

LA OBRA DE LUCAS CRANACH EN EL "RE-CONOCER" DE JOSEPH BEUYS.

José Vicente Luengo Ugidos y Rolf Bernhardt

El 14 de junio de 1574 se inaugura en Basilea una exposición de la obra de Lucas Cranach. Ese mismo día Joseyh Beuys la visita, ya que se encontraba por aquel entonces en esta ciudad disponiendo una sala en la «Art 4'74» -"Feria Internacional de Arte de Basilea"-. Más tarde, el 19 de junio, concede una entrevista en la que deja constancia de su "*re-conocimiento*" a la pintura de este maestro del Renacimiento alemán.

¿Qué interés puede despertar la reflexión de un artista del fluxus, povera, conceptual... sobre la obra de un maestro del pasado?. La recepción de las ideas -al menos, dentro de ámbito social de occidente- depende en gran medida del *principio de autoridad* de donde nacen; principio que suele encubrirse solapadamente bajo el eufemismo de la metodología.

El método de interpretación histórica se puede decantar bien hacia el tópico de lo objetivo (método científico del historiador del arte por ejemplo), bien hacia el subjetivo (opinión personal). En el caso de la opinión de Beuys sobre Cranach, la recepción deriva hacia esa segunda posibilidad. Al artista famoso se le tolera el comentario espontáneo, arbitrario e, incluso, frívolo, puesto que, en resumen, lo que dice no informa tanto del maestro antiguo como de su propia personalidad; es decir, al opinar Beuys sobre Cranach sólo está refiriéndose a sí mismo.

Esta tónica recepción crea una barrera infranqueable para comprender a Joseph Beuys. Cuando este *pensador plástico* habla de Cranach, Munch, Picasso, Segantini..., el receptor pierde entonces sus habituales esquemas mentales, especialmente los que atañen al método y a los fundamentos teóricos. Beuys supera el método occidental, saliendo de los límites del eje de operaciones de lo objetivo y subjetivo, y, asimismo, trasciende las bases teóricas prescindiendo del eje estilístico de lo figurativo y abstracto.

1.- EN LUGAR DEL MÉTODO: LA APORTACIÓN CREATIVA.

La opinión de Beuys no cae ni dentro de la arbitrariedad subjetiva -el *hacer irreflexivo* o el *decir lo que me da la gana*- ni en lo objetivo.

Entonces, ¿qué otra posibilidad queda? Beuys piensa que la pretendida objetividad a la que tradicionalmente aspira la ciencia en Occidente resulta ser un fraude y, por tanto, el campo de lo objetivo todavía está por conseguir.

La aproximación a la realidad de las cosas mediante el método objetivo tradicional se desarrolla a un nivel tan superficial que apenas alcanza algo de la esencia de esta realidad. El análisis positivista reducido a meros datos sólo se refiere al estilo o manera externa de presentarse el objeto.

Pero el problema que encuentra Beuys en esta *pseudo-objetividad* no radica tanto en su aportación (el estudio de la superficie estilística) como en el abuso o sobrevaloración que se hace de ella, ya que se tiene la creencia de considerarla como la manera más idónea de penetrar en la esencia del objeto, cuando, de suyo, no se trasciende del ámbito del sujeto. Y de este subjetivismo encubierto se desprende la falta de respeto, la explotación o el trato interesado que ha desarrollado el hombre occidental hacia la materia, basando en esta *pseudo-objetividad* un concepto de progreso también equivocado.

La aproximación del hombre y la materia sólo es posible cuando entre ellos se alcanza el denominador común de la propia voluntad o ritmo vital. Y. ¿dónde el hombre vivencia su propia vida? En el *pensar*. Con el término pensar no se alude a un pensamiento más o menos acertado (resultado), sino al propio acto de pensar. La acción de pensar salva al hombre de convertirse en un robot programado con *datos objetivos* o una marioneta dominada por un *sujeto*. Con su pensar el hombre "vivencia" dentro de sí el pulso vital, lo que Beuys denomina el calor de la voluntad.

Una vez que hombre y materia coinciden en ese campo común del ritmo vital, el hombre (sujeto) puede aproximarse a la materia (objeto) en un "*re-conocer*" fuera de sí mismo el acto de vivir que acontece dentro de sí. De esta manera Beuys da un nuevo sentido a la objetividad, Ya que el sujeto no invade, ni tampoco se inventa o sustituye la vida del objeto, sino que la respeta. El comentario de una obra de arte no sustituye el valor existencial de la misma, sino que es su expansión creativa.

Este "*re-conocer*" se desarrolla en la *función simbólica* del arte. Aunque actualmente haya sido planteada por Gadamer en *La actualidad de lo bello*¹, esta función recupera el concepto de símbolo de los griegos, de cuya defensa posterior se encargará Goethe, Steiner.... La etimología ayuda elocuentemente: el verbo griego "*syn ballo*" significaba juntar. Se pregunta Gadamer:

¹ GADAMER. H.-G. : *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* (1ª ed. en alemán 1975). Barcelona, Paidós, 1991

La obra de Lucas Cranach en el "re-conocer" de Joseph Beuys

«¿Que quiere decir símbolo?. Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa "tablilla de recuerdo". El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada "tessera hospitalis"; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido»².

El símbolo, la experiencia de lo simbólico -continúa Gadamer-

«... quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital»³.

La percepción de una obra de arte en el espectador, si verdaderamente tiene ese calor vital del pensar creativo, no es más que la expansión orgánica o un fragmento de la propia obra. Tal como enseñaba Beuys en obras como «Bomba de Miel» de la documenta VI de Kassel, la reflexión creativa del espectador se constituye en una de las "tesseras", mientras que la otra la conforman los materiales allí dispuestos. Desde esta perspectiva se comprende fácilmente la observación de Goethe de que «nadie puede ser imparcial, pero todos tenemos que ser objetivos».

2.- CONTRA EL FUNDAMENTO: CONCEPTO DE PLÁSTICA COMO PROCESO ENTRE LOS PRINCIPIOS DE LO CAÓTICO Y CRISTALINO.

La reflexión creativa en Beuys tiene una apoyatura teórica con su concepto de plástica. El propio Beuys lo explica de la siguiente manera:

«... Sí, y esto lo he hecho entonces con los ríncones de grasa, e iba conjuntamente con ideas que ya antes había intentado poner en marcha, y -!mira por donde!- averigüe algo muy simple, pero algo que aclara muy nítidamente lo que es una escultura, una plástica: que está compuesta por fuerzas, que tiene unos componentes muy importantes. Y, si uno tiene estos componentes en la mente, también se puede juzgar una plástica o meterla casi como en una especie de escala espectral, donde se la puede localizar, donde se la puede encontrar cuando aparece: si está más cerca del punto caótico -es decir, allí donde la grasa se derrite y no tiene una forma específica y es una energía

² *Ibidem*, págs. 83-84

³ *Ibidem*, pág. 85.

sin rumbo, cuando muestra señales caóticas en su entera vitalidad (la cual tiene un potencial caótico, indefinido, así)- ...Bueno, eso ya lo teníamos claro: existe un polo que es del todo indefinido. Y también hay otro polo que es del todo definido e incluso sobredefinido. Pues -y lo hemos visto-, existe el ángulo recto, que es representativo para la cultura de nuestro tiempo -todo está cuadrículado, todo en la forma de cruz-. Ahí está el principio cristalino. Es un principio totalmente diferente»⁴.

Por tanto, la plástica consiste en el fluir de fuerzas entre los polos de lo caótico y de lo cristalino. Ahora bien -y esto es importante para entender a Beuys- esta dualidad no es un nuevo nombre de la típica dicotomía occidental de lo figurativo y abstracto, ya que estos estilos derivan de los dos polos de una misma fuerza humana y se imponen sobre la materia. Sin embargo, para Beuys hay un principio formal *que procede* del hombre y un principio material *independiente* del hombre y que habla por sí mismo. Dentro de la creación humana, lo formal se convierte en cristalino -grado de suprema frialdad-, mientras que lo material tiende hacia lo caótico -grado de excesivo calor- (si no se le sabe interpretar). Desde el Renacimiento hasta nuestros días el principio de lo formal somete tiránicamente a la fuerza de la materia con las ideologías -ideocracias- de lo racional y de lo pasional. Beuys propone un "*re-pensar Occidente*" aprovechando las consecuencias del planteamiento erróneo de la dualidad tradicional, y dejar que se libere el principio de lo material, para también recuperar el auténtico sentido del principio de lo formal.

Entre los dos polos se da un movimiento o proceso vital, tal como lo explica Beuys:

«Lo uno es definido y lo otro es indefinido y, entre ellos, existe un principio de movimiento; es decir, de aquí se transporta algo allá y el resultado sólo depende de lo lejos que se haya llevado de un polo a otro, porque, si se aleja este algo solamente un poco de un polo de la escala espectral, entonces mantiene aún muchas características de lo indefinido. Si lo llevo hasta el centro tiene muchas características de equilibrio entre las fuerzas que hay en la materia y en el principio de forma, lo cual lleva la cosa hasta el punto donde todo está dispuesto armónicamente, pero nunca -digamos- lo lleva hasta el principio intelectual y exagerado de la forma. Entonces, definido/ movimiento/indefinido»⁵.

⁴ Conversación con Beuys en la Johanneskirche de Bochum (23-abril-1979), publicada por HARLAN, V. (1986): *Was ist kunst. Werkstattgesprach mit Beuys*. Ed.: Urachaus, Stuttgart. Ver también, BERNHARDT, R. y LUENGO UGIDOS, J. V. (en prensa): *Joseph Beuys. El sentido del arte*.

⁵ Vid. nota 4.

La obra de Lucas Cranach en el “re-conocer” de Joseph Beuys

Dentro de este pensamiento beuysiano, por tanto, quizás lo importante no sea tanto establecer en qué grado de la escala se sitúa la obra de Cranach, sino en captar este movimiento de desarrollo vital.

3.- EJERCICIO: EL JUEGO.

El fundamento teórico en Beuys debería ser llamado más bien marco de actuación. No constituye, pues, una base teórica compuesta por una serie de leyes que se han de aplicar como un ejercicio de mera deducción, sino más bien una referencia didáctica tal como la que ejercitaba Goethe con las ciencias naturales. Así lo explicaba uno de los participantes en la conversación de Bochum:

«No se ponen simplemente dos cosas una al lado de la otra, sino varias, y luego se intenta establecer en esta serie de cosas el camino que lleva de una a la otra, de la otra a la una, de modo que la observación que va de una cosa a la siguiente se convierte, en el fondo, ella misma, en creativa, proque, al final, no sólomente es decisivo aquello que es, sino el que si soy capaz o no de realizar el movimiento de una a la otra»⁶.

No importa tanto la interpretación /resultado/ pensamiento que Beuys haga de Cranach, sino el esfuerzo en sí de interpretar -proceso/pensar-. Al pensar, el intérprete siente el calor vital de la misma manera que el artista del pasado intentó expresar una experiencia vital en su obra. La única finalidad verdaderamente objetiva de la percepción de la obra de arte es la experiencia, al igual que en el juego del niño la acción misma de jugar es la finalidad del propio juego⁷.

4.- EXPERIENCIA: BEUYS EN LA EXPOSICION CRANACH⁸.

Koepplin.- Parece ser que Picasso vislumbró en las pinturas de Cranach -que le fascinaban- un carácter de presencia post-arcaica que fue inusual dentro del Renacimiento. Me interesaría saber con qué conceptos te acercas tú a Cranach.

Beuys.- Bueno, lo que se puede decir a grandes rasgos es que Cranach se presenta como un artista que tiene que ver con lo caótico -elemental-, si se parte del concepto básico de que las creaciones tanto pueden tener una tendencia hacia el polo formal -también tendencias demasiado fuertes hacia el polo formal-, como hacia un lugar dentro de lo caótico -elemental-. La tendencia de Cranach

⁶ Vid. nota 4.

⁷ Vid. GADAMER, H.-G.: Op. cit., págs. 66 y ss.

⁸ KOEPLIN, D. y FALK, T.: *Lucas Cranach (Gesprach uber Cranach mit Joseph Beuys)*. Stuttgart, págs. 741-744.

hacia esto último se aprecia hasta en la manera de aplicar el color. Eso es lo primero que se puede decir.

Esto se hace muy evidente si se compara con otras pinturas de artistas contemporáneos que están expuestos aquí: de Durero, pero también de los italianos, de Joos van Cleve, Gossaert, etc. Entonces uno ve inmediatamente que todos estos contemporáneos existen más conscientemente en lo formal, ¿no? Mucho más convincentes. Así que uno tiene ganas de decir, por lo pronto, que lo otro es mucho mejor, que incluso el pintor anónimo más insignificante es mucho más dueño de la situación, primero en lo que se refiere al tratamiento del color, segundo en el trato de la forma, etc. -y yo tampoco lo voy a negar aquí-. Pero entonces resulta -en mi opinión- que, si uno contempla más detenidamente esto indefinido, caótico, rizado (o como se quiera decir -se debería analizar mucho más detenidamente para encontrar los términos correctos, adecuados-), [que esto] es [precisamente] lo que vale en la formulación de Cranach. A lo mejor, incluso, una toma de consciencia de que había que hacerlo así por las razones más diversas. Totalmente consciente de que no se debe tener una tendencia demasiado fuerte hacia el polo formal, para que no se caiga en un clasicismo problemático. Precisamente, en aquel tiempo.

Y eso le identifica como una personalidad que en su interior tiene relaciones muy específicas, casi diría alquimistas, hacia aquello que es el querer centroeuropeo, como alguien que incluso quizá quiere perfilar un poco esta tendencia procedente del norte, algo que se aborta en el clasicismo, precisamente por la forma. Si uno analiza el tratamiento del color entonces se ve, que tiene algo de bullicioso, algún elemento alquimista. Y continuando con las conexiones iconográficas se ve entonces una relación muy estrecha con eso elemental; sí, también en la naturaleza, en el paisaje, por ejemplo, en los animales, etc. Es decir, el mundo elemental está presente -algo que se rehusa o reprime en el clasicismo o algo que sólo aparece de forma alegórica-. Y entonces se descubre, seguramente, en una forma desfigurada, un saber alquimista real o una intención alquimista. O se ve una referencia hacia espíritus elementales. Por ejemplo, los hombres salvajes no quieren ser figuras anecdóticas, sino indican hacia algo caótico en la naturaleza. Cosas así. También, por cierto, las brujas en las configuraciones de la "Melancolía".

Koepplin.- Y eso surge entonces bajo la apariencia de la ingenuidad e inconsciencia...

Beuys.- Bueno, eso es la cuestión, ¿no?. Yo diría ahora -después de haberlo pensado durante algunos días- que lo más probable es que Cranach haya tenido una consciencia muy honda. Partamos de nuevo de mi teoría, la cual en el fondo consiste en que digo: aquí yace el polo de lo indefinido, el polo de lo caótico; y allí el polo de la forma, la forma/definición, que siempre conlleva el peligro de enfriar la cosa. En el impulso -es decir, primero en el impulso caótico- está más el carácter de calor. Esto también se podría encontrar lo más seguro en Cranach. Se puede encontrar en (sus)

configuraciones de mujeres, quizá en las de los niños y sobre todo en las de la naturaleza.

Koepplin.- Bueno, se constata ahora que el polo de la forma era entonces el históricamente actual, exteriormente, y se debería decir que Cranach no era muy progresista.

Beuys.- Sí. Y se ha de incluir ya desde ahora que esa tendencia hacia la forma, el frío o la abstracción tenía su justificación como impulso de toda la época. En la postura diferente de Cranach se expresa una línea que tenía probablemente una consciencia honda de su propia labor. De la misma forma como la tenía Lutero, también Cranach sabía en qué relación se encontraba con todos los hechos del momento; o sea, con el impulso del momento cronológico de la historia. Seguramente así también tenía una profunda consciencia de cómo lo ha hecho. ¡No siempre! ¡no siempre! Si uno contempla, por ejemplo, el [San] Jerónimo con las facciones del cardenal Albercht y se compara con esta litografía de Dürero, entonces hay que decir que no lo logró del todo; de alguna manera se le derrumba.

Koepplin.- Ciertamente se trata aquí de una obra híbrida; también, por parte del comitente. Sin embargo, viéndolo desde lo general, es de suponer que Cranach por un lado sí tenía el acceso hacia lo caótico, pero que él mismo, por ejemplo también en su propia vida, con su eficacia no era caótico en absoluto. Lo caótico está domado.

Beuys.- También es una pregunta interesante. ¿Por qué? ¿mediante qué está domado? Creo que en él no está domado tanto porque él sea consciente de que haya que domarlo, sino que creo que le ha asistido una ingenuidad natural para que lo pueda superar. Una ingenuidad que también se reconoce en el trazo de la aplicación del color. En comparación se puede ver claramente en Grunewald que el trazo es muy rápido, explosivo, mientras que en Cranach el movimiento del pincel es tranquilo.

Koepplin.- Tranquilo, a pesar de una rapidez efectiva. Parece que se aplica de una manera equilibrada y controlada.

Beuys.- Sí, aunque diría que el principio en él no está en la rapidez; solamente aparece de vez en cuando, y entonces se pierde en la mayoría de las veces. Por ejemplo, en el cuadro del "Martirio de Santa Catalina", donde aparece el fuego en lo alto entre las nubes del cielo. Lo encuentro sumamente malo. Lo explosivo no es su fuerte. Se le va la mano totalmente. Una chapuza. O parece pintado por otro. En el cartel, por cierto, no se ve tan claro, pero en el original sí destaca. Algo así lo maneja mucho mejor Altdorfer, por ejemplo. Aquí parece como si Cranach hubiera sido uno que maneja el pincel muy rápido. Sin embargo, el manejo tranquilo del pincel -casi diría pastoso, revolvente- es mucho más típico en él. También comparándolo con la manera de hacer de un Grunewald, el cual puede hacer algo con rapidez y, seguramente, siempre se alejaba corriendo de sus cuadros para ponerse de nuevo de frente y atacar otra vez.

También hay algo depresivo en los cuadros de Cranach. Existe algo como una predisposición básica depresiva, un don depresivo, que natural-

mente también tiene que ver con este carácter caótico o bullicioso que he nombrado antes. Asimismo existe la posibilidad de lo maniático. Lo maniático también se encuentra como predispuesto en los cuadros, también en el tratamiento de los animales: cuando unos ciervos como éstos miran al agua; ¡muy bello! Esta predisposición depresiva y maniática también se ve en la escritura, si uno la compara con la de Durero; hay ahí una vitrina donde se exhiben unas cartas de Durero y Cranach -unas al lado de las otras-. También son diferentes las dos cartas del [mismo] Cranach. Hay una inestabilidad mucho más grande que en Durero.

Eva Beuys.- Lo que voy encontrar sorprendente es que uno tiene a veces la impresión de que Cranach se encuentra fuera de algún estilo de una época específica. Eso me llama la atención sobre todo en los estudios del natural; sobre todo en los dibujos de pájaros. Ahí está colgado al lado un estudio de un pájaro de Durero [...] Tiene un estilo totalmente pendiente de su tiempo. El no-estilo de Cranach también se ve en dos pequeños dibujos de retrato. En principio son muy bellas -las dos cabezas de muchacho-. De los dos, uno está bastante definido, mientras el otro es -de nuevo- totalmente ambivalente, para encuadrarlo no sé donde, en algún correr de los siglos; da igual dónde. Además, las obras tardías -las figuras alargadas de las mujeres- no se pueden entender desde lo precedente. Es decir, tampoco aquí existe un estilo personal o de época que lleva de uno a otro. ¿Cómo puede surgir de una persona de repente -sin que haya habido señales antes- algo estilísticamente diferente en todo?

Beuys.- Si uno discute esta cuestión entonces diría que fue un pintor que básicamente no tenía ningún estilo. No tenía un sentido de proporciones; algo que se extiende a todo: árboles, mujeres, etc.; sino que todo lo que parece ser estilo lo ha modelado desde el sentido de lo configurado, de manera que resulta ser estilo. En mi opinión, cuando se dedicó a las figuras femeninas (Venus, Lucrecia, etc.), entonces analizó un lado de la mujer que simplemente existe este alargamiento por sí mismo. Eso podría investigarse, porque también ha pintado otras mujeres que son anchas y redondas. Eso es mostrar otra faceta de lo femenino. Creo que desde la propia configuración, desde la configuración del alma de la cosa ha ido a la forma, la cual puede parecer un estilo.