgemässe und unzeitgemässe Kunst* (Reflexiones sobre el arte propio de su tiempo y el arte no propio de su tiempo) al escrito de Marc titulado *Die neue Malerei* (La nueva pintura). Beckmann ataca el arte decorativo, bidimensional y carente de espacio, y defiende la auténtica pintura, individual, orgánica, un mundo propio. Y sigue, la pintura se distingue por su sensualidad unida a la objetividad artística y por la realidad de los objetos representados. Por último, reclama la profundidad

y gradación espacial, no sólo el trabajo de superficie, y sobre todo la fascinación por los materiales. Como consecuencia, se declara en contra de Gauguin, Matisse y Picasso, como representantes de un arte de museo etnográfico (sección asiática). Y a favor de van Gogh, Cézanne, Rembrandt, Hals, Delacroix, Goya y El Greco. Franz Marc, en la misma revista, le contesta con su *Anti-Beckmann*.

Hannah Höch, cinco años más joven que Max Beckmann, fue pionera en lo que ha llamado foto-montaje del siglo XX. Practicó esta técnica o medio artístico a lo largo de toda su vida; su último fotomontaje, realizado poco antes de su muerte, es un resumen de imágenes de su propia vida. Se disputan con ella la invención del fotomontaje los también dadaístas Raoul Hausmann y John Heartfield (antes llamado Helmut Herzfelde): Se habla, más propiamente, del descubrimiento del fotomontaje alrededor de 1919 simultáneamente por parte de Hausmann, Heartfield y Höch.

Los dadaístas berlineses, que reaccionaron en contra de la "pintura pura" expresionista, llamaron a esta nueva técnica de cortar fotografías de revistas ilustradas para pegarlas después *Klebebilder* (literalmente, pintura pegada). El mismo año 1919, Kurt Schwitters inventa su llamada *Merzmalerei* (pintura Merz), de la que dice que es una obra de arte abstracto. Merz es una composición de todos los materiales imaginables con un propósito artístico, manteniendo esencial y técnicamente un valor igual para cada uno de los materiales individuales. Merz no utiliza ni lienzo ni papel, ni colores; todos los materiales son

instrumentos, herramientas. El artista crea eligiendo, dividiendo, deformando los materiales. También se usan palabras. En todos estos aspectos Merz equivale a fotomontaje.

Hannah Höch, durante las cinco décadas que practicó este método, experimentó grandes cambios tanto formales como temáticos; desde la más acre crítica social a la fantasía surrealista o la extrema abstracción. Sólo pervive la fidelidad a una técnica.

Desde muy joven, Hannah Höch se había dedicado a las artes aplicadas, que incluían la creación de papeles pintados, bordados, textiles y diseños en cristal. En 1915, conoce a Raoul Hausmann un emigrado checo con quien vivirá hasta 1922; ambos compartirán la aventura Dada en Berlín. A partir de ese momento, Hannah Höch mantendrá simultáneamente ambas actividades: las del grupo Dada, con sus representaciones y exposiciones colectivas, y las comerciales del diseño de bordados y encajes. Durante los diez años que median, entre 1916 y 1926, los diseños creados por ella para varias revistas femeninas de la Compañía Ullstein y sus primeros experimentos abstractos estuvieron íntimamente relacionados, borrando las fronteras entre los modos tradicionalmente femeninos y masculinos de expresión artística.

Como otros dadaístas, Hannah Höch encontró en el fotomontaje una herramienta perfecta para encarnar el cuestionamiento de las normas sociales, entre ellas las que señalaban el papel de la mujer, tal como sucedió en su *Dada Panorama* y, sobre todo, en su famoso *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte*

weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands de 1919-20. Ambos fueron expuestos en la Feria Dada de 1920 en Berlín. En este último fotomontaje, Hannah Höch equipara las tijeras con el cuchillo de cocina, en un gesto típicamente feminista. Muchos de sus trabajos posteriores estará dedicados a destacar el papel de la nueva mujer.

Una serie de fotomontajes realizados entre 1925 y 1930 fue titulada colectivamente "*Museo etnográfico*". En cada uno de estos fotomontajes, Hannah Höch utiliza fotografías de partes del cuerpo (femeninas) junto con esculturas primitivas procedentes de sociedades no occidentales. A veces siniestras, a veces cómicas, estas imágenes se convierten en comentarios sobre la complicidad de la mujer en la sociedad y el papel que se le asigna en ella. El "*Museo etnográfico*" también establece una identificación entre la mujer y lo subdesarrollado, lo extranjero y hasta lo terrible, al tiempo que se burla de los fetichismos de la moda y la conducta.

En sus obras menos conocidas, Hannah Höch traspasó la técnica del fotomontaje, incluidas sus superposiciones y deformaciones aberrantes, a la manera más tradicional de la pintura al óleo. Algunos artistas contemporáneos, consciente o inconscientemente, se han servido de este traspaso técnico de Hannah Höch, en ella seguramente poco explicado o valorado. En todo caso, esta actividad si se quiere marginal supone de nuevo un movimiento hacia atrás en la técnica, una técnica que había sido abandonada desde el comienzo por considerarse ya inservible para los

nuevos propósitos y contenidos del arte propugnados por el Dada. Los casos de Max Beckmann y Hannah Höch son emblemáticos de los problemas que plantea el deseo de regeneración artística y sus relaciones con las técnicas o medios empleados. En ambos casos, se producen movimientos hacia atrás, regresivos, en la técnica y también la permanencia de modos de hacer incluso con cambios radicales en el contenido. Por otra parte, la distinción entre pintura y artes aplicadas, defendida dramáticamente por Beckmann, contrasta con la fusión de ambos campos en la actividad de Hannah Höch, incluyendo los diseños textiles, de bordados o encajes, los más extremadamente decorativos y alejados del universo de la gran pintura.

Beckmann, exiliado durante casi veinte años, trabaja al final de su vida sobre formas encerradas en densos contornos negros, volviendo sobre el concepto de vidriera que había supuesto el inicio de tantos pintores de vanguardia, entre ellos Theo van Doesburg. Convencionalmente, la tendencia a encerrar las formas o colores en territorios fuertemente delimitados se identifica en todo el arte del siglo XX como un momento inicial, arcaico, frente a las rupturas o colapsos del espacio que se producirá en los movimientos y artistas más avanzados. Por esta razón Max Beckmann, tanto por la técnica como por los temas tratados, es un artista que resulta difícil de encuadrar en su tiempo.

Por razones distintas, lo mismo es aplicable al caso de Hannah Höch, quizá sólo momentáneamente bien instalada en los dos o tres años de existencia del grupo Dada berlinés. Su persistencia

en emplear la técnica del fotomontaje, un medio explícitamente anti-artístico y coyuntural, a lo largo de varias décadas y pasando por encima de los cambios radicales del arte de su tiempo, es uno de los ejemplos más claros de lo que puede ser llamado anacronismo.

En el campo de la arquitectura, también se han detectado tintes de anacronismo en la obra del alemán Hans Poelzig, un arquitecto nacido en Berlín en 1869 y muerto en la misma ciudad en 1936. La concepción de sus primeros edificios industriales como enormes moles macizas, en unos años ya del siglo XX en que la modernidad caminaba por la senda de la desmaterialización, ha contribuido a caracterizar a Poelzig como un arquitecto tradicional, igualmente reacio a incorporar las nuevas técnicas constructivas y los nuevos materiales a sus edificios. El propio Hans Poelzig, que decía no sentirse un arquitecto del siglo XX, ha contribuido a esa caracterización regresiva, anacrónica, de su figura y de su obra. Anacronismo que se prolongará en otros importantes arquitectos contemporáneos, marcados también por este tinte de regresión. Pero esta es otra historia para ser contada en otro momento y en otro lugar.

María Teresa Muñoz, arquitecto. Abril 1997.

María Teresa Muñoz Jiménez es arquitecto por la E.T.S.A.M. en 1972. Ha realizado el Master of Architecture (M. Arch) en Toronto, Canadá (1974). Su tesis doctoral "La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea", dirigida por José Rafael Moneo (Madrid 1982), ha sido Premio Extraordinario de Tesis Doctorales.

Actualmente es Profesora Titular de Proyectos Arquitectónicos y Profesora de Doctorado en la E.T.S.A.M. Ha sido Directora del Departamento de Proyectos Arquitectónicos entre 1987 y 1990 y Presidente del Tribunal Fin de Carrera durante los mismos años.

Es profesora invitada regularmente en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, en la Bartlett School of Architecture de Londres (Inglaterra), en la Yale University (Estados Unidos) y en la Städelshule de Frankfurt (Alemania).

Durante los últimos años, trabaja profesionalmente con Juan Daniel Fullaondo, con quien escribe y publica los siguientes libros: Laoconte crepuscular: conversaciones sobre Eduardo Chillida, (1992); Bomarzo: conversaciones acerca de Eduardo Chillida, (1992); Zevi, (1993); Historia de la Arquitectura contemporánea española, Tomo I. Mirando hacia atrás con cierta ira, (1994); Historia de la Arquitectura contemporánea española, Tomo II. los grandes olvidados, (1995); Historia de la Arquitectura contemporánea española, Tomo III. Y Orfeo desciende, (1997).

Además es autora de los siguientes libros: Cerrar el círculo y otros escritos, (1989); Luz negra, (1990); El laberinto expresionista, (1991) y La otra arquitectura orgánica (1995).

INJERTOS es una publicación de CIRCO M.R.T. Coop. editada por Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón, con motivo del Seminario "Injertos: pensamiento periférico. Una crítica". UIMP / IV Bienal de Arquitectura Española. Santander, julio 1997
CIRCO se encuentra hospedado dentro de Web Architecture Magazine, WAM. <http://web.arch-mag.com>. e-mail: circo@arch-mag.com