

LA BANCA INAPROVECHABLE: EL REALISMO MÁGICO DE ANTON RÄDERSCHIEDT

The Useless Bank: The Magical Realism of Anton Räderscheidt

Esp. Luciano Arcella

Especialista en Historia del Arte Medieval y Moderna

Resumen

La pintura de Anton Räderscheidt, *Die Rasenbach*, expresa en la forma más auténtica la ideología del movimiento Neue Sachlichkeit ('Nueva Objetividad'). A partir de una alteración de la relación de las figuras con el espacio, que tanto en términos representativos como emotivos no tiene relación con ellas (el espacio se anula por no ser una *Umwelt*), presenta, a pesar del realismo de las imágenes, un mundo totalmente abstracto y, por lo tanto, "mágico". Así que la expresión oximorónica de "realismo mágico" atribuida por Franz Roh al movimiento es la más apropiada para definir su visión fenomenológica de la realidad, por la cual, eliminando las relaciones con el ambiente (tanto en términos representativos como emotivos), se expresa el aislamiento del ser humano, es decir, su emblemático "no ser" en el mundo.

Palabras claves: ambiente, realismo mágico.

Abstract

Anton Räderscheidt's painting *Die Rasenbank*, represents the authentic ideology of the movement Neue Sachlichkeit (New Objectivity). Starting in an alteration of the relations of the figures with the space, which, in representative as in emotive terms, has no relationship to them (space eliminates, not being an *Umwelt*), presents, in spite of the realism of the figures, a world quite abstract and consequently "magical." Therefore the oxymoronic expression "magical realism" assigned by Franz Roh to the movement, is the most appropriate to define its phenomenological conception of reality, according that, eliminating the relation between subject and environment (in formal as in psychological terms), one performs the isolations of the human being, that means its emblematic "not to be" in the world.

Keywords: Realism, magic, environment.

Son dos las figuras humanas que componen la escena de la pintura (dejamos por el momento la representación fotográfica al lado de esta): un hombre de pie, en primer plano, y detrás de él una mujer sentada, o, mejor dicho, problemáticamente sentada en una banca que en realidad la deja deslizar de su tabla raramente sesgada. La figura del hombre está dibujada en sus trazos esenciales, los que son suficientes para determinar su género; por el contrario, sus vestidos son más denotativos, porque revelan su estado social: traje formal de color oscuro, anónimamente elegante, enriquecido por un corbatín que decora sobriamente la camisa blanca (figura 1).



Figura 1. *Die Rasenbank*
Fuente: Anton Räderscheidt (1925).

Más allá de revelar una acomodada condición social del hombre, el traje podría contener también información relativa a la situación actual, es decir, a lo que está haciendo este señor de pie, delante de una banca, de un prado y de una mujer incómodamente sentada. Con un traje formal, aunque de modesta elegancia, generalmente se va a un concierto, a un restaurante de buen nivel, a una reunión importante; sin embargo, el hombre y la señora que está detrás de él se encuentran en un prado: información que se infiere más del título de la pintura, *Die Rasenbank*, “La banca en el prado”, que de la imagen.

Se podría entonces deducir que la parada en el prado preceda de un empeño sucesivo, es decir, que represente una pausa de descanso o de breve espera, antes de enfrentar un compromiso. Además, el hecho de que el hombre esté de pie confirmaría la hipótesis que se trata de una pausa momentánea para que la señora descansa un rato.

Sin embargo, esta hipótesis encuentra una contradicción en el vestido poco formal de la mujer, que, aunque no exprese condición de pobreza, no parece adecuado para una velada social. Añadimos que el presumir que la acción se desarrolle por la noche (cuando se va a teatro o a una cena en traje formal) deriva también de la atmósfera gris que envuelve la escena.

Analizando ahora la situación a partir de la perspectiva de la mujer, nos preguntamos si hay efectivamente una relación entre ella, sentada, y el hombre que, de pie, está delante de ella. Sus vestidos, de diferente función (el hombre, para un acto público; la mujer, para una actividad cotidiana), muestran que los dos no comparten ni van a compartir la misma experiencia. El hombre, por su postura, aparece listo para proseguir el camino hacia su empeño; la mujer no tiene otro empeño que quedarse sentada en su incómoda banca.

En esta condición se podría hasta pensar que los dos tampoco se conocen y que el hombre se encuentra por casualidad delante de la mujer. Además, los dos no se miran, no comparten sus presencias. Ellos miran hacia puntos diferentes, o, mejor dicho, miran hacia el vacío: no miran. Sin embargo, hay un elemento que une las dos figuras ajenas: encima de la banca está colgada una prenda negra, del mismo color del traje del señor, que podría ser un abrigo que él se quitó dejándolo al lado de la señora. Así que un posible abrigo crearía una posible relación entre los dos personajes, llevando hasta a la hipótesis de que constituyan una pareja.

De todas maneras, más allá de estas hipótesis, el dato evidente y firme de la imagen es la separación de los mundos representados por las dos figuras: traje elegante para el hombre, vestido modesto para la mujer; él de pie, ella sentada; miradas que no se encuentran para ambos. Aunque cercanos,

un espacio intransitable los separa. Así que vuelve a surgir la duda de si los dos comparten el espacio y el momento o son personas totalmente ajenas y solo casualmente están presentes en la misma área limitada.

Con esta duda, y en busca de elementos que aclaren la condición de la “pareja”, nos dirigimos a la historia, a los datos relativos a la composición de la obra, a su autor, a su ambiente, al complejo cultural en cual él se desarrolló. La pintura fue realizada en el 1921; la corriente artística en la cual participó el autor, Anton Räderscheidt, es la “*Neue Sachlichkeit*” (‘Nueva Objetividad’), que obtuvo su reconocimiento y afirmación con la exposición en la Kunsthalle di Mannheim, que acaeció el 16 de junio de 1925. En la exposición participaron 32 pintores y se presentó un total de 124 obras. El proyecto del acto cultural fue del director de la Kunsthalle, Gustav Friedrich Hartlaub, que inicialmente contestó a una invitación de la revista *Das Kunstblatt* de Berlín, dirigida a los críticos del arte, para que expusiesen las nuevas tendencias artísticas en Alemania y sus características. En su amplio relato, Hartlaub propuso por primera vez la definición de *Neue Sachlichkeit* para caracterizar las nuevas tendencias pictóricas, en cuanto representaban “[...] a new rationality of vision, a feeling for what was down-to-earth against cosmic ecstasy [...]” (Michalski, 2003, p. 16).¹

A partir de aquel momento surgía en la mente del director de la galería de arte de Mannheim la idea de realizar una exposición de los movimientos pictóricos que se alejaban de la tradición expresionista, y que de alguna manera se acercaban a los criterios estilísticos que él mismo indicaba. En una carta del 18 de marzo de 1923, él se dirigía a los nuevos artistas, de los cuales describía y prescribía las características: “[...] Künstler [...] die in den letzten zehn Jahren weder impressionistisch aufgelöst, noch expressionistisch abstrakt, weder rein sinnhaft äußerlich, noch rein konstruktiv innerlich” (Archiv der Kunsthalle, Mannheim, 1923, pp. 15-38).²

Por motivos económicos y políticos (Alemania padecía la condición negativa de una guerra perdida), la exhibición fue realizada solo después de dos años y logró un discreto suceso, en cuanto fue visitada por 43.000 personas (otras exhibiciones de la Kunsthalle tuvieron más público). Sin embargo, despertó un gran interés en la crítica especializada. De Mannheim fue llevada a Dresda, de allá a Chemnitz y, finalmente, a la Kunstverein de Dessau.

1 “Una nueva racionalidad de la visión, un sentir en contacto con la tierra, en contra de la éxtasis cósmica”.

2 “Artistas que en la última década no se expresaron en la disgregación impresionista ni en la atracción expresionista, desde un punto de vista externo en forma puramente sensorial y desde un punto de vista interno en forma puramente constructiva”.

Otros términos para identificar esta corriente de arte posexpressionista fueron el equivalente *Neue Gegenständlichkeit* y el similar *Materialästhetik*, definiciones que, aunque se refieran a un principio común, no consiguen delimitar el círculo entorno a un movimiento en realidad complejo y variado. Entre los 32 pintores de la exposición de Mannheim, se encontraban, para citar algunos, Otto Dix, Georg Grosz, Carlo Mense y el “nuestro”, Anton Räderscheidt. En ellos, como consecuencia de la notable disformidad tanto estilística como temática, es difícil indicar características que puedan reunirlos. Resulta, por ejemplo, poco explicativa una separación entre la derecha idealista y la izquierda verista en sentido sociopolítico, utilizada por varios críticos e historiadores (Barron y Ekmann, 2015). Un pintor considerado representante de la izquierda, Conrad Felixmüller, quien rechazó la invitación a inscribirse al partido comunista, expresa en sus obras un aislamiento más bien existencial que social (véase, por ejemplo, la pintura *Zeitungsjünger*, ‘El joven del periódico’, de 1928). Igualmente, el presumido verista Heinrich Maria Davringhausen parece moverse más bien entre *naïf* y alucinación (véase la pintura *Der Lustmörder*, ‘El asesino sexual’, de 1917), que acercarse a un dramatismo realista.

Una tentativa de definir la nueva forma de arte, que además interesó no solo el ámbito pictórico sino también al de la novela y el teatro, se debió a Franz Roh, con su ensayo titulado *Nach Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Roh, 1925). Con este trabajo Roh, analizando las diferencias entre expresionismo y posexpressionismo, provee un esquema de contraposiciones del cual citamos los datos más indicativos. A un expresionismo caracterizado por “objetos extáticos, abundancia de temas religiosos, dinámica, fuerza, monumentalidad, composición cálida, color espeso, deformación expresiva, rasgo primitivo”, Roh opone un posexpressionismo caracterizado por “objetos sencillos, pocos temas religiosos, estática, calma, miniatura, composición fría, color sutil, puro objetivismo civilizado”.

Esta contraposición, tendencial o genéricamente correcta, presenta, sin embargo, algunas imprecisiones o inexactitudes, si, por ejemplo, comparamos la “monumentalidad” del tríptico *Die Grossstadt* (“La metrópoli”, 1927-1928) de Otto Dix, con su trazo realístico, con la composición *Dada-Dachatelier* (‘Estudio-buhardilla Dada’, 1920), de Rudolph Schlichter, en la cual prevalece el carácter onírico expresado por medio de trazos expresionistas.

Además, en este ensayo Roh intenta elaborar una explicación de la definición oximorónica del título *realismo mágico*, con el cual caracteriza la corriente de la Nueva Objetividad, declarando: “Der magischer

Realismus kann zosuganen als Durchdringung beider Möglichkeiten [Abstraktion und Einfühlung] gefasst werden nicht als Nivellierung oder gar Verwischung beider Gegensätze, sondern als zarte aber stetige Spannung zwischen Hingabe an die vorgefundene Welt und klaren Bauwillen ihr gegenüber” (Roh, 1925, p. 40).³

Esta explicación resulta ulteriormente oximorónica en relación con el título, y finalmente alimenta la incomprensión. ¿Cómo se puede hablar de *Sachlichkeit* ('objetividad') —nos preguntamos— y al mismo tiempo evocar un carácter mágico que representaría algo radicalmente opuesto? Dejamos suspendida la pregunta para considerar otro criterio orientador (más allá del criterio antes indicado de distinguir un ala izquierda o verista de una derecha o realista) por medio del cual se ha organizado la amplia y diferenciada producción puesta con la definición de Neue Sachlichkeit. Esto consiste en utilizar como dato de referencia las ciudades en las cuales los varios artistas operaron; ciudades que, según Sergiusz Michalski (2003, p. 18), tuvieron un influjo significativo sobre sus poéticas, que, además —este es un dato común— fueron condicionadas e inspiradas por la triste atmósfera de la República de Weimar, es decir, por una Alemania derrotada, humillada y empobrecida.

Con base en dicho criterio geográfico, Michalski individua un grupo de Berlín, que tiene como exponente ejemplar a Georg Grosz, con su acción fuertemente crítica hacia el decadente capitalismo expresada por medio de una composición descompuestamente caricatural, a la cual, sin embargo, se oponen, tanto en el estilo como en la temática, Christian Schad, con sus líneas severas y la composición “renacentista” de sus retratos (p. ej.: *Autoretrato*, 1926; *Marcelle*, 1926; *Maika*, 1929), o Gustav Wunderwald, por medio de la estática geometría de anónimos paisajes urbanos (p. ej.: *Brücke Berlin-Spandau*, 1927; *U-bah-Station Schönhausen*, 1927).

La misma incertidumbre alrededor de una repartición geográfica de los autores de la Neue Sachlichkeit se encuentra en el grupo de Dresda, guiado por Otto Dix. Su pintura se caracteriza por una irreverente sátira social expresada por medio de un exacerbado realismo compositivo. A dicho grupo pertenece, entre otros, el citado Conrad Felixmüller y Hans Grundig, cuyas composiciones, diferentemente de las de Dix, presentan fuertes trazos expresionistas.

³ “El realismo mágico, en cuanto compenetración de las dos posibilidades [abstracción e intuición participativa], se puede entender no como nivelación o eliminación de las dos oposiciones, sino como tensión delicada pero persistente entre una activa presencia en la realidad y un opuesto estilo arquitectónico”.

Dudas parecidas alrededor del criterio geográfico para caracterizar las tendencias del movimiento se encuentran en los grupos de Múnich, de Karlsruhe, de Colonia (a este pertenece Räderscheidt) y de los otros centros registrados por Michalski. De esta forma surge la pregunta de si hay realmente una línea unitaria para este movimiento, mientras queda efectiva la incertidumbre sobre la posibilidad de acercar una concepción y elaboración pesadamente objetiva con la misteriosa levedad de la magia.

La banca y su misterio

Dejando de lado las dudas relativas a la definición unitaria de un movimiento caracterizado por su heterogeneidad, retornamos al asunto de considerar nuestra banca con sus personajes, buscando noticias específicas relativas a la composición de esta pintura. Estas revelan que los personajes representados no son anónimos, y sobre todo que no se encuentran casualmente alrededor de una banca como dos desconocidos: se trata del señor Anton Räderscheidt y de su señora Martha Hagemann, a menudo representados en pinturas por el maestro y también reproducidos en fotografías (figura 2).⁴



Figura 2. Anton Räderscheidt y Martha Hagemann
Fuente: August Sander (1925).

⁴ Son varias las reproducciones fotográficas de la pareja realizadas por August Sander en el 1925 y publicadas en un volumen el año siguiente (Lange y Sander, 2009).

Las dos figuras de la pintura son representadas por medio de trazos esenciales, poco realísticos (si con realismo indicamos una fiel imitación de la realidad). Sin embargo, son compuestas en formas sintéticamente concretas: el rostro emaciado del hombre, su cuerpo delgado y el peinado de ella son los elementos que más claramente los identifican. Mientras la evidente distancia entre ellos, aunque compartan un espacio limitado, es el elemento más denotativo en relación con la figura (*Gestalt*) en su unidad. El “peso” de la distancia además resulta singularmente presente también en la citada imagen fotográfica de Sander (no solo en ella, pues en todas las reproducciones fotográficas de la pareja, los dos nunca se encuentran lado a lado), en la cual, aunque el marido extienda un brazo sobre el hombro de la mujer, no está a su lado, sino que se encuentra detrás de ella, al opuesto de la pintura en la que el hombre está adelante. De todas maneras, ambas imágenes evidencian cómo las dos figuras ocupan espacios diferentes, o sea, participan en diferentes realidades, y aunque constituyan una pareja, viven separadamente su presencia en la escena del mundo.

Ahora bien, el hecho de que la fotografía y la composición pictórica fueron realizadas en el mismo tiempo indicaría que las dos representaciones son inspiradas por una idea común. Sin embargo, otras obras precedentes del pintor en las cuales aparece la pareja en su emblemática separación (*House* n.o 9 de 1921) revelan que fue el mismo pintor que sugirió la postura para la fotografía.

Como ulterior consideración alrededor de esta pintura, evidenciamos su geometrismo elemental, que rinde el espacio algo irreal: calificado por un gris atónico, lo que debería ser un prado es un rectángulo irregular, obediente a una perspectiva aproximativa; en su borde, un corte esencial deja lugar libre para la instalación de la banca. Esto, como notábamos, no acoge al cuerpo de la mujer, sino lo rechaza, en cuanto ella también (o sea la banca) vive su propio espacio que no quiere compartir.

Inicialmente hemos supuesto que la acción se desarrolle de tarde o de noche; sin embargo, el grisáceo de la composición indica un sin tiempo, es decir, la intención del autor de no ofrecer ninguna referencia temporal. Además, el geometrismo del ambiente (banca y prado) se reproduce en la esencialidad lineal de las imágenes humanas, en las cuales, ausente cualquier forma de psiquismo, se revela la sola, única, voluntad de consistir en el propio límite espacial. La voluntad la expresa también la banca, que, rechazando la presencia humana, reivindica su existencia autónoma.

El resultado final es entonces un extrañamiento general, una descomposición de un complejo inexistente, en cuanto los diferentes elementos no comparten un espacio común, sino cada elemento, quedando

encerrado en sus líneas, elimina el concepto de espacio como *Umwelt*: alrededor de los sujetos de la escena (*um*) no hay ningún mundo (*Welt*). De esta forma, resultan ausentes los elementos a priori de tiempo y espacio, formas condicionales de la existencia. Así que en esta falta espacio-temporal, los objetos, aunque pesadamente concretos, se revelan como no reales. Afuera del tiempo o sin tiempo, no son separados o unidos por un espacio por medio del cual deberían comunicar y por lo tanto existir.

En la realidad no existen objetos puros, es decir, aislados en su propia substancia: los objetos se ubican siempre en un contexto y por medio de esto interactúan; de esta forma, la falta de comunicación entre ellos elimina su presencia en el mundo. Es este entonces el momento en que el realismo, en cuanto presupuesto ideológico, privado del contexto, se transforma en composición fantástica, mágica, y se ubica en un ámbito ajeno a la percepción humana.

Separados por ausencia de espacio, puestos en una realidad sin tiempo, los dos, ignorándose recíprocamente, a pesar de sus figuras nítidamente cortadas (concretas pero no reales), no son, perdiéndose en la irrealidad de un mundo que no es en función de ellos, y tampoco son acogidos por una banca que, en el nombre de su propia autonomía, no acepta de ser “para otros”: ella es “para sí” y no obedece a quien la quiere “explotar”.

El mundo mágico

Volvemos a plantearnos la pregunta relativa a la singular posibilidad de que una realidad, representada en su forma plena y concreta pueda volverse algo mágico. Este hecho es efectivamente contradictorio si con el concepto de mágico indicamos algo que se pone en relación con lo que es fantástico, incorpóreo. Sin embargo, volviendo a lo que precedentemente hemos indicado, consideramos que nuestra actividad cognitiva se funda en el principio de relación por medio del cual determinamos el contexto donde vivimos y, por medio de este, nos reconocemos en cuanto individuos. Por eso, de acuerdo con el procedimiento dialéctico enunciado por Hegel, que expresa además nuestra forma actual de conocimiento, no es posible un conocimiento que no sea relacional.

El mismo Hegel nota cómo lo que es uno, absoluto, privado de relaciones, se identifica con la nada,⁵ y por lo tanto, añadimos, en la práctica mística el que quiere llegar a una liberación de la condición humana (dialéctica)

5 “Es folgte hieraus die Zweite Definition des Absoluten, dass es das *Nichts* ist” (Hegel, 1970).

no se concentra en la nada, sino en la unidad, que en su carácter absoluto se autoelimina.

Finalmente, si no hemos encontrado una línea claramente unitaria del movimiento de la Nueva Objetividad, sin embargo, hemos evidenciado la posibilidad de que una representación concreta se vuelva irreal, porque está cerrada en un *an sich* que no permite el desarrollo del conocimiento y acaba evocando mágicos mundos nouménicos.

Esta interpretación la consideramos particularmente eficaz para explicar *Die Rasenbank* de Räderscheidt y la poética del autor, parcialmente válida para esclarecer un complejo cultural que, en un exceso de realismo, encontraba las condiciones para huir del peso de su presencia en el mundo. El hombre, en un contexto de triste padecimiento (el de la posguerra en Alemania), dejando de lado la investigación de la psique y del inconsciente en su misteriosa profundidad (*Tiefenpsychologie*), renunciaba a trazar el retrato deforme del alma de Dorian; se alejaba de su patética centralidad, de acuerdo con la cual humanizaban también los objetos entregándoles un alma humana (pensamos al cuento con reproducciones gráficas de la obra de Kubin, *Die andere Seite*, 'La otra parte'), deshumanizaba la realidad y por fin, a sí mismo, en la búsqueda de lo que una antigua tradición define "la fría calidad mágica", y que para Nietzsche representaba el camino necesario para llegar a la "gran salud".

Referencias

- Barron, S. y Eckman S. (2015). *Nuova Oggettività. Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar 1919/1933*. Venezia Exposición, 24 Ore Cultura, Gruppo 24.
- Benn, G. (1912). *Morgue und andere Gedichte*. Berlín: Peter Meyer Verlag.
- Benn, G. (2014). *Samtliche Gedichte*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.
- Bosset, J. M., et al. (1997). *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*. Valencia: IVAM.
- Hegel, G. W. F. (1970). "Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften in Grundrisse", §87. *Werke in 20 Bänden*, (8), Berlín: Suhrkamp.
- Herzog, G. (1991). *Anton Räderscheidt*. Colonia: DuMont.
- Kubin, A. (1909). *Die andere Seite*. Múnich-Leipzig: Müller Verlag.

- Lange, S. y Sander, A. (2009). *Photopoche*. Barcelona-Madrid: Lunweg.
- Michalski, S. (2003), *New Objectivity. Painting, graphic art and photography in Weimar Germany*. Colonia: Benedikt Taschen Verlag.
- Roh, F., (1925). *Nac-Expressionismus. Magischer Realismus Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann.
- Schmied, W. (1978). *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*. Londres: Arts Council of Great Britain.
- Vogt, P. (1980). *Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán*. Barcelona: Blume.