Cómo requiere ser vista una obra de arte

Max Raphael

PUV
Universitat de València

Cómo requiere ser vista una obra de arte

52
Estètica & Crítica

Anacleto Ferrer, director

Romà de la Calle, director fundador

CONSEJO ASESOR

Elisabetta Di Stefano (Università degli Studi di Palermo, Italia), Ana García-Varas (Universidad de Zaragoza), Fernando Infante (Universidad de Sevilla), Antonio Notario (Universidad de Salamanca), Francisca Pérez-Carreño (Universidad de Murcia), Monique Roelofs (Amherst College, Massachussets, EE. UU.), Miguel Salmerón (Universidad Autónoma de Madrid), Rosalía Torrent (Universitat Jaume I), Gerard Vilar (Universitat Autònoma de Barcelona)

Max Raphael

Cómo requiere ser vista una obra de arte

Traducción:
José Monter Pérez

PUV



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente,
ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información,
en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico,
por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

Título original: *Raphael, Max: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*
© Suhrkamp. Fráncfort del Meno, 1989

© De esta edición: Universitat de València, 2025
© De la traducción: José Monter Pérez, 2025

Coordinación editorial: Maite Simón
Diseño del interior: Inmaculada Mesa
Maquetación: Celso Hernández de la Figuera
Diseño de la cubierta:
Celso Hernández de la Figuera y Maite Simón
Corrección: David Lluch

ISBN: 978-84-1118-504-2 (papel)
ISBN: 978-84-1118-505-9 (papel)
ISBN: 978-84-1118-506-6 (papel)

Edición digital

Índice

Introducción
En tierra de nadie: Max Raphael y la ciencia empírica del arte, *Anacleto Ferrer* 9

CÓMO REQUIERE SER VISTA
UNA OBRA DE ARTE

Max Raphael

Del prefacio de 1930 33

1. Obra de arte y modelo de la naturaleza:
Cézanne, *Mont Sainte-Victoire* 37

2. El trabajo de la fantasía artística:
Degas, *Saliendo del baño* 93

3. La evolución del artista:
Giotto, *El duelo por la muerte de Cristo* y *Constatación de las llagas de san Francisco* 131

4. Modelo literario y obra de arte:
Rembrandt, *José interpreta el sueño del faraón* 181

5. Escisión entre contenido y forma:
Picasso, *Guernica* 221

Apéndices

Conceptos fundamentales de la contemplación del arte. Del prefacio de 1941 283

Informe editorial, *Klaus Binder* 331

Contemplación y proceso creativo. Observaciones de historia del arte sobre los estudios de las imágenes de Max Raphael, *Bernd Growe* 341

Índice onomástico 371

Obras artísticas citadas 375

Introducción:
En tierra de nadie: Max Raphael y la ciencia empírica del arte

Anacleto Ferrer

... Es ist mir klar geworden, daß ich kein Erzieher,
sondern nur ein Erwecker bin.[1]
Max RAPHAEL, 22 de julio de 1920

I

En un ensayo titulado «Revolutionary Undoing», publicado originalmente en 1969 en la revista *New Society* a raíz de la edición inglesa del libro de Max Raphael que el lector tiene entre manos, escribía John Berger:[2] «Durante cinco años traté de interesar a los editores europeos en su obra, pero todo fue en vano. Un hecho que quiero mencionar porque en unas décadas nos costará trabajo recordar lo desconocido que era aún Max Raphael en 1969»[3] (Berger, 2018: 59).

1. «... Me he dado cuenta de que no soy un educador, sino solo un provocador». Max Raphael (1989): *Lebens-Erinnerungen. Briefe*, *Tagebücher*, *Skizzen*, *Essays*, edición de Hans-Jürgen Heinrichs, Fráncfort, Suhrkamp, p. 189.

2. Cf. «Disolución revolucionaria: Max Raphael y las "demandas del arte"», en John Berger (2018): *Panorámicas. Ensayos sobre arte y política*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 59-69.

3. Ibíd., p. 59.

Más de medio siglo después de que el polifacético Berger lanzara este vaticinio, y cuando *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? «The Demands of Art»* –acaso la obra más conspicua de cuantas escribió su autor– ha sido editada en alemán, inglés o francés, Max Raphael continúa siendo prácticamente un desconocido entre los lectores hispanohablantes. Es hora, pues, de subsanar el vacío bibliográfico de quien Berger no dudó en reconocer como «el mayor intelecto aplicado al tema [del arte] que haya habido hasta hoy».[4]

II

Max Raphael fue siempre un *outsider* cultural en entornos geográfica, académica o políticamente extraños, cuando no hostiles. Pese a ello, se mantuvo fiel a la misión de *Erwecker*, de «provocador» intelectual, que había asumido como propia desde muy joven y que hizo pivotar sobre cuatro pilastras fundamentales: su voluntad de entender filosóficamente la vida, de justificarla éticamente, de refundar sobre bases científicas la historia del arte y de aferrarse a este en su función social.[5]

Mucho antes de declararse prófugo del ejército alemán en la Primera Guerra Mundial, de ser enviado a un campo de concentración francés en la Segunda, de exiliarse en Nueva York tras su liberación y de permanecer en la Gran Manzana hasta su suicidio el 14 de julio de 1952, vivió al margen de una cultura socialmente definida que podría haberle dado un sentido de pertenencia. No quiso. Como la pulsión de muerte en el conocido cuento del escorpión y la rana, la *Heimatlosigkeit*, la ausencia de patria entendida como hogar,

4. Ibíd., p. 69.

5. Cf. Alfred Paffenholz (1988): *Spurensicherung. Band 1: Kunsttheoretische Nachforschungen über Max Raphael, Raoul Hausman, Sergej Eisenstein, Viktor Schklowskij*, Hamburgo, Junius, p. 21.

el desarraigo, estaba en su naturaleza. El 23 de febrero de 1915, con solo veintiséis años, escribía:

> Mi mal humor es siempre una mezcla de elementos físicos, mentales y espirituales, y como mi existencia a este respecto se cierne sobre un abismo, basta una mala contestación, una mirada aviesa, un pequeño resfriado para poner cada vez en tela de juicio mi existencia. Es la maldición de la *Heimatlosigkeit*, no solo en el sentido de que uno no tiene lugar propio ni relación adecuada, sino en el sentido inquietantemente profundo de que uno no es más que un invitado en la vida misma, un invitado obligado, obligado a quedarse todo el tiempo que a la vida le dé la gana, y obligado a escuchar a diario y hora tras hora, con crueldad, que el anfitrión puede echarle en cinco minutos o en cincuenta años, sin preocuparse lo más mínimo de que uno quiera marcharse inmediatamente. Creo que la gente no hace más que vendarse los ojos ante este hecho insoportable, cada uno a su manera. Solo que yo mismo miro una y otra vez a través de mi propia existencia, y entonces la conciencia de la *Heimatlosigkeit* [...] cae tan pesadamente sobre mi alma que inmediatamente siento esa profunda, esa insuperable *Heimatlosigkeit*, o para mí solo superable por medio del arte, por medio de mi propia creación.[6]

III

Max Raphael nace el 27 de agosto de 1889, en el seno de una familia judeo-alemana, en Schoenlanke (la actual ciudad polaca de Trzcianka), en Posen-Prusia Occidental, una región fronteriza sometida entonces a una segregación racial firmemente establecida. Tras la ruina del padre, sastre de profesión, a consecuencia de la industrialización del sector, y después de la muerte de la madre, en 1900, se va a vivir con sus abuelos a Berlín, donde terminará el bachillerato. Esta primera «mudanza» presagia ya el curso de una vida convulsa, marcada por

6. Max Raphael (1989): *Lebens-Erinnerungen. Briefe*, *Tagebücher*, *Skizzen*, *Essays*, pp. 176-177.

la *extraterritorialidad*, por los exilios. De esos primeros años bajo el influjo de la primera revolución rusa y los movimientos huelguísticos en el Reich alemán dirá:

> En 1905/06 tuve contacto exclusivamente con obreros y con un fin limitado (la huelga). En lo que respecta a esto, tuve relación con emigrados de la revolución rusa y el primer conocimiento fugaz de los escritos de Marx, leyendo el *Vorwärts*. Fue una experiencia práctica muy breve pero intensa, que concluyó no obstante completamente vacía y sin consecuencias.[7]

En 1907 se matricula en la universidad para estudiar Derecho y Economía, pero no en la de Berlín, sino en la de Múnich, escapando así de la influencia del entorno familiar. Interesado por la relación entre la filosofía y la historia del arte, en 1908 regresa a Berlín, donde empieza a estudiar filosofía con Georg Simmel e historia del arte con Heinrich Wölfflin.

En 1909, Raphael viaja por primera vez a Italia y comienza a tomar notas para la que será su teoría del arte. En 1910, conoce al pintor expresionista Max Pechstein, viaja a Holanda y se abre al arte francés. Al año siguiente, en plena revolución cubista, se encuentra con Picasso en París; descubre a Cézanne, Matisse y Rodin; y concluye su primer manuscrito: *Von Monet zu Picasso*. Tras asistir a las conferencias de Henri Bergson y el historiador del arte Émile Mâle, lo revisa ampliamente en 1912-1913. Regresa a Alemania en 1913, comienza a escribir en revistas cercanas al movimiento de la Secesión, en las que colabora también Carl Einstein, pronuncia su primera conferencia sobre Picasso y publica el libro *Von Monet zu Picasso*, que, fuertemente influenciado aún por el vitalismo, había sido rechazado por Wölfflin como disertación.

Como a Walter Benjamin, cuyo texto sobre el origen del drama barroco alemán [*Trauerspiel*] (concebido en 1916, redactado en 1925

7. Ibíd., p. 20. Fundado en 1876, el periódico *Vorwärts* (Adelante) era el «órgano central de la socialdemocracia alemana».

y publicado en 1928) también fue desestimado como tesis de habilitación en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Fráncfort, a Max Raphael se le cerraron las puertas de una carrera académica y se vio abocado a una existencia precaria de ensayista independiente y conferenciante ocasional. En ambos casos, la originalidad *ectópica* de sus planteamientos teóricos es condición de posibilidad de su influencia futura. Esta es, cuando menos, la fundamentada opinión del historiador del arte Michael Diers:

> Sus investigaciones, por muy alejadas que estuvieran de la disciplina, han sido pioneras para la historia del arte reciente. Viniendo de fuera de la disciplina, han tenido una influencia decisiva en ella y siguen contribuyendo hasta el día de hoy a justificar su actualidad y relevancia contemporáneas. En pocas palabras, podría decirse que, precisamente porque no formaban parte del *círculo íntimo* de la academia, sus escritos proporcionaron un impulso esencial para la reforma urgentemente necesaria de la disciplina, que se había osificado en gran medida en la década de 1960, en términos de temática, métodos y argumentos políticos.[8]

IV

En 1915, Max Raphael es reclutado por el Ejército imperial alemán. Su acendrado sentido de la independencia casa mal con el gregarismo castrense y lo que Sebastian Haffner, en sus memorias de esos años, llama «la trampa de la camaradería», que «corrompe y deprava al ser humano como ningún otro alcohol u opio»:[9]

8. Michael Diers (2010): «Bande à part. Die Außenseite(r) der Kunstgeschichte: Georg Simmel, Carl Einstein, Siegfried Kracauer, Max Raphael, Walter Benjamin und Rudolf Arnheim», en *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, edición de Horst Bredekamp y Adam S. Labuda, Berlín, Gebr. Mann Verlag, pp. 273-292, cit. en p. 277.

9. Sebastian Haffner (2006): *Historia de un alemán. Memorias 1914-1933*, Barcelona, Destino, pp. 298-300.

> Por la mañana, instrucciones sobre jura de bandera, deberes y virtudes de la profesión militar. A mediodía, pase de lista con discurso e inspección del depósito por el primer teniente. Por la tarde, instrucciones sobre los castigos.
>
> Las instrucciones son muy productivas en el tema del sometimiento. Tratan de elevar la conciencia estamental, que se prepara compartiendo espacio, comida y ropa, mediante un aislamiento hermético del mundo exterior, proporcionándole una costumbre y un honor: camaradería y lealtad a la bandera. Obligan a la conciencia moral y a la dicha eterna del hombre de buena fe y, en última instancia, muestran su cojera en una plétora de párrafos que dictan castigos monstruosos por la menor falta. La obediencia incondicional del subordinado a su superior es el núcleo de todas estas normas. Me sorprendió esta forma de utilizar la violencia para corromper a personas que tienen que servir a una «gran época» y a grandes propósitos. ¡Así es como se hace la historia del Estado![10]

Convencido, según había escrito apenas estallada la Primera Guerra Mundial, de que había circunstancias en las que «un sacrificio por la patria es un pecado contra la humanidad»,[11] Raphael deserta en 1917 y encuentra asilo en Suiza, de donde será expulsado en 1920. En esos años trabaja en su obra *Idee und Gestalt* [Idea y forma] (1921) y publica numerosos artículos en revistas de arte, entre ellos algunos sobre el expresionismo, Matisse, Purrmann y Pechstein.

V

Entre 1920 y 1932, Raphael vive y trabaja en Berlín, pero realiza numerosos viajes por Alemania, Francia e Italia. Estudia matemáticas y física con el fin de identificar los criterios de cientificidad que considera necesarios para crear su propia «ciencia del arte», para la

10. Max Raphael (1989): *Lebens-Erinnerungen. Briefe*, *Tagebücher*, *Skizzen*, *Essays*, 16-VIII-15, pp. 67-68.

11. Ibíd., 7-VIII-14, p. 174.

que la axiomática científica y el «análisis material» deben servir de fundamento y apoyo empírico. Raphael ya no investiga en soledad; es una época de enseñanzas y aprendizajes compartidos, gracias a su trabajo en la Volkshochschule Groß-Berlin [Universidad Popular del Gran Berlín] y, brevemente, en la Marxistischen Arbeiter-Schule [Escuela Obrera Marxista] a partir de 1924. Recupera el acceso al mundo político-histórico que, según él, se le había «escapado de las manos» en el periodo posterior a 1905.[12] Su actividad docente se centra en temas filosóficos y teórico-artísticos, mientras publica artículos sobre el neotomismo, el escepticismo pirrónico, el estilo de Valéry como prosista, Le Corbusier o el arte gótico. La paleta de intereses es muy amplia.

En esos años en los que ya ha empezado a trabajar en su proyecto de «ciencia materialista y empírica del arte», busca anclar su teoría de la «creación intelectual» en el materialismo histórico y dialéctico. Para superar el individualismo burgués, Raphael se propone pensar mediante categorías no psicológicas, sino filosóficas y, por tanto, supraindividuales, un planteamiento adoptado también, en el cambio de siglo, por teóricos del arte de muy distinta procedencia. Baste pensar en el plan ideado por Wölfflin de una «historia del arte sin nombres» o en el de Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Raphael rechaza radicalmente la teoría determinista del marxismo dogmático del reflejo ideológico de clase y, al igual que Bloch, Lukács o Korsch, aborda la cuestión desde el prisma de la mediación, para dejar al sujeto un mayor margen de maniobra.[13] Veamos lo que dice al respecto en dos textos extraídos de la edición parcial de su obra *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art* (1933), publicada en 1946 en español bajo el título

12. Ibíd., p. 23.

13. Cf. Dieter Hornig (1994): «Max Raphael: théorie de la création et production visuelle», *Revue germanique internationale* 2, pp. 165-178; p. 170.

Marx y Picasso. Los pintores modernos a la luz del materialismo dialéctico, en un estudio sobre la sociología del arte.

En el primero, identifica esta posición antidogmática ya a Engels:

> Una de las principales tareas de la filosofía idealista siempre ha consistido en ponderar las características específicas y parciales de los dominios del espíritu y de la cultura, suponiendo a los hechos y a las formas como dados «a priori».
>
> El materialismo histórico y dialéctico no presenta así los problemas.
>
> Los mismos creadores de la teoría consideraron que era una especie de enfermedad infantil el tratar las ideologías en bloque. «Deducir de las realidades económicas fundamentales las concepciones políticas y jurídicas u otras concepciones ideológicas, así como las acciones que de ellas resultan, es a lo que primero hemos dado –y debido dar– la mayor importancia. Pero, al hacer esto, hemos desatendido el lado formal en provecho del lado sustancial, es decir, en provecho del estudio de la manera según la cual se forman tales concepciones» (Engels, carta a Mehring, 1893).
>
> Esta posición unilateral ante el problema aparece aún más acentuada en el caso particular del arte.[14]

En el segundo, apunta a la que debe ser la manera «correcta», es decir, «dialéctica» de resolver dicho «problema»:

> El marxismo hace tabla rasa con todas las ilusiones de conciencia –condicionadas por su clase– de los sabios burgueses, tales como el individualismo absoluto del genio, la independencia y la autonomía absolutas del espíritu y el carácter inmanente de la historia del arte. Ve en estas ilusiones los prejuicios de una época histórica netamente determinada. Permite, además, analizar el contenido de cada época, las relaciones entre la producción material y la producción espiritual, así como los límites de las posibilidades de creación de las formas.

14. Max Raphael (1946): *Marx y Picasso*, Buenos Aires, Ediciones Archipiélago, pp. 11-12. Hasta ahora, esta era la única obra de Raphael publicada en español.

> Para establecer de manera científica las relaciones existentes entre las partes «trascendente» e «inmanente» de una sociología del arte será necesario analizar: por un lado, las relaciones sociales; por otro, las formas de la obra de arte que en su conjunto y en sus relaciones ofrecen un carácter sociológico. Tal análisis solo es posible sobre la base de la dialéctica materialista.[15]

Así pues, apoyando su teoría social del arte sobre la idea engelsiana de una «autonomía relativa» de la superestructura, Raphael defenderá que la creación artística puede desarrollar sus propias leyes y ejercer una influencia directa en la praxis social. Por ello, prestará interés a las relaciones que se establecen entre los elementos intelectuales (personalidad del artista, ideología, etc.), las circunstancias sociales (modo de producción, estructura de clases, etc.) y los datos empíricos (materiales empleados, elección de soluciones, etc.).

«El arte es un juego entre tres factores: el artista, el mundo y los medios de la configuración», afirmará en *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? «The Demands of Art»*,[16] inaugurando un camino por el que luego transitarán teóricos como Michael Baxandall, Pierre Bourdieu o John Berger.

En 1932, tras la negativa de la dirección de la *Volkshochschule*, temerosa ante el avance del nazismo, a programar un curso sobre «Los fundamentos científicos de *El Capital*», Max Raphael abandona Alemania y, después de un breve periplo por Suiza, se instala en París.

15. Ibíd., p. 116.

16. «La manera en la que entiende Raphael el tercer factor, los medios o el proceso de figuración [o de configuración], es crucial, porque es este proceso el que permite considerar que la obra acabada posee una realidad específica propia. [...] El artista elige su material –piedra, cristal, pigmento o una mezcla de varios– y luego elige la manera de trabajarlo –muy pulido, tosco– a fin de preservar su propio carácter, a fin de destruirlo o trascenderlo. Estas elecciones están, en gran medida, condicionadas históricamente. Por el procedimiento de trabajar su material de modo que represente ideas o un objeto, o ambas cosas, el artista transforma el material bruto en material "artístico"» (John Berger [2018]: *Panorámicas. Ensayos sobre arte y política*, pp. 64-65).

VI

En la capital francesa, donde permanecerá hasta su internamiento en el campo de concentración de Gurs a comienzos de la Segunda Guerra Mundial, se gana la vida eventualmente realizando visitas guiadas al Museo del Louvre. No obstante, serán años muy prolíficos en los que profundizará en su particular análisis marxista de la historia del arte.

En 1933, publica *Proudhon*, *Marx*, *Picasso: Trois études sur la sociologie de l'Art*. Al año siguiente aparece en alemán *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* [Sobre la teoría de la dialéctica concreta], que será traducido al francés y publicado por Gallimard (gracias a la intermediación del ensayista y filósofo Bernard Groethuysen) cuatro años más tarde con el título *La théorie marxiste de la connaissance*; imparte conferencias en el estudio del arquitecto modernista André Lurçat; escribe una serie de textos que no llegan a publicarse, como *L'esthétique des églises romanes en France* (1935) o *Ouvriers, art et artistes, contribution à une science de l'art marxiste* (1939), y acomete un estudio sobre Flaubert que no concluye.

Tras la entrada de los nazis en París, en junio de 1940, Max Raphael huye al sur no ocupado pero colaboracionista, donde es detenido el 19 de octubre y recluido en el campo de Gurs, en la región de Aquitania, departamento de los Pirineos Atlánticos, a 34 kilómetros al norte de la frontera española. Este inmenso campo de concentración había sido construido en marzo de 1939,

> a toda prisa, con el fin de alojar a los combatientes republicanos que habían cruzado la frontera francesa al hundirse el frente militar en Cataluña. El campo de acogida o de alojamiento –tales eran sus denominaciones administrativas– se componía de 382 barracones y tenía capacidad para unos veinte mil internos.[17]

17. Agustín Serrano de Haro (2023): *Arendt y España*, Madrid, Trotta, p. 15.

Por él pasaron, en condiciones inhumanas, además de Max Raphael y su esposa Emma Dietz, Hannah Arendt y Carl Einstein, entre otros. En febrero de 1941 es trasladado al campo de Les Milles, ubicado en el edificio de una antigua fábrica de tejas cerca de Aix-en-Provence, donde estuvieron encerrados también conocidos artistas, como Max Ernst, Lion Feuchtwanger o Hans Bellmer. Desde allí emigra a Estados Unidos, vía España y Portugal. Será su tercer y definitivo exilio, después de Suiza y Francia. Emma permanecerá encarcelada en Gurs hasta 1943; tras su liberación se queda un tiempo en Suiza y, finalmente, se reúne con él en Nueva York el 9 de septiembre de 1945. En agosto de 1942, Karl, el hermano de Max, es deportado a Auschwitz, donde le espera «una fosa en los aires», según la conocida metáfora de Paul Celan en el poema *Todesfuge* [Fuga de muerte].[18]

De su viaje hacia el transtierro a través de España, que arranca en la ciudad occitana de Narbona, le escribe Raphael a Dietz:

Narbona, 1 h 30. 1-VI-1941

> Mi malvada esposa [*Mein böses wife*], esta es la primera estación: una sala de espera bajo cuyos coloridos carteles paisajísticos la gente duerme inclinada hacia atrás o hacia delante –aún más fea que cuando está despierta en un entorno grasiento de color marrón grisáceo bajo una luz descarnada y sombría a la vez–. ¡Qué bueno es dormir, olvidar y renovarse! Y qué diversos son los caminos de la renovación: el camino por el campo de Gurs fue sin duda uno de ellos, o su principio. ¿Qué vendrá después? Con el manuscrito en el bolsillo, siento que el presente y el futuro vuelven a estar ligados al pasado (aunque de momento la conexión sea muy pequeña).[19]

El manuscrito al que hace referencia en la carta bien pudiera tratarse del proyecto para una «ciencia empírica del arte», en el que

18. Paul Celan (1985): *Amapola y memoria*, Madrid, Hiperión, p. 57.

19. Max Raphael (1989): *Lebens-Erinnerungen. Briefe*, *Tagebücher*, *Skizzen*, *Essays*, p. 317.

había trabajado de 1939 a 1941 y que revisa mientras viaja a Nueva York.[20] Ya en la aduana franco-española, consigna tres días después:

> Miércoles por la mañana, a las 10 h. 4-VI-1941
>
> Ahora estoy sentado en el «buffet» de la estación fronteriza, esperando a que el comisario me dé el visto bueno, lo que debe tener lugar a las 12.30 horas. Desde las 2.30 hasta las 5.30, he estado tumbado en un banco acolchado envuelto en mis dos mantas, sin dormir. El viaje a través del paisaje habría sido interesante si la zona no hubiera sido profanada por el sufrimiento de los que lucharon por la libertad, como si se tratara de una mancha indeleble [...]. Es bueno caminar –aunque sea muy por detrás– en la fila de los que han sufrido, pero también será bueno si uno puede recuperar el sentimiento o al menos la ilusión de la libertad: libertad de esta clase de sufrimiento y libertad para trabajar. La vida había perdido para mí su totalidad y su equilibrio natural, el confinamiento en el campo y la alegría de tu existencia y de tu ser eran los dos extremos entre los que no solía haber nada. Ya es hora de que el trabajo vuelva a ocupar su lugar y determine por sí mismo el valor de todas las cosas. Ha llegado el momento.[21]

Y acerca del carácter de los españoles y las corruptelas de la dictadura franquista, comenta:

> 9 de la noche, hora española, Port Bou
>
> ... En la pobre España se tiene la impresión de estar en una tierra de leche y miel. La gente es increíblemente servicial, pero también extraordinariamente avispada, exactamente igual que en el campo de Gurs, y la dictadura fomenta aquí la organización del fraude como en todas partes.[22]

20. Cf. Hans-Jürgen Heinrichs, en Max Raphael (1989): *Lebens-Erinnerungen. Briefe*, *Tagebücher*, *Skizzen*, *Essays*, pp. 25-26.

21. Max Raphael (1989): *Lebens-Erinnerungen. Briefe*, *Tagebücher*, *Skizzen*, *Essays*, p. 318.

22. Ibíd., p. 322.

De su fugaz paso por Madrid, el Museo del Prado es lo que acapara toda su atención; duda que pueda encontrar un lugar parecido donde investigar en Estados Unidos. Max Raphael, al basarse en sus estudios «empíricos»[23] en la materialidad de la pintura y abordar con minuciosidad cuestiones particulares en torno a la estructuración del espacio y la eficacia de las formas en él, trabaja siempre que puede a partir de las notas tomadas durante la contemplación directa de las obras originales, no de reproducciones, un método ya preconizado por Wölfflin. Su teoría del arte es inconcebible sin sus visitas a los lugares del arte. Su obra es una prolongación de su vida:

> Sábado por la mañana, a las 11 h. 8-VI-41
>
> Cuánto material de trabajo –¡variado, estimulante!– habría encontrado en el Prado si hubiera tenido más tiempo y menos fatiga. Solo me queda el deseo de trabajar en paz durante un año. Cuando el manuscrito esté básicamente terminado, habría que viajar por todos los grandes museos para enriquecerlo. Quizá se pueda hacer eso allí, pero no me imagino encontrar algo parecido al Prado, por no hablar de los frescos.
>
> A veces pienso en la suerte que he tenido: con el dinero, la maleta, el manuscrito, pero también en el viaje. Por supuesto, lo principal se nos ha negado, pero creo que el éxito logrado hasta ahora nos da motivos para la esperanza. En cualquier caso, aceptamos la situación y luchamos juntos por nuestra convivencia.[24]

23. «La teoría raphaeliana del arte es empírica en primer lugar porque no presupone nada más que el acceso directo a las obras. [...] Este es quizás el aspecto más fascinante de la obra de Raphael: cómo saca a la luz *todas* las fuerzas que contribuyeron a su nacimiento, del mismo modo que los prehistoriadores identifican una estructura social a través del estudio de un único objeto exhumado» (Pierre Rusch [2009/11]: «Max Raphael: le spectateur naufragé», *Critique* 750, Éditions De Minuit, pp. 994-1004, cit. en p. 995).

24. Max Raphael (1989): *Lebens-Erinnerungen. Briefe*, *Tagebücher*, *Skizzen*, *Essays*, pp. 332-333.

Lunes por la mañana, a las 9 h. 9-VI-41

Lamento infinitamente no haber podido quedarme en Madrid 24 horas más, me he perdido muchas cosas.[25]

Asentado ya en Nueva York, y con Emma a punto de reunirse al fin con él, le escribe sobre su deseo de regresar al Prado:

N.Y.C., 229 East 63 Str.
m. 17-II-45

Mi muy amada esposa:
... En cuanto tengas oportunidad, ven aquí. Si pudiera ir a Europa antes, estoy pensando en España (Madrid), ya que necesito un museo en el que trabajar.[26]

VII

A su llegada a Nueva York, amigos y conocidos le dan la bienvenida. Es un recibimiento privado, nada oficial. Raphael conoce al historiador del arte Meyer Schapiro y al pintor Kurt Seligmann y califica la recepción de «maravillosa» [*großartig*]. Pero le dura poco el optimismo.

En 1942 vive «semanas infernales entre la muerte y la locura»; todo se había vuelto «irreal excepto mi trabajo», confiesa.[27] El 3 de abril de 1943 dice que intenta reírse de sí mismo «por la sencilla razón de que no puedo hacer otra cosa –excepto meterme una bala en la cabeza. *Mais je suis bien loin de là!*–».[28]

Entre los años 1941 y 1952, sus estudios sobre el arte egipcio, prehistórico e histórico primitivo se convierten en la piedra de toque del método de la ansiada «ciencia empírica del arte»: su contenido histórico, desarrollo y significación social deben reconocerse únicamente a

25. Ibíd., p. 338.
26. Ibíd., pp. 394-396.
27. Ibíd., p. 28.
28. Ibíd., p. 28.

partir de los signos y formas estéticos. No obstante, Max Raphael pasa grandes apuros económico en esa época y le repugna la gente que le rodea. El 29 de junio de 1941, al poco de llegar, describe Nueva York como una ciudad que le parece «mucho más amable de lo que jamás había pensado», pero que al final le roba todas sus fuerzas.[29] Desea regresar a Francia. El «nuevo continente» se cierra ante el emigrante Raphael, y él le paga con la misma moneda: «Todo el mundo me pone nervioso porque enseguida temo herir la sensibilidad de cualquiera».[30] Con los exiliados alemanes del mundo de la cultura tampoco le van mucho mejor las cosas. En sus diarios describe una velada en casa de Piscator y el dilema de su posición *inter pares*:

> Meticulosamente elegantes... Éramos unos 20 invitados, entre ellos George Grosz, actrices, bailarinas, etc. Toda esta gente son emigrantes y cada uno de ellos sigue o quiere seguir haciendo *lo mismo* que hacía antes, y todos viven bajo la ilusión de que podrán hacerlo, si no ahora, más adelante [...] Me parece infinitamente anticuado ver que la gente sigue representando sus antiguos papeles como si nada hubiera pasado...[31]

VIII

De Max Horkheimer, director del Institut für Sozialforschung [Instituto para la Investigación Social] –afincado en la Universidad de Columbia desde 1934–, Raphael recibe el reconocimiento, pero su intermediación en busca de apoyo no se traducirá finalmente en una ayuda efectiva.[32]

29. Ibíd., p. 28.
30. Ibíd., 24-6-1941, p. 363.
31. Ibíd., 24-7-1941, p. 30.
32. En *Exilios permanentes. Ensayos sobre la migración intelectual alemana en Estados Unidos*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2017, p. 62, explica Martin Jay: «No debemos nunca olvidar que el *Institut* fue un organismo de enseñanza que funcionó durante muchos años en Estados Unidos, aunque de forma limitada, y que también apoyó a numerosos refugiados cuya obra se vio influenciada por su asociación con él». En el caso de Max Raphael, no pudo ser.

Reproducimos el intercambio de cartas entre ambos que tiene lugar en Estados Unidos:

228 East 75 street
RH4-0154

Nueva York, 30-VIII-41

Estimado profesor Horkheimer:

Era mi intención pedirle una entrevista en cuanto llegara a N.Y. Pero como mi vacilante salud no ha podido soportar las nuevas condiciones de vida, he tenido que posponerla hasta hoy. Ahora por fin puedo reanudar mi trabajo, que tuve que interrumpir en 1940 para ir al campo de concentración francés en mayo.

Le estaría muy agradecido si pudiera apoyarme con sus consejos y ayuda práctica. Ya puede imaginarse que he llegado sin fondos, pero espero que mis conocimientos y habilidades también puedan ser de utilidad aquí, y que mi trabajo anterior sea suficiente para garantizarme en esta difícil situación la buena voluntad necesaria para posibilitar la continuidad de mi trabajo.

Poco antes de que comenzara la guerra, tuvo usted en sus manos mi manuscrito *Arbeiter, Kunst und Künstler* [Obreros, arte y artistas], que contenía un análisis estético e histórico de un cuadro de Corot. Desde entonces, he empezado a escribir mi *teoría empírica del arte* y me gustaría mucho continuar este trabajo, si se me da la oportunidad económica a través de una beca o similar. Desgraciadamente, llegué aquí sin ningún conocimiento de la lengua inglesa, por lo que la enseñanza queda totalmente descartada en un futuro próximo.

Como usted sabe mucho mejor que yo, si se puede hacer algo por mí y qué, le pido su consejo y su ayuda.

Con mis mejores deseos
Su afectísimo
Max Raphael[33]

33. Max Raphael (1989): *Lebens-Erinnerungen. Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays*, pp. 418-419.

Dr. Max Raphael
228 East 75 Street
Nueva York

2 de septiembre de 1941

¡Estimado Dr. Raphael!

En ausencia del profesor Horkheimer, le agradezco su carta del 30 de agosto.

Dado que el Dr. Horkheimer seguirá ausente de Nueva York en un futuro próximo, lamentablemente no es posible hablar en persona con él. No obstante, el Dr. Löwenthal estará encantado de hablar con usted en su nombre y le agradecería que me llamara al número de teléfono Monument 2 -6056 para concertar una cita.[34]

Con la mayor consideración
M. v. Mendelssohn
Secretaria del Prof. M. Horkheimer[35]

Profesor Georg Swarzenski[36]
40 Carlton Street
Brookline, Mass.

8 de septiembre de 1941

¡Estimado profesor Swarzenski!

Permítame pedirle un consejo. El historiador del arte Max Raphael nos ha visitado hoy en el Instituto. Lleva aquí varias semanas y, al parecer, vive en condiciones bastante desesperadas.

34. Leo Löwenthal fue codirector de la sede del *Institut* en Nueva York cuando Adorno y Horkheimer se trasladaron a California.

35. Ibíd., p. 420.

36. Georg Swarzenski había sido profesor honorario de Historia del Arte en la Universidad de Fráncfort entre 1914 y 1933, y director de los museos de arte de la ciudad del Meno desde 1928 hasta que, presionado por los nazis, hubo de dimitir en 1938 y emigrar a Estados Unidos. En 1938-1939, ejerce como docente en la Universidad de Princeton y desde 1939 hasta 1957, como conservador de adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Boston. Cf. Ulrike Wendland (1999): *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, parte 2: L-Z, Múnich: K. G. Saur Verlag, pp. 677-683.

No puedo presumir de juzgar las cualidades científicas de un historiador del arte, pero me gustaría decir que la impresión que me llevé en una larga conversación es bastante favorable. El Sr. Raphael es evidentemente una persona con verdadera pasión intelectual y al mismo tiempo con un desapego hacia todos los negocios que es muy raro encontrar. La seriedad y modestia de su comportamiento me llevan a la conclusión de que es un verdadero erudito y, al mismo tiempo, un hombre que ve más allá de los límites de su disciplina.

Raphael ya había escrito un libro sobre la evolución de la pintura de Monet a Picasso antes de la Primera Guerra Mundial y estaba especialmente interesado en los problemas de la pintura moderna. Su gran plan era crear una base teórico-social para las ciencias del arte. Pero es lo suficientemente realista como para ver las dificultades que se interponen en la realización de este plan y está pensando en escribir una presentación sistemática –sobre todo en un contexto sociológico– de la importancia de los distintos materiales artísticos para la historia del arte. También parece tener conocimientos especializados en el campo de la pintura francesa de los siglos XVII y XVIII.

¿Podría darnos algún consejo sobre lo que sería mejor que el Sr. Raphael hiciese y vería alguna posibilidad para él y hablaría con él usted mismo? Nuestro Instituto, que desde hace años se ve desbordado por las actividades de ayuda a la emigración, no puede hacer nada en este caso, por más que nos gustaría.

Acepte de antemano mi sincero agradecimiento por sus amables consejos.

Con los más afectuosos deseos
para su esposa y para usted,
siempre suyo
Max Horkheimer[37]

Ese «desapego» [*Distanziertheit*], del que habla Horkheimer, acabará por dejar a Max Raphael varado en la soledad, una vez más en tierra de nadie. Hasta su suicidio el 14 de julio de 1952.

37. Ibíd., pp. 420-422.

IX

El camino de la muerte autoelegida había sido explorado teóricamente por Max Raphael desde su juventud. Ya en una anotación del 21 de diciembre de 1915 leemos:

> Motivos del suicidio:
> I. Pérdida de cualquier valor vital ocasional sin el cual la vida ya no parece merecer la pena:
> 1. aquellos valores que son externos a la persona (dinero);
> 2. los que conciernen al cuerpo o a la mente de la persona;
> 3. los que conciernen a su relación con el mundo.
> II. Percepción del funcionamiento del mundo, es decir, de la relación del individuo con lo absoluto, de lo que se deriva una visión pesimista del mundo.
> III. Pérdida de la dignidad del ser humano individualmente limitado. Solo este último caso, que los filósofos no reconocen, es una razón legítima.[38]

Los exilios, las dificultades materiales y, también, las relacionales (Raphael siempre fue un hombre difícil, hipersensible, de humor atrabiliario, como él mismo reconoce en el escrito citado del 23 de febrero de 1915) sin duda afectaron a su sentido de la «dignidad», como ya antes, por las mismas o similares razones, habían afectado al de Ernst Toller (1939), Walter Benjamin (1940), Carl Einstein (1940) o Stefan Zweig (1942).

X

La principal obra de Raphael es una colección de ensayos sobre pintura antigua y moderna escritos fundamentalmente en el periodo de entreguerras y revisados para su publicación en 1950. En el prefacio

38. Ibíd., pp. 178-179.

de la edición que debería haberse publicado en 1930 pero que solo aparecerá en Estados Unidos en versión inglesa en 1968, dieciséis años después de la muerte del autor, con el título *The Demands of Art*, el autor expone por primera vez su proyecto de «ciencia empírica del arte», una fórmula con la que se refiere a un acceso al arte basado en una concepción experiencial de la visión como acto productivo, que convierte al espectador en émulo del pintor y reconstructor del cuadro:

> El punto de partida de la consideración del arte es el *ver* –entendido como una capacidad no solo del ojo, sino de todas las fuerzas humanas; no es una capacidad igual y general para todas las personas y épocas, sino una capacidad sumamente concreta que está condicionada por la actitud espiritual, tanto del individuo como de toda la época histórica–. En este sentido, ver es una dependencia doble de las cosas: algo que es real fuera de nosotros entra en nosotros y se asimila a nuestras fuerzas, y viceversa, ver es al mismo tiempo la proyección de lo interior (de sentimientos, imágenes, sueños y visiones) hacia fuera, y su asimilación a objetos singulares o al conjunto del mundo. Ambos procesos pueden divergir o converger en diferente medida.

Nuestra edición de *Cómo requiere ser vista una obra de arte* [*Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? «The Demands of Art»*] –que sigue la de Klaus Binder, con revisión de Hans-Jürgen Heinrichs, en el tomo sexto de la Werkausgabe en 11 volúmenes de la Suhrkamp Verlag (1989)– está compuesta por el prefacio de 1930 y por los cinco estudios monográficos de Max Raphael, cada uno de los cuales aborda, a partir de la obra elegida, «un aspecto específico del proceso creativo, de modo que el conjunto ofrece una *estética implícita*».[39] Las obras

39. Dieter Hornig, op. cit., p. 173. También el historiador del arte J. K. Eberlein es de la opinión de que Raphael era un «esteta» más que un historiador del arte: «Raphael no era un historiador del arte en el sentido habitual. Se definía a sí mismo como "esteta". Su programa no era la historia del arte, sino la "ciencia del arte", es decir, la estética». Cf. Johann Konrad Eberlein: «"Wölfflin ist absolut nichtsagend". Max Raphael und die Kunstgeschichte», en Hans-Jürgen Heinrichs (ed.): *«Wir lassen*

son *Mont Sainte-Victoire*, de Cézanne; *Madame X saliendo del baño*, de Degas; *El duelo por la muerte de Cristo* y *Constatación de las llagas de san Francisco*, de Giotto; *José interpreta el sueño del Faraón*, un dibujo de Rembrandt, y el *Guernica*, de Pablo Picasso (capítulo añadido posteriormente). A todos ellos les sigue un apéndice compuesto por un capítulo inacabado de «Conceptos fundamentales de la contemplación artística», con un prefacio fechado en 1941 (escrito por Raphael durante la travesía del Atlántico), muy importante tanto desde el punto vista metodológico como del teórico ya que, al desarrollar los conceptos cardinales empleados en las descripciones, facilita la comprensión de las cuestiones teóricas inherentes al discurso descriptivo, favoreciendo una lectura cruzada entre las monografías y el fragmento. Dicho apéndice incorpora, asimismo, el «Informe editorial» de Klaus Binder para Suhrkamp y el análisis del historiador del arte Bernd Growe titulado «Contemplación y proceso», que completan la constelación crítica del volumen.[40]

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, John (2018): *Panorámicas. Ensayos sobre arte y política*, Barcelona, Gustavo Gili.

CELAN, Paul (1985): *Amapola y memoria*, Madrid, Hiperión.

DIERS, Michael (2010): «Bande à part. Die Außenseite(r) der Kunstgeschichte: Georg Simmel, Carl Einstein, Siegfried Kracauer, Max Raphael, Walter Benjamin und Rudolf Arnheim», en Horst Bredekamp y Adam S. Labuda (eds.) *In der Mitte Berlins. 200 Jahre*

uns die Welt nicht zerbrechen». Max Raphael in der Diskussion, Fráncfort, Suhrkamp, 1989, pp. 173-191, p. 180.

40. Desde aquí queremos agradecer a Josep Monter no solo el escrupuloso trabajo de traducción, dada la dificultad estilística de los textos de Raphael, sino también el haber sido él quien nos sugiriera la publicación del libro.

Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Berlín, Gebr. Mann Verlag, pp. 273-292.

HAFFNER, Sebastian (2006): *Historia de un alemán. Memorias 1914-1933*, Barcelona, Destino.

HEINRICHS, Hans-Jürgen (ed.) (1989): *«Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen». Max Raphael in der Diskussion*, Fráncfort, Suhrkamp.

HORNIG, Dieter (1994): «Max Raphael: théorie de la création et production visuelle», *Revue germanique internationale* 2, pp. 165-178.

JAY, Martin (2017): *Exilios permanentes. Ensayos sobre la migración intelectual alemana en Estados Unidos*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

PAFFENHOLZ, Alfred (1988): *Spurensicherung*, vol. 1, *Kunsttheoretische Nachforschungen über Max Raphael, Raoul Hausman, Sergej Eisenstein, Viktor Schklowskij*, Hamburgo, Junius.

RAPHAEL, Max (1946): *Marx y Picasso*, Buenos Aires, Archipiélago.

RAPHAEL, Max (1989): *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? «The Demands of Art»*, edición de Klaus Binder y revisión de Hans-Jürgen Heinrichs, Fráncfort, Suhrkamp.

RAPHAEL, Max (1989): *Lebens-Erinnerungen. Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays*, edición de Hans-Jürgen Heinrichs, Fráncfort, Suhrkamp.

RUSCH, Pierre (2009/11): «Max Raphael: le spectateur naufragé», *Critique* 750, Éditions De Minuit, pp. 994-1004.

SERRANO DE HARO, Agustín (2023): *Arendt y España*, Madrid, Trotta.

WENDLAND, Ulrike (1999): *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, parte 2: L-Z, Múnich, K. G. Saur Verlag.

Max Raphael

Nacido en 1889 cerca de la frontera germano-polaca, el filósofo y teórico del arte Max Raphael nunca alcanzó la popularidad de Max Horkheimer, Walter Benjamin o Carl Einstein, con quienes compartió intereses e ideas, así como el destino sobrevenido de años de exilio. Publicó su primer libro en 1913 en Alemania y murió en 1952 en Nueva York. Se suicidó. En los cuarenta años que separan ambas fechas escribió estudios filosóficos fundamentales sobre cuestiones estéticas del arte europeo y no europeo a partir de la confrontación entre la filosofía de la vida y el materialismo histórico.

Cómo requiere ser vista una obra de arte

El proyecto más ambicioso de Max Raphael consistió en refundar la historia del arte como «ciencia empírica», una fórmula con la que se refería a un acceso al arte basado en una concepción experiencial de la visión como acto productivo, que convierte al espectador en émulo del pintor y reconstructor del cuadro. Dicho programa es irrealizable sin el conocimiento exhaustivo de las obras, que el filósofo se propone conseguir mediante el análisis descriptivo de sus formas artísticas. Teoría y práctica de la descripción son expuestas en *Cómo requiere ser vista una obra de arte* [*Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*], de capital importancia para comprender el trabajo de Raphael.

Este intelectual extraordinario y aún escasamente conocido, explicaba John Berger tras la publicación de la versión inglesa del libro, «mostrará, como ningún otro teórico lo había hecho hasta el momento, el significado de las obras heredadas del pasado... y el de las obras que se crearán en el futuro. Y esto lo muestra sin retórica, sin exhortar, modestamente y con fundamento. El suyo fue el mayor intelecto aplicado al tema que haya habido hasta hoy».

9 788411 185042

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA PUBLICACIONS PUV