

PIERRE FRANCASTEL
ARTE Y TECNICA
EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Serie *ARTE*

6/1794 153 COP.

EDITORIAL DEBATE

Primera edición: octubre 1990

Directora de la Serie ARTE
NEILLY SCHNAITH

Versión castellana:
MARIA JOSE GARCIA RIPOLL

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella, mediante alquiler o préstamo públicos.

Título original: *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*

- © Editions de Minuit
- © De la traducción, María José García Ripoll
- © Para la edición en castellano, Editorial Debate, S. A.
Recoletos, 7, 28001 Madrid

ISBN: 84-7444-414-4

Depósito legal: M. 32.099-1990

Compuesto en Imprimartur, S. A.

Impreso en Rogar. Polígono Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid)

Impreso en España

INTRODUCCION

Desde hace un siglo, el arte se ha ido volviendo progresivamente objeto de una curiosidad cada vez mayor. Hoy en día ocupa un lugar importante en la vida de las sociedades modernas: museos, exposiciones, urbanismo, educación. Lógico es que desate ciertas pasiones, no todas necesariamente ligadas a la especulación estética.

Durante ese mismo período, y sin duda a la vez como causa y como consecuencia de su arraigo cada vez mayor en la vida social, el arte ha experimentado una evolución radical. Es mayor la distancia entre Delacroix y Matisse que entre Veronés y Delacroix. Un siglo después, ya no se trata de algunas experiencias arriesgadas de niños perdidos; quiérase o no, las formas del arte vanguardista han prevalecido de una generación a otra, y han constituido, una tras otra, el tópico del mañana. Existe indiscutiblemente un arte de finales del siglo XIX y del siglo XX, un arte que abarca todas las disciplinas, desde la pintura a la escultura, desde la arquitectura hasta las artes decorativas, e incluso a los objetos utilitarios aparentemente más alejados del ámbito tradicional de la estética.

Esta revolución considerable se ha producido en un período histórico en que otros cambios, no menos decisivos, se han manifestado en diferentes campos de la actividad humana y del conocimiento. El desarrollo del maquinismo y la industrialización, por un lado, y por otro, los progresos de las ciencias especulativas y aplicadas, han desembocado en una transformación completa del universo.

Queda, pues, planteada la cuestión de saber qué nuevas relaciones se establecen en la civilización contemporánea entre las artes y las demás actividades fundamentales, principalmente las actividades técnicas, del hombre.

La respuesta que habitualmente se da a esta pregunta es bastante curiosa. Críticos e historiadores tienen tendencia a afirmar que el arte se ha separado de lo humano. No niegan su carácter revolucionario; muy al contrario, le niegan seriedad. Lo convierten en un

monstruo que algunos se esfuerzan por justificar —tarea verdaderamente ingrata y algo paradójica— y que otros, menos sensibles a los valores y más suficientes, estigmatizan con sus imprecaciones vengativas. Todos los hombres tienen, a decir verdad, cierta tendencia a considerar aberrante aquello que no comprenden, y Gabriel Marcel —que representa bastante bien esta última tendencia, mientras que la primera es la de Jean Cassou— nos ofrece el espectáculo algo ingenuo del filósofo sorprendido y descontento ante un cambio de los elementos teóricos de su problema. Una tercera categoría de estetas, más consciente de los poderes estables que de los valores originales y relativos del arte, aspira a convertirlo en la vía de salvación de las sociedades modernas. Desean una reeducación del hombre mediante la práctica extendida de ciertas formas del arte consideradas como el producto de una conciencia espontánea. Existe, finalmente, una última categoría de moralistas del arte, aquellos que piensan que la verdadera obra de arte constituye un absoluto que escapa a las influencias superficiales de la época. Para ellos, conviene distinguir entre la producción corriente de las obras en serie, que constituyen una especie de función vulgar del arte a nivel de la sociedad, y el surgimiento esporádico de las obras maestras, que se sitúan fuera del tiempo y del espacio, en el ámbito inmutable y eterno de la Belleza pura, universo misterioso en que Fidias es contemporáneo de Rafael y Chagall de Giotto.

Me ha parecido de cierto interés replantear el estudio de ese problema de las relaciones entre el arte y la civilización tecnicista sobre nuevas bases más analíticas. No se trata en absoluto, como veremos, de adoptar el punto de vista de aquellos que piensan que el arte es el reflejo de los modos de vida y de acción de una sociedad, considerada como una realidad superior a las conciencias individuales. El artista no se limita a materializar a través de su temperamento, y gracias a algún tipo de instrumento, que puede ser su técnica particular, los sentimientos o las ideas generales de un ambiente social. No se apodera de unos valores inmanentes para materializarlos, sino que es esencialmente creador. El arte es una construcción, un poder ordenar y prefigurar. El artista no traduce, sino que inventa. Nos encontramos en el ámbito de las realidades imaginarias.

Pero ello no significa que ese ámbito de lo imaginario no esté relacionado con la realidad humana y con las demás formas de actividad del hombre, ya sea materiales, ya sea también imaginarias y

figurativas, siguiendo otras ramificaciones de su pensamiento. La especulación del matemático es, por excelencia, igualmente imaginaria, pero mantiene sin embargo un estrecho vínculo con la realidad actual y permanente de la experiencia operatoria.

El objetivo del presente trabajo es en primer lugar mostrar que el arte es una de las funciones permanentes del hombre, y como tal debe ser estudiada en sí misma, así como en sus relaciones con otras funciones, tales como la función especulativa o la función técnica, más conocidas hasta ahora y por lo tanto más capaces de ayudarnos a descubrir las formas de acercamiento y los métodos apropiados a nuestro tema.

Hay que evitar, sin embargo, el concebir la función plástica —que es una de las funciones figurativas entre otras, tales como el lenguaje o las matemáticas— como una especie de categoría del pensamiento. Si en este libro tratamos de establecer el carácter funcional y relativamente estable de la función plástica, insistimos también en la importancia de las mutaciones, tanto en las formas de la experiencia figurativa, es decir, los productos o las obras, como en las relaciones de la actividad plástica con las demás actividades generales de la sociedad. Puestos en presencia de las producciones de la máquina, que también poseen el doble aspecto objetivo y funcional, los artistas modernos han visto transformarse tanto su repertorio de formas como sus instrumentos materiales y mentales. Un pintor actual no maneja los mismos colores que David, y con mayor razón, que un egipcio o un hombre del Renacimiento. Por otra parte, su idea de las relaciones existentes entre su obra y el universo material que le revelan sus percepciones no es la misma. Huelga recordar que para el primitivo, la finalidad de la representación plástica es una materialización más que una figuración; pero hemos de llamar la atención sobre el importante cambio que desde hace un siglo ha experimentado la noción de objeto. El pintor de la Edad Media representaba esencias, atributos de una realidad única e inmutable, mediante los objetos vistos detalladamente; el pintor del Renacimiento se dedicó sobre todo a fijar la posición recíproca de los objetos descriptivos de un espectáculo pintoresco y variado; el pintor moderno confiere mayor importancia al análisis agudo de sus sensaciones, siguiendo así la tendencia general de su época —a la vez que se vincula, por lo demás, a la tendencia universal que empuja al hombre actual a modelar el universo a la medida de su poder renovado de fabricación.

Veremos cómo dicha empresa se vuelve una ardua tarea a causa de la falta actual de información en la mayoría de los terrenos. Uno de nuestros propósitos es el de evidenciar la necesidad de amplias encuestas, tanto sobre los cambios experimentados por el mundo de los objetos producidos por la técnica moderna, que captan la atención de los artistas, como sobre los objetos figurativos en sí mismos. Sin dejar de encomiar los trabajos de algunos precursores —en quienes nos hemos frecuentemente apoyado, nombrándolos cada vez que utilizábamos algo de su información, incluso fragmentaria—, hemos señalado la amplitud de lo que queda por realizar. Pero nos ha parecido indispensable un intento de reflexión previa sobre el método.

Para evitar ciertos malentendidos —o ciertas acusaciones de tendencias, demasiado fáciles—, conviene precisar aún algunas posturas.

He considerado aquí que cierto número de fórmulas artísticas, a menudo agrupadas bajo el término vago de vanguardia, constituía la parte viva y creativa del arte moderno. Para mí, no se trata en absoluto de pretender algún tipo de infalibilidad al querer designar por su nombre a los artistas y las obras destinados a la eternidad. Sin embargo, parece ser que, en nuestros tiempos, como en todos los demás, existen corrientes generales que asocian a ciertos artistas entre ellos y con el movimiento general de la civilización contemporánea, mientras que otras corrientes perpetúan formas fijas del arte, nacidas en otro contexto de la vida y vinculadas, quiérase o no, al pasado. Dicho punto de vista carece de cualquier idea de progreso. Es un hecho que la sociedad humana se ha reagrupado desde hace un siglo, y que ha reducido sus diferencias de comportamiento. Hoy existe, por primera vez desde la Prehistoria, un arte universal. Tan absurdo es pretender ignorarlo como pensar que puede darse algún arte con eco en nuestra época y que esté únicamente vinculado a la manifestación de leyendas o de formas imaginativas características de otro momento de la historia. Pintar como Botticelli o Corot en 1955 es por definición un pastiche. Asignarle el cometido de conservar los valores históricos caducos es negarle al arte su valor vivo.

Nada más lejos de mi pensamiento que la idea de considerar, además, que las obras de arte vanguardistas estén todas necesariamente llamadas a la posteridad. La intención sola no crea el valor de originalidad. Actualmente estamos asistiendo a una mutación de

las formas de vida materiales y sociales. Estamos en un período de ruptura. Si rememoramos otras épocas de la historia, advertiremos que en casos semejantes, hicieron falta decenas de años para que una organización algo estable se consolidara. El Renacimiento fue obra de al menos seis generaciones, y en ningún caso la edificación de una nueva ciudad se realizó siguiendo planes determinados. Algunos esfuerzos dieron fruto, y otros fracasaron. El mundo actual no encontrará su equilibrio hasta que el prodigioso movimiento de aplicación de los nuevos principios técnicos y científicos sea moderado por algún bloqueo como los que siempre se han producido en el pasado: por falta de hombres y falta de materiales, o por falta de razón y de paz entre las sociedades. El mundo del mañana está tan poco prefigurado como el arte o la ciencia futura; pero ninguna actividad puede ignorar ciertas actitudes que rigen, en nuestros días, toda toma de conciencia humana. La figuración del espacio a la egipcia o a la bizantina es inconcebible en la era de la mecánica ondulatoria. La propia dignidad del arte exige por parte de los artistas cierta adaptación a las condiciones generales del pensamiento moderno.

Las nuevas estructuras no anulan en ningún caso a las antiguas, las sustituyen y proporcionan otras vías de acercamiento más rápidas y seguras, originan nuevos sistemas de integración de las sensaciones. La geometría euclidiana no deja de ser cierta, pero sus hipótesis están ahora incluidas en otros sistemas más vastos. La nueva física o las nuevas matemáticas no se enseñan obligando a los jóvenes a recorrer de nuevo el ciclo histórico de las hipótesis. Asimismo, el arte nos ofrece unas vías más rápidas y mejor adaptadas a una nueva experiencia psicológica y positiva de un mundo externo totalmente transformado por la técnica. Cuando se produce una verdadera innovación en el ámbito de los poderes del hombre para transformar la materia, una innovación correspondiente en el ámbito del pensamiento figurativo es necesaria. Dicha renovación se justifica por la existencia, observada en todos los ámbitos, de un cambio de costumbres, de ideas y de todas las formas de la actividad humana, basada en una modificación tanto del ámbito de la percepción como del conocimiento. Los hechos de visualización plástica resaltan siempre el cambio de los conceptos morales e intelectuales; los artistas siempre han contribuido, junto con los científicos, a crear con anticipación el marco ideal de cualidades y de valores en que el hombre ha tratado de establecerse durante las siguientes ge-

neraciones. En la actualidad, estamos atravesando una de esas fases de destrucción y de creación simultáneas como ha habido pocas en la historia de la humanidad. Sepamos aprovecharla para analizar, con benévola curiosidad, los esfuerzos de aquellos artistas que manifiestan indiscutiblemente su acuerdo con las formas dominantes de la vida moderna. Antes que denunciar —tarea fácil— el fin de un mundo, tratemos de comprender cómo se elabora otro nuevo. Ya no debería ser posible que un hombre de la envergadura de Piaget escriba un manual de epistemología en que, junto a pensamientos físicos, matemáticos, sociológicos, etc., no aluda siquiera al pensamiento plástico, presente sin embargo desde los orígenes en todas las etapas de la historia. Los famosos conflictos entre el Arte y la Sociedad, entre el Arte y la Técnica, ocultan el problema real, que es el de la inserción en la vida de las sociedades de una función de tipo particular a pesar de la infinita movilidad de las obras. No se trata de justificar una actividad superflua o accesorio, sino de darle su lugar a un modo de pensamiento que tanto hoy como ayer y bajo formas distintas, es generador de una actividad específica de la mente. El conocimiento, muchas veces intuitivo, de la Belleza, es una de las formas indiscutibles del saber.

Habiendo escrito ya un libro sobre el problema del Espacio, éste tratará del Objeto figurativo; seguirán otros estudios sobre el Color y sobre otros problemas eternos y momentáneos del conocimiento plástico, que es ante todo, no debemos olvidarlo, una fabricación. Pero el trabajo sólo se concibe a escala colectiva. El presente trabajo, que debe mucho a las discusiones planteadas en el marco de mi docencia en la Ecole Pratique des Hautes Etudes, y a mis oyentes, sólo pretende hacer hincapié en el alcance de un método.

Ojalá pueda contribuir por su parte a establecer el sentido y el significado humano de la obra de arte, ahora más amenazada que nunca, a pesar de las apariencias. El entusiasmo por los museos y los monumentos conlleva sus riesgos. El turismo y la museología implican para las obras del pasado tantos riesgos como beneficios. El modo de educación artística impartido en Francia, sobre todo en la enseñanza secundaria, provocará un escándalo el día en que se considere el problema a fondo. Pienso en el papel de la Inspección General del Dibujo, que nos deja a la zaga de países tales como Egipto. Finalmente, la segunda guerra mundial mostró más desprecio hacia los valores del arte que la primera. El crimen de Reims provocó un sobresalto de conciencia general, y los anglosajones sa-

crificaron deliberadamente los monumentos siguiendo instrucciones escritas de las más altas autoridades, so falaces pretextos de humanitarismo y de preservación de la vida humana. De hecho, esos mismos pueblos se niegan a firmar convenciones que protejan en el futuro uno de los patrimonios más vulnerables y más valiosos de la humanidad, al parecer contentos de favorecer la creación de ficheros fotográficos.

Sin embargo, yo no soy de los que creen que el destino sea más trágico hoy que ayer. Desde luego, no creo que la humanidad avance por el camino de una felicidad obligatoria y garantizada, pero me parece que muestra su capacidad intacta de crear en los distintos ámbitos de su actividad, y que no está a la zaga en el de las artes, el más desconocido de todos. Mañana, al igual que ayer, no existirá un nuevo humanismo, salvo en el conocimiento cada vez más lúcido, no ya de un hombre abstracto y eterno, sino de los seres efímeros de carne y de sangre que somos. Nos corresponde a nosotros hacernos cargo de una de las actividades más fascinantes habidas a través de los siglos.

Hemos emprendido este trabajo rechazando la premisa de la antinomia fundamental entre el Arte y la Técnica. Y rechazando también la idea de una inserción secundaria y superficial del arte en los demás productos de la actividad humana. Con la noción ya más definida del objeto plástico, creemos haber aclarado la doble naturaleza figurativa y operatoria del arte. En estos momentos, no se trata de confrontar en el plano de los valores dos series paralelas de acciones humanas. La oposición entre el Arte y la Técnica se resuelve cuando se advierte que en cierta medida, el mismo arte es una técnica en los dos niveles de las actividades operatorias y figurativas. Pretendiendo explicar el arte en función de su fidelidad a la representación de la realidad, los críticos y los historiadores han falseado los puntos de vista. No se explica un lenguaje en función de las cosas que nombra o de las analogías de ideas que expresa. El propósito del arte no es el de constituirse en un doble manipulable del universo; es, a la vez, explorarlo e informarlo de otra manera nueva. El pensamiento plástico que existe junto al pensamiento científico o técnico pertenece a la vez al campo de la acción y al de la imaginación. El arte no libera al hombre de todos los constreñimientos, no le proporciona un medio de aprehender sensaciones y traducirlas a lo absoluto, sino que constituye un modo de conocimiento y de expresión unido a la acción. Existe también, en el cam-

po de lo imaginario, una fusión entre la lógica y lo concreto. A través de las imágenes el hombre descubre a la vez el universo y su necesidad de organizarlo. Entre el arte y la técnica no existe, pues, ni una oposición, ni una identificación global. El conflicto surge cuando se pretende sustraer a la realidad el ámbito de lo imaginario. En la técnica es donde se encuentran el arte y las demás actividades específicas del hombre. El ámbito del arte no es lo absoluto, sino lo posible. Mediante el arte, las sociedades hacen el mundo un poco más cómodo o algo más poderoso, y a veces consiguen sustraerlo a las férreas reglas de la materia, o a las leyes sociales y divinas, para hacerlo momentáneamente un poco más humano.

Una última consideración merece ser destacada. Se trata de una cuestión de léxico que encierra una cuestión de principio. He empleado en todo momento el término «figurativo» en un sentido muy amplio, diferente al que está de moda actualmente confinarlo. Los defensores de cierta fórmula —literaria— del arte abstracto tienden en efecto a introducir la idea de que existe desde hace poco un arte no objetivo, y por consiguiente no figurativo. Todo este libro tiende a demostrar que el arte actual es, por el contrario, objetivo en la totalidad de sus formas, y que la querrela del arte abstracto se basa en una identificación arbitraria de la noción de sujeto con la de objeto.

Pero descubriremos también a ese respecto otra confusión que favorece un equívoco de consecuencias importantes, no sólo para la crítica de arte, sino para el pensamiento epistemológico contemporáneo. Siguiendo la idea de algunos historiadores del arte, como Wölfflin y Emile Mâle, de que las obras de arte se prestan esencialmente a una interpretación simbólica, muchos filósofos insisten hoy en el valor simbólico, no sólo del arte, asimilado a los lenguajes, sino de todos los lenguajes en general. Escapa al ámbito de esta obra el profundizar en la historia del pensamiento crítico de los siglos XIX y XX en el campo de la estética, desde Lessing y Kant hasta Benedetto Croce. Es un capítulo apenas esbozado de esa historia de la estética, que sólo podrá hacerse asociando al estudio del arte el de otras formas de actividad literaria, científica y técnica del siglo pasado. Se trata sin embargo de un estudio fundamental para la toma de conciencia lúcida de nuestro tiempo, de una especie de neohumanismo filológico y plástico que apenas entrevemos, pero que puede ser una de las formas más nuevas de la reflexión moderna sobre las actividades superiores de la sociedad. Era, pues, impor-

tante resaltar que hemos mantenido intencionadamente el término «figurativo» en su acepción más amplia, rechazando así vigorosamente cualquier interpretación del lenguaje plástico considerado únicamente como simbólico, es decir, alusivo o productor de signos más o menos arbitrarios que constituyesen un sistema puramente intelectual e imaginario de referencia respecto a una realidad exterior al hombre, inmutable en sus principios y sus leyes. Simbólico equivale a sustituto, equivalencia, alusión, signo convencional y que puede ser arbitrario, de una cosa. Figurativo implica la existencia de ciertas relaciones de estructura o de disposición entre el sistema de signos que representa y el objeto representado. No es posible convertir el arte en la traducción fragmentaria de una realidad determinada; el arte no sólo es un símbolo, es también creación; a la vez objeto y sistema, producto y no reflejo; no comenta, sino que define; no es sólo signo, es obra: obra del hombre y no de la Naturaleza o de la divinidad.

Primera parte

ENCUENTRO DEL ARTE
Y DE LA MAQUINA

Capítulo I

LOS MITOS DE LA MECANIZACION

Al igual que todas las demás formas de la actividad humana, el arte ha sido profundamente influenciado desde hace un siglo por el inmenso desarrollo de una civilización mecanizada. El propósito de este trabajo es repasar, en primer lugar, las modalidades de ese encuentro entre un concepto históricamente fijo del arte y las transformaciones materiales del mundo, que insoslayablemente han cambiado las metas, los valores, los medios de acción del hombre. Seguidamente intentaremos desprender las formas aún inciertas de una nueva concepción del arte, que sigue siendo, ahora más que nunca, una de las funciones fundamentales de la sociedad.

Una idea generalmente admitida es que el factor dominante de nuestra época consiste en la determinación repentina y absoluta de las condiciones de la existencia humana por parte de la máquina. No existe, que yo sepa, ninguna obra dedicada, ya sea a la historia de las artes y de las ciencias, ya sea al estudio de la sociedad, que no parta de esa hipótesis. Jean Cassou señala el triunfo del maquinismo industrial; P. M. Schuhl y A. Koyré estudian las relaciones históricas entre el hombre y la máquina con el fin de elucidar el problema de la brusca adaptación de la civilización a la técnica a partir del siglo XIX; Varagnac subraya la ruptura producida en el desarrollo histórico de las culturas por la intrusión de la máquina, que opondrá las antiguas civilizaciones, cargadas todas ellas de cierta dosis de lejanos arcaísmos, a la civilización actual, bruscamente liberada de todos sus soportes tradicionales. Ya sean franceses o extranjeros, ingleses, como sir Herbert Read, suizos o americanos, como Giedion y Lewis Mumford, todos plantean el problema desde puntos de vista particulares, muchas veces contradictorios entre sí, pero nadie cuestiona el hecho mismo de una ruptura completa en los modos de vida de la humanidad como consecuencia inmediata del desarrollo, ahora ya viejo de dos siglos, de la máquina. Jean Fourastié resume

—siguiendo a Spengler— el punto de vista unánime cuando cree poder escribir que el hombre se ha vuelto faustiano después de la Revolución francesa, en el momento en que descubrió como meta principal de su actividad la transformación de la Naturaleza.

Las repercusiones de tal actitud son importantes, tanto en lo que respecta a nuestros juicios sobre la época actual como a nuestro conocimiento histórico del proceso de inserción de la máquina en las actividades humanas. Contrariamente a una opinión tan generalizada, no es seguro que estemos en presencia de un fenómeno sin precedentes en la historia, ni tampoco es irrefutable que el encuentro del hombre con la máquina sea un hecho simple que rige todos los demás.

En un libro recientemente dedicado al *Nacimiento de la civilización industrial*, John Nef trata de demostrar, en cuanto a él, que el punto de partida del movimiento que conduce a las crisis del mundo actual debería situarse, no ya a finales del siglo XVIII, sino mucho antes, en el siglo XVI. Afirma la existencia de una «primera civilización industrial» —que tampoco distingue sustancialmente de la nuestra—, y sitúa sus orígenes tras la abdicación de Carlos V. Oponiendo las dos grandes etapas anteriores de auge de la civilización occidental —los siglos XI y XII y el siglo XV— a esta tercera etapa de desarrollo de Europa, afirma que existe una oposición entre los dos primeros períodos y el siguiente, porque en los dos primeros el impulso vital estaba ligado a la calidad y a las artes, mientras que a mediados del siglo XVI surgió una forma de expansión ligada principalmente a los valores técnicos y cuantitativos. Ciertamente, Nef reconoce que al mismo tiempo, los grandes desarrollos originales se han debido a una revolución científica, obra de un número muy reducido de científicos, creadores, en los siglos XVII y XVIII, de valores especulativos, pero considera que las dos evoluciones, cualitativa y cuantitativa, son independientes, y que esta última es la que ha dado su forma actual al mundo en que vivimos.

No vamos a seguir aquí al señor Nef en el terreno en que se sitúa. A pesar de su sumo interés, su tesis parece doblemente discutible. En efecto, en primer lugar, no es evidente que las formas antiguas de la civilización occidental establecieran una separación absoluta entre las artes y las técnicas. No existe prueba alguna de que en la civilización medieval las artes estuviesen únicamente relacionadas con el ocio de un pequeño número de privilegiados, sin el menor vínculo con su vida activa. Las catedrales son obra de los que

tallaban la piedra, tanto o más que de los clérigos y de los caballeros. Por otra parte, la obra del señor Nef parece haber sucumbido a la gran tentación de encontrar a toda costa unos orígenes lo más antiguos posibles de una forma de civilización que sólo en fechas relativamente recientes aparece verdaderamente constituida. Al igual que antes se intentó demostrar que el Renacimiento se manifestaba ya en la Edad Media, hoy se quiere demostrar que la Edad Moderna en Europa ya estaba prefigurada en la época isabelina. Sin negar la existencia, ya en aquella época, de una corriente industrial fundada en la apreciación de la cantidad, no parece posible aceptar la idea de que entonces se daban ya las condiciones teóricas y prácticas de una civilización industrial, la nuestra, y que ésta se realizó primero parcialmente en algunas regiones, paralelamente al desarrollo simultáneo en otros países de una civilización cualitativa, que representaba una especie de supervivencia del pasado. La realidad es más compleja. No vamos a pretender aquí discutir en detalle la obra muy densa de John Nef, nos contentaremos con examinar la situación tal y como aparece en los hechos a la víspera de un período en que, sin lugar a dudas, el maquinismo —que no es, como veremos, ni la técnica ni la máquina— se expande en todo Occidente, es decir, en vísperas de la Revolución francesa.

Recordaremos, pues, esencialmente de la obra de John Nef que el progreso de las técnicas y el de las luces no se confunden en su origen, y que tampoco implicaban necesariamente el progreso de la industrialización, o más exactamente, del maquinismo, bajo su forma histórica de los siglos XIX y XX. Recordaremos también que estamos desde el origen en presencia de fenómenos complejos, que es imposible considerar independientemente unos de otros y que, con toda probabilidad, no conllevan una relación de causa a efecto absoluta o unívoca. Es indiscutible, fundamentalmente, la multiplicación de los inventos de orden científico o mecánico, pero, de hecho, y aunque dichos inventos no aparezcan necesariamente ligados al desarrollo de un estado social y económico que van a aniquilar, su aparición se inserta primero en un orden de fenómenos nada revolucionarios. El descubrimiento de la oxidación del hierro por el carbono del carbón o el del telar, aparecen en su origen como dentro de toda una serie de inventos, tales como el reloj o el barómetro, que se fueron acumulando año tras año desde el Renacimiento, y que dieron impulso a una sociedad todavía muy viva en el siglo XVIII. El hecho notable es que, entre todos los inventos diarios, por

decirlo así, de los tiempos modernos, surgieron algunos que fueron utilizados, no ya con miras al fortalecimiento del sistema del universo y de la jerarquía social, sino con miras a su transformación.

Si algunos inventos —que en la escala de los valores absolutos de la imaginación, no eran aparentemente en ningún modo privilegiados, como el telar y el horno de carbón— conocieron una fortuna inaudita, no fue en función de su originalidad científica absoluta. Ello se debió a que proporcionaron en su momento una solución a problemas económicos y sociales. Sabemos, en particular, que en el siglo XVIII Inglaterra sufría escasez de lana y de madera, y que basó su nueva fortuna en las consecuencias prácticas y no en los desarrollos teóricos o técnicos resultantes de estos dos inventos. Cabe además añadir que no hubiese imaginado el provecho que podía sacarles si el desarrollo de las doctrinas económicas no le hubiese permitido anticiparse, creando a su vez en el campo de la técnica. Se advierte, pues, fácilmente que nos encontramos, no ya en el ámbito del progreso técnico puro o especulativo, sino ante una evolución conjunta de las actividades técnicas y sociales. De manera que cabe preguntarse si la verdadera originalidad del siglo XVIII no consiste más en el desarrollo de un nuevo sistema de relaciones humanas que en el mero hecho de encontrarse las sociedades occidentales con cierto número de descubrimientos tecnológicos deducidos unos de otros y dotados de un valor de aplicación de alguna manera intrínseco. Desde luego, John Nef menciona, con harta prudencia, la existencia de una «primera» Revolución industrial. Muestra cómo el desarrollo en Inglaterra, ya en el siglo XVI, de una industria de producción cuantitativa, no estaba ligado a elementos únicamente técnicos, sino por el contrario a unas condiciones generales producidas principalmente por circunstancias políticas y demográficas. Sin embargo, parece haber subestimado un poco la oposición que existe entre la aparición de elementos aislados que finalmente concurren en la organización de una nueva cultura, y la formación determinante, en un momento dado, de nuevos medios humanos donde se encuentran y se funden elementos muy diversos: medios artificiales donde periódicamente cada sociedad cree reencontrar la Naturaleza, contraste insuficientemente marcado entre el orden de las génesis y el orden de las estructuras.

A partir de finales del siglo XVIII, y sobre todo en la primera mitad del XIX, el desarrollo de ciertas industrias clave vino a modificar muy profundamente las condiciones de vida del hombre euro-

peo. Sería apasionante buscar el escalonamiento de los progresos paralelos pero independientes surgidos entonces de las distintas concepciones técnicas, mecánicas, económicas y sociológicas del Antiguo Régimen y que provocaron en cada campo de actividad, siguiendo formas aparentemente muy distintas, la evolución global de la sociedad humana entre 1780 y 1850.

Actualmente tenemos sin duda cierta tendencia a exagerar el papel de la industrialización inglesa en este proceso. Aunque dicho fenómeno jugó un papel decisivo rompiendo el equilibrio económico del mundo, no hay que subestimar la influencia de las ideologías francesas, ni el valor demostrativo de experiencias preparatorias en otros países, como Prusia. Sea como sea, parece cierto que la forma final que ha adquirido la experiencia moderna ha dependido tanto de las reacciones de los demás países respecto a la industrialización inglesa como de la propia industrialización. Incluso si admitimos la anterioridad absoluta de la Inglaterra isabelina, la parte positiva se jugó, en última instancia, alrededor del bloqueo continental y también alrededor de la transformación social de los países del continente. Hay que reconocer ahí una página de historia, donde la literatura y las artes interfieren en lo político y lo económico, antes de poder describir con precisión, a escala internacional, el paso de las sociedades de los siglos XVII y XVIII —las últimas sociedades de los tiempos modernos fundadas en la mecánica y la geometría de los siglos XV y XVI— a la sociedad de los años 1850, la primera del mundo actual.

A) DE LA UNION A LA ANTINOMIA

1850-1890

No es sino entre 1800 y 1850 cuando los hombres toman conciencia de su entrada común en un nuevo sistema de acción sobre la materia. Como siempre, el descubrimiento se hizo simultáneamente en todos los campos. Fue entonces cuando apareció la idea, o, si se quiere, el mito de la máquina.

La primera toma de conciencia se hizo en torno a las grandes manifestaciones económicas del siglo XIX. Ya en los últimos años del siglo XVIII, y sobre todo a principios del XIX, Francia había inaugurado la presentación más o menos regular de los productos de su industria. El movimiento había sido impulsado por el Imperio, deseoso de crear un ideal de autarquía económica, pero se había debilitado durante la Restauración. El país se encontraba en plena reacción en todos los ámbitos, y el inmovilismo era su regla de vida, gracias a lo cual Inglaterra se estaba asegurando un importante avance. Hacia mediados de siglo, sin embargo, ante el desarrollo de la riqueza favorecido por la Monarquía de julio, surgió la idea de las exposiciones internacionales donde se confrontarían todas las naciones. Entonces se produce una modificación total de la naturaleza del comercio internacional. Como consecuencia del conocimiento de las rutas marítimas, el igualamiento de todas las naciones hizo desaparecer el móvil del antiguo comercio. De ahí un trastocamiento total: en lugar de ir a buscar en secreto productos ligeros y caros para equipar a los países avanzados, se empezó a equipar a los países pobres con productos de poco valor y de volumen considerable. El comercio deja de estar ligado al lujo, y se asocia al trabajo. Una evolución tal sólo es posible a partir del momento en que se piensa en tener por cliente a las masas. ¡La ideología del buen salvaje y de la sociedad igualitaria fomenta el colonialismo y la mística de la productividad! La producción y los transportes masivos sustituyen al intercambio de productos raros.

Aquí también se manifiesta la rivalidad entre Francia e Inglaterra. Los acontecimientos favorecieron primero a Londres, que inauguró en 1851 la primera exposición internacional de productos de la industria. Sin embargo, París se desquitó durante la segunda mitad del siglo. Simultáneamente, además, y casi de forma paralela en ambos países, se desarrollaba una nueva ideología de la que salió la idea de la mecanización del mundo contemporáneo y del conflicto irreductible entre el arte y la industria.

Laborde. La conciliación

En Francia, la primera gran obra ideológica es el informe redactado en nombre de la sección francesa de la Exposición de Londres en 1851 por el conde de Laborde. Publicado en 1856, este enorme trabajo encierra una visión totalmente característica del estado de ánimo de los «liberales» de entonces. A pesar de su liberalismo, el conde de Laborde sigue siendo un aristócrata vinculado al orden social y religioso del pasado. Aceptando el desarrollo de la industria como un hecho y como la inminente fuente de riqueza, tanto para los individuos como para las naciones, plantea como principio la necesidad de «conciliar» el arte —representante de los valores antiguos— y la industria. En definitiva, transfiere al campo de la filosofía estética y económica la doctrina política de su medio: aceptar la Revolución como un hecho, pero conciliarla con aquellas fuerzas superiores e inmutables de la sociedad que siguen siendo el arte, los ideales, la religión, en una palabra, la aristocracia, no ya de nacimiento, sino del espíritu y del dinero. En el mismo instante en que la antigua aristocracia se alía con la banca y la gran metalurgia, el conde de Laborde preconiza naturalmente la alianza del arte con la producción industrial. Siendo el arte naturalmente también a sus ojos el elemento superior de dicha asociación, como la élite lo es en la sociedad. Laborde se asoma a la industria con el mismo horror y el mismo deseo de redención que Villermé cuando descubre en esa misma época los sórdidos horrores de la industrialización. Ni el uno ni el otro conciben una solución orgánica, por así decirlo, en que el impulso vendría de las fuerzas vivas, productoras. Piensan en la regeneración, y dan por sentado *a priori* que la industria, al igual que su engendro, el proletariado, son males aceptables, e incluso necesarios, en el universo del pecado y de la redención.

Durante generaciones, la actividad creadora del mundo moderno no hallará defensores. Las masas proletarias estarán mal defendidas, porque en definitiva ellas mismas sufren de complejo de inferioridad y sólo sueñan con conquistar las mismas ventajas, el mismo modo de vida externo, a precio reducido, de aquellos que las explotan. Mientras Laborde enseña en Francia que para «elevar» el arte hay que multiplicar a los artistas, seleccionados entre las masas con miras a redenciones individuales, y celebra la unión final entre el arte y la industria en forma de hierogamia casi mística de la nueva divinidad, que merece su acceso al Paraíso o al Olimpo de las civilizaciones tradicionales, en Inglaterra, Cole y Ruskin predicaban doctrinas análogas.

Cole y Jones. Lo real y la ficción

Uno de los méritos del libro de Siegfried Giedion, al que me he de referir tantas veces, es el haber sacado a la luz la personalidad de Henri Cole. Fue uno de los organizadores de la Exposición Universal de 1851 y en aquella época aparecía, junto con Laborde, como uno de los intérpretes del nuevo espíritu. En aquel tiempo redactaba el *Journal of Design* (1849-1852). En 1884, después de su muerte, sus notas fueron recopiladas bajo el título *Fifty Years of public Works*, pero en aquel momento esa obra tan densa pasó casi desapercibida dentro del entusiasmo general por Ruskin. Sin embargo, en muchos aspectos la obra de Cole se adelantaba a la de Ruskin y a la de Laborde. Ya en 1851 había formulado el principio fundamental del funcionalismo, ya que había admitido la posibilidad de ver cómo el valor creciente del trabajo y del saber destruía los principios tradicionales del gusto. Por otra parte, había tomado conciencia, a través del reciente descubrimiento de las artes de Extremo Oriente, de la posibilidad para su época de no dedicarse exclusivamente a la multiplicación mecánica de las antiguas formas de lo Bello, sino de formular los principios de una verdadera originalidad creadora que expresase el dominio nuevo y universal de la acción. Finalmente, había planteado —junto con Laborde— la cuestión de saber si América, recién incorporada a las naciones productoras, con sus producciones mecánicas adaptadas a nuevas necesidades, no tendría pronto lecciones que darnos. En pocas palabras, había vislumbrado la posibilidad de un vínculo original entre una era de alta

industrialización del globo y un espíritu creador liberado de los moldes tradicionales de lo Bello.

Cualesquiera que fuesen las premoniciones de Cole, es un hecho que no fue su obra la que tuvo la verdadera influencia en el desarrollo del gusto y de la industria, ni en su país, ni en otros.

Ya en 1856, uno de sus colaboradores, Owen Jones, en su *Grammar of Ornament*, se erigió en profeta, no de un estilo de expresión directa de los objetos fabricados por la máquina, sino de un eclecticismo sólo ampliado superficialmente por el descubrimiento de las artes lejanas. Desde ese momento, se constituía efectivamente como teórico de un estilo lineal, donde las licencias respecto a la perspectiva y el modelado tradicional desembocaban en un arte descriptivo, que acentuaba la oposición entre la materia y el estilo a beneficio del decorado sobreañadido. Así, mientras Cole había estado a punto de plantear los principios de un arte directamente ligado a la producción de objetos nuevos y útiles, en su propio círculo se alcanzaba el estilo floral de 1900. El abismo entre la realidad y la ficción se hacía más hondo. Ruskin triunfaba.

Ruskin. Lo absoluto y la intuición

¿Es su talento de escritor, o el hecho de que halagara los fáciles instintos de sus contemporáneos, lo que explica su éxito? El hecho es que en el mundo entero, y hasta la guerra de 1914, fue el intérprete de la religión de la Belleza. En un bonito artículo de la *Revue d'Esthétique*, Etienne Souriau recordaba recientemente el dicho de uno de sus compañeros de la Sorbona que concluía así una exposición en 1914: «Durkheim o Ruskin, elijan ustedes.»

Resulta muy difícil hoy entender el secreto del poder de Ruskin. Recuerdo haber tomado en varias ocasiones uno de sus libros intentando apreciarlo, y sobre todo entenderlo, como lo entendieron las generaciones precedentes. Nuestra época erudita tiene el irremediable inconveniente de la acumulación de los errores arqueológicos, que convierten un libro como *Les Pierres de Venise* en un verdadero museo de los horrores científicos. Pero confieso no haber sido sensible, por otra parte, a la propia literatura. Es un estilo sentencioso, predicador, unido a una búsqueda de poesía verbal que ha dejado de ser afectivamente sensible en nuestros tiempos. Aunque no por ello ha cesado la prosa de Ruskin de tener una acción positi-

va. Por el contrario, en ella está la fuente de una serie impresionante de opiniones que son aceptadas como verdades fundamentales: que todo el mal, por ejemplo, que uno pueda pensar de la mecanización del trabajo debe ser de alguna forma compensado y redimido por la salvaguarda del artesanado; que a los valores movedizos e inciertos del presente se opone la serenidad inmutable de la Belleza; que el arte es, ante todo, comunión íntima con la Naturaleza eterna, infinita, inmutable y consoladora, incluso redentora si se terciá, y que la toma de contacto del hombre con ese misterio casi religioso del Arte pasa necesariamente por una especie de abandono del alma, por una contemplación que asimila en cierto modo el gusto a una oración, y que hace al artista partícipe de la creación. Así como la forma ruskiniana parece muerta, así como Ruskin parece haber cesado de actuar sobre nuestros contemporáneos de forma directa, así su espíritu planea todavía sobre nosotros.

Ese fenómeno se debe, no tanto al incontestable talento literario de Ruskin, como al haberse hecho intérprete de los sentimientos medios de varias generaciones. Al denunciar la fealdad, Ruskin ha denunciado también el progreso, todas las tentativas del modernismo en bloque. En ese sentido, jugó el papel de la facilidad. En todos los tiempos, los círculos dirigentes han querido que los poetas celebrasen la Naturaleza y los puros goces de la contemplación. El flautista es menos molesto que el aprendiz de herrero. Los dueños de la industria del siglo XIX no intentaron favorecer la armonización de los medios modernos de producción con una nueva educación general de las masas, demasiado implicadas ya —puesto que eran necesarios sus brazos— en la creación de la riqueza. Adaptar la producción de valores estéticos a nuevas normas habría implicado una asociación de los bienes. Qué más le daba a un industrial de 1850 que la locomotora fuese fea, que fuese paradójica, difícil de conducir, sucia y ruidosa, puesto que de cualquier manera representaba para él un refuerzo de poder, aunque fuese al precio de un derroche de energía, y ya que él mismo conseguía mantenerse alejado, en una de esas Tebaidas artificiales dotadas de todos los prestigios de las civilizaciones antiguas tan exaltadas por alguien como Ruskin. Mucho más reaccionario aún que Laborde —quien al menos pregonaba la conciliación de las artes y la industria—, se atenía lógicamente al arte inmóvil.

Lejos de mí la idea de convertir a Ruskin en un sirviente interesado de la gran industria. No cuestionamos su buena fe ni su sinceridad,

ni tampoco la de Laborde ni la de un buen número de gente honesta que, ayer como hoy, ven el progreso del gusto en su liberación de las servidumbres de la materia, en su negación del mundo moderno, y que oponen radicalmente el noble mundo de las artes al mundo brutal de la acción. El fondo del problema es saber si el arte es verdaderamente un modo de conocimiento elevado que no ha de mancillarse al contacto con la materia, y si verdaderamente existe una oposición esencial entre el arte y los productos de la actividad del hombre cuando esta actividad se lleva a cabo por medio de máquinas.

Oposición irreductible entre el arte y la industria, creencia en el carácter inspirado de la contemplación estética, oposición entre la actividad faustiana del hombre y la Naturaleza, tales son los primeros temas que aparecen a mediados del siglo XIX. Se explican fácilmente por la época, por las ideas dominantes y por el ambiente donde aparecieron los primeros teóricos de la industrialización. Muchos de nuestros contemporáneos no han rebasado todavía esa actitud.

No es mi intención entrar en un inventario detallado de las obras mediante las que se ha definido, desde Laborde y Ruskin, la filosofía estética de la máquina. Para ser completa, una empresa tal exigiría el análisis paralelo de numerosos escritos sociales, como los de Saint-Simon, Proudhon o Marx. En efecto, es imposible entender cómo pudieron establecerse las relaciones actuales entre el arte y la máquina sin tener en cuenta, por una parte, la actitud intelectual de los ingenieros, y sin conocer, por otra parte, la reacción de las clases populares, que simultáneamente se hallaron en presencia de la extraordinaria expansión del maquinismo y de una vehemente aspiración a participar en todos los bienes, materiales e intelectuales, de la civilización. Mientras los utopistas sansimonianos estaban dispuestos a hacer caso omiso de los valores considerados desde entonces por ellos como superfluos, los proletarios sí tenían la tentación de iniciarse más en la cultura, o lo que así se llamase, de las clases superiores, que de crear una nueva para su uso y a la medida del trabajo de sus brazos. Las ideologías de la frustración y de la superestructura se aplicaron así naturalmente a la estética, tanto de las clases poseedoras como de las clases trabajadoras.

Estamos influenciados por el eco de las polémicas contemporáneas, y en Courbet, por ejemplo, sólo vemos al realista, al hombre que anota casi mecánicamente lo que ve. Sin embargo no se discier-

ne en él la menor preocupación por analizar los datos elementales de la visión. Como veremos más adelante, el verdadero Courbet no está ahí. Por el contrario, hay que buscarlo en el prólogo de su célebre exposición de 1867, donde presentaba el *Atelier*. Insiste en el hecho de que se trata para él de inventar una «alegoría real». Su objetivo es desplazar la anécdota. La tomará en su ambiente familiar, en lugar de recurrir a la tienda de accesorios de los vetustos Olimpos. Pero aunque pretenda esencialmente vestir de poesía sus composiciones, no modifica las relaciones figurativas entre lo real y lo imaginario. Su revolución se limita al estrecho campo del «tema». Por lo demás, es un hecho que su tentativa falló, tanto a nivel artístico puro como a nivel social; que no fue comprendido, ni por sus contemporáneos ni por las generaciones siguientes. No se ha cesado nunca de verlo y de juzgarlo a través del dicho de Napoleón III fustigando a sus «percheronas», consideradas como símbolo de las formas plebeyas con pretensiones de dignidad estética.

Tanto Courbet como Cole, como todos aquellos que intentaron, a mediados del siglo XIX, defender la idea de una elaboración estética directa de la realidad, fueron incomprendidos, excluidos. Se integraron o desaparecieron. Varias generaciones antes, Caravaggio también había estado en la picota por haber intentado establecer una relación directa entre el símbolo y los espectáculos de la vida cotidiana. Tal y como está constituida la sociedad, ni las clases dirigentes aprueban que se muestre con demasiada claridad el enraizamiento de sus ideales en la realidad, ni a las clases modestas les gusta comprobar el carácter demasiado material de la inspiración. Las primeras prefieren ver en su cultura una disciplina reservada, inaccesible a la masa; las últimas sueñan con elevarse más que con crear, a partir de su propia labor, su universo figurativo. Así pues, las razones sociales contribuyeron a reforzar a todos los niveles, en el siglo XIX, la creencia en el carácter elevado del arte y en el carácter maldito del trabajo moderno. De ahí un nuevo tema fundamental que viene a añadirse a los otros: el querer hacer de una civilización el fruto del ocio, y no del trabajo humano.

El tema de la oposición entre el arte y la máquina, el tema de la Naturaleza, el tema de la contemplación estética, el tema del ocio: descubrimos rápidamente los elementos constitutivos del mito de la mecanización que pesa sobre todos nuestros juicios.

Entre los años 1850 y finales del siglo XIX no se manifestó ningún gran movimiento de interpretación sistemática de las rela-

ciones entre el arte y la máquina. Veremos más adelante cómo un gran número de experiencias prácticas desembocaron en una profunda modificación, sobre todo en el campo de la arquitectura, de las relaciones de hecho entre la producción industrial y las actividades estéticas de la sociedad moderna. Pero no se destacó ningún sistema capaz de sustituir la teoría de la unión necesaria entre las artes y la industria, o la de la antinomia absoluta entre la máquina y los valores prácticos. El movimiento Arts and Crafts de William Morris en Inglaterra, el desarrollo en Francia de la unión central de las artes decorativas, más tarde el estilo Gallé y la Escuela de Düsseldorf en Alemania, no hicieron más que recoger los temas descubiertos a mediados del siglo XIX, con el primer encuentro entre las artes y la industria. Hemos excluido toda posibilidad de una creación estética original a partir del hecho bruto de la actividad humana transformada por la aparición de un nuevo instrumental y fuera de las reglas conservadoras de un antiguo ideal. Planteamos, pues, como punto de partida que el desarrollo del maquinismo modificó, sin renovarlas, las relaciones que unen en la vida del hombre —y por consiguiente, en su arte— la actividad y la especulación.

B) DEL ARTE IMPLICADO A LA BELLEZA ORGANICA

1890-1940

X Fue hacia 1890, inmediatamente después de aquel triunfo de la máquina que supuso la exposición parisina de 1889, cuando apareció una nueva actitud, tanto de los usuarios de la máquina como de los teóricos, como de la sociedad.

X Embriagados por sus indiscutibles éxitos, he aquí que los ingenieros pretenden, siguiendo a Eiffel, el título de creadores de belleza. Más exactamente, esta palabra desaparece de su léxico y es sustituida por la de utilidad. Ya que ellos también identifican la belleza con algo definitivo, inmutable, los técnicos pretenden convertirse a su vez en creadores de otra forma de expresión que traduzca su reciente triunfo sobre la materia. No tarda en definirse una nueva teoría que no identifica los productos de su actividad con la belleza clásica, sino que plantea el principio de que ésta ya no constituye un valor inmutable, porque está supeditada a las épocas, a los medios técnicos, a las costumbres, a la ideología social.

El arte implicado

X En un hermoso artículo de la *Revue d'Esthétique*, Etienne Souriau exponía recientemente la aparición de esta nueva doctrina, cuyo primer intérprete fue su padre, el esteta Paul Souriau. Este, en una obra titulada *La Belleza racional*, formulaba la tesis del funcionalismo industrial. «Toda cosa es perfecta en su estilo cuando es acorde con su fin», escribía Paul Souriau en 1904. «No puede haber conflicto entre lo Bello y lo Util. El objeto posee su belleza en tanto en cuanto su forma es la expresión manifiesta de su función.» En aquel mismo momento se desplegaba la campaña de Loos en contra del ornato. Creíase encontrar en el rechazo a la decoración superficial la solución estética al problema del arte moderno. Se sustituiría

la ornamentación, que es anecdótica y exterior al objeto, por la expresión manifiesta de la función desempeñada. El alma de la máquina se haría aparente y proclamaría la grandeza del nuevo esfuerzo humano.

X Así se definió una opinión muy extendida que atribuía a la manifestación inmediata de la potencia de una máquina una cualidad plástica, creyendo descubrir en ella a la auténtica inspiradora del arte de nuestro tiempo. A partir de esa concepción, hemos visto definirse una estética industrial bastante agresiva y segura de sí misma —que se opone, aunque menos de lo que puede parecer, a las especulaciones artísticas más esotéricas de nuestro tiempo— y que ha difundido, en un amplio sector del público, la idea de que el arte podía conciliarse con la sociedad moderna con tal de que se apoyase en los valores deparados por la lógica interna de las técnicas. Como se trata, en definitiva, de atribuirle un valor estético a la potencia de la máquina, esa creencia fue gratamente acogida por los industriales, en la medida en que unos «expertos» parecían dar fe del valor cualitativo de los productos obtenidos mediante un incremento de rigor y de seguridad en el cálculo de las formas. Se llegó así a un concepto que atribuye a ciertos aspectos del trabajo industrial en sí mismo cierto valor parcial, pero fundamentalmente estético. Gracias a lo cual los ingenieros atribuyen hoy un lugar al arte en su propio universo, considerando sobre todo el hecho de que ayuda a constituir un público adecuado a la producción. Es esa situación la que a su vez caracteriza tan bien Etienne Souriau cuando habla de arte «implicado».

Queda explícita así la vitalidad de las teorías de Paul Souriau y las de su época. Fue a partir de él, a través de la escuela de Nancy, que desemboca en el estilo 1900, por una parte, y por otra, a través de hombres como Henri Van de Velde, cuyo papel exacto estudiaremos más adelante, cuando se creó una corriente inspiradora de numerosos pensadores, aún en nuestros días. Todo el movimiento de la Estética Industrial en Francia, y el del Industrial Design en Inglaterra, son la prolongación de esta rehabilitación intrínseca de las obras de la máquina. Recientemente se ha podido leer en la *Revue de l'Enseignement technique*, un ensayo firmado por uno de los principales jefes de la industria francesa, el señor Combet, director general de Gaz de France, titulado *Esthétique et économie*, que recoge con entusiasmo todos los argumentos emitidos en los años de 1900 a favor de un estilo «orgánico» lo más cercano a la vida

biológica. ¡Es curioso observar que los mismos argumentos doctrinarios han servido para justificar, con sesenta años de intervalo, la forma aerodinámica de las locomotoras y el estilo floreado de las entradas del metro! Los artículos del señor Combet comportan además otra tesis, muy positiva y más convincente: la que relaciona la calidad de los productos del hombre con la estricta economía de los medios, es decir, con la estricta adaptación de la obra a los materiales y a las técnicas empleadas. Sin embargo, pensándolo bien, hay un conflicto agudo entre las teorías que preconizan un conocimiento directo de los imperativos económicos de la máquina, y las que se adhieren con entusiasmo a una ideología naturista, simbolizada por la exquisita yuxtaposición, en dos láminas correlativas, de una flor y una motora eléctrica último modelo.

Entre Paul Souriau y Combet ha habido, pues, una importante actividad especulativa. Hemos de observar que existen en este nuevo período de interpretación estética del maquinismo, no ya una, sino dos actitudes muy encontradas.

Para algunos, en efecto, los valores estéticos que se desprenden de las actividades industriales de la sociedad moderna son ante todo valores racionales; para otros, son por el contrario, ante todo, valores irracionales, o más exactamente, biológicos. Estas dos grandes corrientes comparten la segunda mitad del siglo. Caracterizan una nueva etapa de la interpretación estética del maquinismo, ya que dominan conjuntamente, como acabamos de decir, la mayoría de las teorías en boga hoy día. Las presentaremos a través de las obras de sus más brillantes representantes.

La interpretación racionalista

La influencia que ejerce hoy en día Le Corbusier —ese teórico, ese artista del que nunca, creo, se hablará lo suficientemente bien ni lo suficientemente mal, al menos en nuestra generación— es inmensa. Se debe a una doble actividad: la de arquitecto y la de teórico. Yo no soy de los que creen, por cierto, que en Le Corbusier prevalece el teórico sobre el arquitecto. En primer lugar, no es posible separar los dos tipos de actividad. Y, por otra parte, no es nada seguro que el teórico provocador no haya con frecuencia disimulado y cohibido al arquitecto. El día en que el mismo Le Corbusier escribió que la arquitectura moderna, más que diseñar y cons-

truir, debía armonizar, situó su problema con claridad. Temo que a veces haya perdido de vista el que para un artista, armonizar con validez es precisamente construir y diseñar.

Me cuidaré bien de vituperar —sería demasiado fácil— el estilo escrito de Le Corbusier. Tanta suficiencia y tantas lagunas elementales aparecen en sus obras, que su simple lectura hará inútil su comentario. El señor Le Corbusier ha querido ser un Vignole «actualizado». Tal vez no fuese necesario utilizar el estilo Tour de France para presentar a un público muy amplio los problemas de la arquitectura moderna. Ciertamente es que el procedimiento ha surtido efecto. Es un hecho que Le Corbusier ha despertado el interés por los problemas de la arquitectura y el urbanismo en sectores extraordinariamente amplios del público internacional.

La influencia de Le Corbusier se mide no sólo por el hecho de haber escrito y de haber sido leído, sino por haber servido, no diré que de portapluma, sino de portavoz, al grupo internacional de arquitectos de vanguardia de su generación. Lo cual es más cierto y más correcto, tanto respecto a él como respecto a los demás miembros de esa asociación que se ha hecho célebre con el nombre de CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). A decir verdad, no siempre ha reinado en el grupo el más perfecto acuerdo. Pero ha celebrado ya bastantes congresos desde su fundación en 1928 en La Sarraz, en Suiza. Y a pesar de que, según dicen, muchas veces se enfrentaron enérgicamente las opiniones, los principales participantes se mantuvieron unidos por preocupaciones comunes. Lo que sucedió es que, después de los sucesivos congresos del CIAM, cada uno trabajaba por sus propios derroteros. Pero las más de las veces, las divergencias se expresaron finalmente a través de las obras arquitectónicas, y sólo Le Corbusier tradujo en sus escritos lo que en ciertos momentos fue una opinión casi unánime y en otros el sentimiento de una mayoría —e incluso de una minoría—, pero siempre ligado a los problemas que indiscutiblemente han dominado durante veinte años las preocupaciones de todos los arquitectos modernos de todos los países. Uno se pregunta incluso si hoy en día las tesis de Le Corbusier no pueden llegar a parecer el manual de un academicismo, y si de ahora en adelante la nueva arquitectura no se hará en un plano distinto. Pero lo que mejor demuestra el valor de los problemas planteados y el alcance de las soluciones en perspectiva es el hecho de que Le Corbusier siga siempre, desde luego, siendo elogiado o atacado. Ciertamente, Le

Corbusier aparece hoy a los jóvenes —no soy yo su testigo— como un hombre de 1918. Al igual que Giedion, Le Corbusier razona como discípulo de Cézanne y de Bergson, pero ¿quién no se sentiría colmado si en 1980 se le considerase en su ámbito jefe de fila de la generación actual? Le Corbusier es un hombre considerable, y tal vez en vías de dejar de ser suficientemente considerado. Si cierta procacidad de temperamento le ha perjudicado sin duda tanto como la forma vulgar de su discurso, no seré yo quien se lo recrimine. Por el contrario, una cosa compensa la otra, a mi parecer. Le admiro menos por haber escrito que la Tierra se parecía a un huevo escalado que por haber defendido rigurosamente un sistema. Aunque uno mantenga todas sus reservas respecto a dicho sistema, y es a lo que voy.

En esta Tierra, masa líquida esférica envuelta en una corteza arrugada, un día se abatió una nueva plaga, una peste: la máquina. El señor Le Corbusier podrá decir cuanto le plazca, pero tenía, incluso al principio, antes de ser consejero de los ministros, cierta inclinación por el academicismo. Desde luego es algo paradójico poner una teoría de la arquitectura moderna, de todo el arte moderno —pues Le Corbusier es pintor, un pintor tal vez muy discutible, pero en todo caso ordenador de formas, escultor también a veces y arquitecto en sus mejores momentos—, bajo el signo de una cruzada contra el maquinismo. ¿Por qué motivo manifiesta el señor Le Corbusier ese odio —que sólo es aparente— contra la máquina? «Lo que se produjo en el mundo entero al principio de la época del maquinismo no es más que el fruto de una convulsión de la mente... todo eso debe desaparecer. Sin embargo, el mal no es incurable: la fuerza de la que surgieron esos monstruos —nuestras ciudades, llamadas modernas— pronto sabrá cómo expulsar la incoherencia... introducirá el orden, disipará el despilfarro.» En una palabra: la máquina ha hecho una entrada fallida en el mundo, pero no ha perdido definitivamente su oportunidad, puede apelar de unos artistas y administradores mal informados, a otros mejor informados. ¿Quién fue el autor del trágico error? El ingeniero. ¿Quién llega para reparar sus desórdenes? El constructor. Me sorprende escribiendo como Le Corbusier, de tan irritante y fascinante como es ese diablo de hombre.

¿Y de qué forma el constructor, el poeta —y en particular el señor Le Corbusier—, piensa proceder para poner las cosas en su sitio? Siguiendo tres principios esenciales: poniendo orden por do-

quier en la ciudad; devolviendo a los hombres las condiciones de la Naturaleza; dándoles los medios de cultivar su tiempo de ocio.

Le Corbusier es un hombre de orden. Orden que concibe tanto en lo que respecta a la lógica interna de un sistema monumental como si se trata de la disciplina social. He de decir que Le Corbusier dio pruebas de la mayor dignidad en el momento en que los adeptos de un «orden nuevo» ocupaban Francia. Cosa tanto más meritoria cuanto que llevaba un cuarto de siglo militando a favor de las políticas autoritarias. Veinte años antes de Pétain, dedicaba uno de sus libros, *La Cité Radiense*, a la Autoridad. Cuando se advierte entonces que él fue uno de los protagonistas de la política regionalista y familiar, no se puede pensar un solo instante en reprocharle cierta docilidad a unas consignas de servidumbre. Extraña posición. El señor Le Corbusier es de los que pregonaron durante veinticinco años el paternalismo, el regionalismo, la autoridad, la familia, sin perder de vista que en algunas circunstancias, el derecho de cada quien a manifestar sus opiniones se anula temporalmente. No debemos olvidar, pues, que por muy vivas que puedan ser algunas críticas, dejan intactos la lealtad y el honor del hombre.

Según Le Corbusier, la máquina se ha vengado de la humanidad moderna acarreándole dos grandes plagas: la taberna y la velocidad. Es por tanto contra ellos contra los que hay que reaccionar. Su primera ofensiva va dirigida, pues, contra dos males: la ciudad y el nomadismo. El maquinismo lo ha trastornado todo; ha desarrollado las comunicaciones hasta el exceso, ha aniquilado las unidades regionales, le ha dado una movilidad súbita y nefasta a la familia. Observemos, de paso, que independientemente de cualquier juicio de valor, tenemos ahí una serie de afirmaciones totalmente gratuitas y que responden a una mística social más que a la observación. La existencia de unidades regionales, por ejemplo, las provincias, supone la idea, totalmente falsa, de que hasta los años 1850 existió cierta estabilidad en las agrupaciones políticas y económicas del pasado. La condena del desarrollo de las comunicaciones supone que hasta esa misma época, los hombres habían vivido ligados a su pequeño horizonte, lo que es también totalmente falso. Pues nuestros antepasados ponían por lo menos tanta energía como nosotros para realizar desplazamientos, claro está que menos rápidos, pero que rompían mucho más que los nuestros el ritmo de la existencia. El desarrollo de los medios de comunicación, por el contrario, ha unificado las costumbres. En cuanto a la familia, todos sabemos que

bajo el Antiguo Régimen, era muy importante el número de miembros de la familia que se veían obligados a dejar muy jóvenes el hogar en busca de mejor fortuna, ya fuese el benjamín de la familia o el aprendiz. Todo esto responde a una serie de clichés pseudohistóricos.

Le Corbusier adoptó así, desafortunadamente, toda una serie de temas de propaganda que al parecer le resultaban halagadores para su gusto por la puesta en orden y el mando. Para reconstruir un mundo primero hay que convencerse de que está destruido. Diré muy francamente que me molesta el hecho de que el punto de partida de Le Corbusier sea la ideología del burgués *bien pensant* de principios de siglo, la era de la Tierra que muere. Desconfío mucho de aquellos que quieren hacer feliz al pueblo, y tanto o más de aquellos que pretenden distinguir los placeres legítimos de los hábitos que se salen demasiado de la respetabilidad. La plaga no es tanto la taberna como el exceso de alcohol, y se puede beber el aperitivo en la terraza de un café elegante. A Le Corbusier le horrorizan los pobres, y para curarlos, pretende no sólo seducirlos, sino domarlos. Habrá inspectores en cada piso en la máquina de habitar de Marsella. En el mundo soñado por Le Corbusier, la alegría y la limpieza serán obligatorias —sin hablar de lo demás. ¿Se da cuenta el señor Le Corbusier que en Buchenwald se entraba al son de los violines?

Acabo de escribir algo grave, y no es una casualidad. El universo de Le Corbusier es el universo concentracional. Es, en el mejor de los casos, el gueto. Repito que no se trata de convertir a Le Corbusier en propagandista del orden de Pétain y de Hitler, los hombres con manos o mangas manchadas de barro y de gotas de sangre. Pero sí es revelador del mal que corroe a nuestra época, que ese monstruoso orden nuevo sea la versión pervertida de una ideología que en sí misma me parece infinitamente peligrosa para el porvenir del hombre. Nadie tiene derecho a realizar a la fuerza la felicidad de su vecino. Eso se llama Inquisición. Y los inquisidores, como todos los verdugos, no dejan de ser el reflejo caricaturesco de las debilidades de una sociedad. El propio Le Corbusier expuso, no sin lirismo, cómo le había venido la idea de la máquina de habitar, de la colmena bulliciosa de las mil y una felicidades obligatorias —y sobre medida. Nunca se sintió tan perfectamente liberado como durante sus viajes transatlánticos— en la época en que se viajaba todavía en paquebote. Sentirse aislado en su celda, en el centro de un

universo que funciona perfectamente en virtud de un poderoso orden, tan metódico como el movimiento de los relojes de la Chaux-de-Fonds, le proporcionaba una gran plenitud de su persona. Más tarde, en la cartuja de Ema, cerca de Florencia, se sintió también en su propio clima. Y finalmente, la visión de las pequeñas y antiguas ciudades de Flandes le proporcionó a Le Corbusier un tercer momento de certidumbre. Le Corbusier es de aquellos que gustan de que el mundo funcione sólo a su alrededor, y que no se sienten poetas más que cuando su mente se libera de las contingencias. Yo creo, por el contrario, que no existe una auténtica y positiva felicidad viril para el hombre más que en el pleno ejercicio de sus responsabilidades.

Es absolutamente indiscutible, según su propio testimonio, que Le Corbusier plantea como la fórmula racional de la felicidad humana, la creación de la célula-habitación. Sigue apegado al mito del hormiguero humano, de la colmena, de la *Vida de las Abejas* de Maeterlinck. En su caso es todo un sistema. En su base está la madre, la célula y la familia. Una reunión de células forma una unidad de habitación. Las unidades de habitación forman una ciudad. Las ciudades forman un mundo. Cada uno en su sitio, donde se le mantiene si es necesario; y todo el mundo es feliz, feliz, loco de felicidad. Los hombres regenerados se deshacen en agradecimientos hacia aquellos que les han preparado sus marcos, se dejan llevar por deliciosas ensoñaciones en el seno de una Naturaleza —un chalecito en el piso 17 con vistas al mar y plantación de zanahorias en el tejado— bien ordenada; o bien en actividades —controladas— que se llamarán de esparcimiento.

Es cierto que las ideas de Le Corbusier —y de muchos otros— traducen un fuerte empuje de la época actual, y vale más, desde luego, que esta aspiración a una vida colectivamente regulada —que es, quiérase o no, uno de los aspectos de nuestros tiempos— adquiera la forma de un orden para habitar, y no la de un universo verdaderamente concentracional. Pero es inevitable percatarse de la analogía. En el fondo de todas esas construcciones, nótese que lo que triunfa no es en absoluto el orden natural, es el sistema militar, el cuartel —forma privilegiada de la vida comunitaria—, que supone también el abandono de las mentes en manos de quienes se encargan del orden colectivo, y las sanas distracciones y la vida al aire libre. El cuartel, los claustros, los campos, las prisiones, los falansterios: el señor Le Corbusier pertenece a la casta de quienes, a

lo largo del tiempo, han querido forjar la felicidad de los demás, aunque fuese al precio de su libertad.

Finalmente, según los propios términos del autor, el nomadismo será cortado por lo sano y la felicidad técnicamente obligatoria. Así como la historia antigua de la humanidad estaría hecha de la suma de las historias de los pueblos y de las rutas, su historia futura estará hecha de la suma de las felicidades a la medida que unas células modelo bien estudiadas les garantizarán técnicamente a las generaciones futuras. Es importante destacar que el talante doctrinario de Le Corbusier es lógico consigo mismo cuando aplica idéntico principio de unidad y de jerarquía al estilo de su última obra, la casa de Marsella, calculada enteramente en base a una unidad a «escala humana», el modulator. Así se entremezclan necesariamente los principios estéticos y los principios sociales.

No es posible desarrollar aquí todos los argumentos que se oponen punto por punto a las hipótesis de Le Corbusier. Se trata simplemente de mostrar cómo sus teorías, tan características de toda nuestra época, desarrollan los mitos sociales del siglo XIX. Está por encima de toda polémica el hacer constar unas tomas de posición tan claramente expresadas. Volveremos más adelante sobre el valor de algunas de estas hipótesis. Es un hecho, desde el principio, que el nudo de la demostración está en la acusación fundamental lanzada contra la Ciudad y en el deseado retorno a las condiciones de la Naturaleza.

Le Corbusier se erige en intérprete del odio de cierto número de inadaptados hacia París. Cuando habla, en general, de los perjuicios de la Ciudad, está aludiendo a París. Es notable esa ceguera, esa ininteligencia de lo que representa la ciudad moderna por excelencia, la que posee precisamente muchos más rasgos mixtos que cualquier otra. Ha llegado incluso a inspirar a Le Corbusier un proyecto de transformación de París —por desgracia en vías de realización— en el que París desaparece. Sólo se conservan algunos monumentos, considerados como piezas de museo. ¡Pobre Louvre, destinado a ser «salvaguardado» en medio de un bosque de ciudades verticales que lo dominarían desde sus alturas! En el fondo, el señor Le Corbusier sólo acepta el pasado dentro de una vitrina y bien etiquetado. Y también rechaza la vida moderna. No trabaja para sus contemporáneos, sino para los hombres del futuro; aquellos que él mismo moldeará a su medida, no a la de ellos. Con eso se puede evaluar el carácter real de esa ideología de la Naturaleza —así como el papel

asignado a las artes en esa empresa de gran coacción de la humanidad.

El marco hace al hombre. Le Corbusier ha sido uno de los primeros en comprender, hace treinta años, el poder de las técnicas aplicadas al problema de la vivienda como sistema de formación, a la vez de las obras y de los hombres. Aquí ya rebasamos el primer punto de conflicto del siglo pasado, el de 1850: el famoso problema de la oposición irreductible entre el arte y la industria. La teoría del compromiso que suponía la máquina al servicio del arte, se resuelve así mediante una identificación del arte con la técnica contemporánea. No hay duda de que desde ese punto de vista, el movimiento de los CIAM representa un momento importante en la historia y en el desarrollo del mito de la máquina.

Lo notable es que es la solución la que cambia, y no los fundamentos del problema. Se trata de un juego de combinaciones: los hombres de 1918 no cuestionan los planteamientos fundamentales del problema. Toda la cuestión de los valores reales de esta ideología, que opone la civilización del maquinismo al arte y a la Naturaleza, y que busca una salida en un pseudocontacto del hombre a la vez con el paisaje —último vestigio de un roussonianismo henchido de orgullo— y con la técnica, será recuperada ulteriormente. Conviene insistir aquí sobre todo en el hecho de que una actitud fundamental de Le Corbusier se resume en la teoría del tiempo de ocio. Uno de los elementos esenciales de la teoría de los tres hábitats, que constituye la base de la *Carta de Atenas* —sí se admite la ciudad como reclamo cuando se trata de un pasado vago—, está en la distinción de las actividades del hombre correspondientes a las funciones clave de la ciudad. Habitar, jugar, trabajar y circular. Así es como en todos los proyectos de urbanismo inspirados por la doctrina, varios matices serán utilizados para colorear las zonas del condicionamiento humano.

El problema de las zonas funcionales es capital. Rige tanto la distribución de los edificios en la ciudad como la organización interna de las células de habitación y su disposición en bloques verticales. Rige no sólo las concepciones personales de Le Corbusier, sino que es también un punto en el que éste expresa el sentimiento general de su época. Un artista como Frank Lloyd Wright, que figura actualmente como jefe de fila de una nueva arquitectura opuesta al funcionalismo de Le Corbusier y de Gropius, también lo comparte. En el mundo entero, la especialización de los barrios se conside-

ra una solución necesaria. Lo que corresponde más a Le Corbusier es el hincapié que se hace en el binomio habitar/distraerse en el ordenamiento general de las ciudades. Según él, la felicidad está forzosamente disociada del trabajo. El hombre es doble, se gana el pan en la acción con el sudor de su frente, y no se encuentra a sí mismo ni se eleva más que en la libertad y el ocio. El hombre piensa lejos de su trabajo, liberado de la tarea cotidiana. Uno se pregunta, sin embargo, si no existe cierta contradicción entre este concepto y otro principio, según el cual el hombre no debe estar más alejado de su trabajo que la distancia que pueda cómodamente cubrir a pie. La solución se les atribuye en su justa medida a las unidades de habitación. Sin embargo, el obrero, que vivirá necesariamente en un barrio industrial, alejado del centro comercial, y que tendrá su vivienda a unos cientos de metros de su fábrica, bien resguardada por una cortina de árboles que ocultará la vista y el humo, estará más alejado de los barrios céntricos que el funcionario o el comerciante. Ciertamente es que ya no necesitará ir al centro —excepto para casarse o para declarar el nacimiento de sus hijos—, ya que se le proporcionará *todo* al alcance de su mano: piscina, cine, salas de reunión, jardines colgantes. Cada grupo humano estará sujeto a su lugar de trabajo, su cadena será dorada, pero más sólida aún; sólo verá y leerá lo que quieran distribuirle; será formado en su célula desde el nacimiento hasta la tumba. Sí, realmente los hombres ya no tendrán nada que envidiarles a las abejas. Pero en el sistema del señor Le Corbusier, ni siquiera se matará periódicamente a las reinas. También ellas tendrán su residencia, su club y sus distracciones, pero lo más seguro es que no sean las mismas que las de la mayoría.

No sólo todas estas ideas están evidentemente ligadas a ese terrible deslizamiento que lleva a la humanidad hacia una servidumbre mucho más absoluta que todas aquellas que la han amenazado durante generaciones, que resucita el sistema de castas y de clases, sino que niegan las condiciones fundamentales de la producción de la obra de arte, al menos a la escala colectiva de la humanidad. En la ciudad tal y como la concibe Le Corbusier, habría tal vez un arte adaptado a cada categoría de actividades. Pero todo el sueño, que fue sin embargo hermoso, de los tiempos modernos, la ilusión aquella de un encuentro de todos los hombres en un terreno común de humanidad y de una cultura cuyos únicos límites fuesen su profundización, quedaría destruido.

En un último análisis, las tesis expresadas por Le Corbusier destacan dos elementos fundamentales del debate abierto sobre las relaciones entre el arte y la máquina en el mundo moderno. El primero es que la respuesta que se da depende, naturalmente, del concepto que se tenga de la naturaleza del hombre: ser doble, dividido, pero entonces, ¿por qué negar el mito del pecado original? Pues de eso es de lo que se trata, no lo dudemos ni un instante. De ahí que el problema primordial sea determinar las relaciones entre el pensamiento y la acción para entrever cómo se plantea, históricamente y en la actualidad, la cuestión del arte y de la industria. El segundo es saber si el hombre puede determinar el contenido de su arte independientemente de la forma. En respuesta a estas dos preguntas, Le Corbusier nos propone, junto con muchos otros, una solución que lleva a la división del alma humana e, inmediatamente después, a la segregación de los individuos. Ciertamente es que en un mundo ordenado así, el trabajo sería una maldición, y el arte y el tiempo de ocio la única escapatoria. Pero raros serán los privilegiados que podrán disfrutarlos. Se habrá roto la comunidad humana so pretexto de disciplinarla y organizarla. Pero no será por culpa de la máquina, será el fruto de unos conceptos mitad ingenuos y mitad interesados que sólo estarán remozando los tabúes ancestrales.

El señor Le Corbusier representa, pues, por su arte y su doctrina, un primer grupo de nuevos exégetas del maquinismo. A pesar de las concesiones hechas a las necesidades naturales del hombre, a pesar del himno al ocio, supedita todos los valores estéticos y humanos a una cierta racionalidad. A pesar de las concesiones hechas a cierto racionalismo técnico, un segundo grupo de teóricos, por el contrario, denuncia vigorosamente la nueva servidumbre que la técnica le impone al hombre, y pone en primer plano los valores llamados «humanos», es decir, lo irracional.

Las tres edades de la técnica

De la dos principales obras de Lewis Mumford, *Technics and Civilizations* (1934) y *The Culture of Cities* (1938), sólo la primera ha sido traducida al francés. Su éxito fue sin embargo considerable. Recientemente, Lewis Mumford ha publicado un tercer trabajo, *Roots of contemporary american architecture* (1952), cuya orientación, menos general y más inspirada en preocupaciones naciona-

les, deriva no obstante directamente de sus trabajos anteriores. Es indiscutible que nos hallamos ante la configuración de una doctrina. Mumford es actualmente una de las personalidades más destacadas en los círculos de arquitectos y de urbanistas americanos; sus artículos, publicados regularmente en periódicos y revistas, son autoridad; es uno de los hombres que contribuyen con sus libros a la formación de los gustos y las ideas en su país.

El éxito de los libros de Siegfried Giedion —del que hablaremos igualmente—, *Space, Time and Architecture* (1941) y *Mechanization takes command* (1948), ha sido también considerable. Cada uno ha gozado de una decena de ediciones en diez años. Se leen no sólo en los países de habla inglesa, sino también en Latinoamérica. Constituyen, para un gran número de jóvenes del mundo entero, una especie de breviario de iniciación a los problemas sociológicos de la arquitectura contemporánea.

De Lewis Mumford destacaremos sobre todo el volumen *Tech-nics and Civilizations*, que fue sin duda alguna, en 1934, el libro de un precursor.

El autor se propone estudiar las consecuencias de la intrusión de la máquina en la vida pública y privada de los hombres, principalmente en función del urbanismo y de la arquitectura, pero desde una perspectiva que abarca la evolución total de los tiempos modernos. Se reconoce aquí el gusto anglosajón por la Sumas que cubren amplios sectores de la experiencia humana.

Lewis Mumford empieza afirmando que existe un vínculo entre el desarrollo de las técnicas y el cambio general de la mentalidad de los hombres desde hace un siglo y medio. La máquina es, en su opinión, el lugar de encuentro actual, el común denominador de los individuos y los grupos: ciudades, regiones, Estados. Ha modificado o dado una nueva orientación a los deseos, a las ideas, a los medios de acción y a las metas del hombre. Domina, para bien y para mal, su destino actual. Determina la cultura que produce y hace utilizables los instrumentos sin los cuales ya no habría vida o actividad útil en el planeta. Mumford plantea así desde el principio la primacía absoluta de la máquina, sin discutirla.

A partir de ahí, se esfuerza por evocar el panorama del avance de la máquina a través de la historia. Declara en efecto que el progreso técnico sólo ha sido posible a partir de que un sistema mecánico pudiese ser aislado del tejido de las actividades generales de la humanidad. No niega que antes de la era técnica existiese una tec-

nología, existiesen máquinas; pero considera que una nueva era se abrió el día en que cierto número de actividades fundamentales que hasta entonces habían obedecido a otro impulso, buscó orientación en la técnica. Opone a las épocas antiguas, en que el mundo de las ideas y de las actividades estéticas era dominado por la magia, la época moderna, en que la experiencia es la que manda.

Sustitución de la contemplación por la experimentación, de la racionalidad lógica por la demostración, desarrollo paralelo de la mecánica, Mumford no pretende que surgiera bruscamente un universo mecánico. Admite que en la remota antigüedad existían ya en la historia elementos de concepción mecánica. Considera que con la máquina y la técnica no estamos en presencia de un mero descubrimiento o de una consumación, sino que se trata del desarrollo rápido de una especie de función latente en las actividades permanentes de la humanidad.

Partiendo de ahí, Lewis Mumford presenta una historia de la máquina que se divide en tres partes. Hay primero una fase embrionaria de preparación. Va más o menos del siglo X al XVIII de nuestra era. Durante esta fase, vemos aparecer y desarrollarse cierto número de técnicas cuya importancia no debe subestimarse, pues transformaron verdaderamente las condiciones de vida material de los grupos más importantes de la humanidad. Es el período que Lewis Mumford llama «eotécnico».

Es a un teórico inglés, Patrick Geddes, demasiado poco conocido en Francia, a quien debe su teoría Lewis Mumford. Patrick Geddes, autor entre 1900 y 1920 de las primeras obras que esbozan una hipótesis sociológica del urbanismo, es el apóstol de la ciudad jardín. Su obra teórica es importante. A él le debemos la tesis de la integración progresiva de las culturas, en oposición a las doctrinas de Spengler sobre la iluminación, y también la distinción entre las dos fases, «paleotécnica» y «neotécnica», del mundo moderno, distinción recogida por Lewis Mumford y que justifica la noción de una era «eotécnica» anterior.

Vemos entonces aparecer inventos prodigiosamente fecundos. El hombre occidental aprende a utilizar de forma calculada cierto número de fuerzas físicas del universo. Aprende a poner arneses y herraduras a los caballos, más aún: capta el viento y el agua. La economía de la fase eotécnica se caracteriza por el abandono progresivo de la energía humana. La herramienta primitiva, prolongación directa del brazo y de la mano, cede el paso a instrumentos que

permiten no sólo aumentar el poder físico del hombre, sino la utilización indirecta o diferida de su fuerza.

Patrick Geddes había insistido en la idea de que cada una de las fases paleotécnica y neotécnica se situaba concretamente en la historia con su región, sus materiales, sus recursos fundamentales, sus modos de utilización de la energía, sus formas de producción, sus tipos de trabajadores y sus desarrollos intelectuales. Lewis Mumford observa, en cuanto a él, que el vasto período eotécnico que precede a los otros dos y que se extiende a lo largo de varios siglos, presenta por ello necesariamente aspectos mucho más variados, se trata según él de una misma cultura bajo formas distintas, y esa cultura está dominada por el problema de las fuentes de energía. A un período de declive correspondiente a la decadencia de la agricultura refinada del mundo romano —que había asegurado la explotación momentáneamente equilibrada del planeta— le sucede una civilización de la madera, del agua y del viento, y luego de manufacturas y navíos que realizan el transporte de las materias brutas y de los productos de lujo. El folclore se encuentra allí en su elemento, y las sociedades elaboran simultáneamente una ciencia impersonal y un arte orientado por la doble aspiración a la descripción y a la introspección. El orden establecido y finalizado a mediados del siglo XVII, reposa sobre la idealización de la Naturaleza y al mismo tiempo sobre el análisis de las fuerzas internas del hombre. La civilización del reloj, de la prensa y de los altos hornos es también la del espejo. Afinamiento de los sentidos, identidad de los conceptos ordenadores en las actividades especulativas y prácticas: un jardín francés es el reflejo del método científico y de la ley moral de la época. Armonía profunda entre las actividades diferenciadas del hombre, entre lo espiritual y lo material, que el súbito desarrollo de la máquina, fuerza inmensa que opera según sus propias normas, consideradas inhumanas, rompió definitivamente.

Según Lewis Mumford, el paso de la fase eotécnica a la fase paleotécnica corresponde a un estado material en que una fuerza autónoma, que actúa según leyes independientes de aquellas que rigen el espíritu, e incluso el cuerpo humano, se desata de pronto a través del universo. La experiencia humana deja de ser global porque se enfrenta con fuerzas que no siguen las mismas leyes que el cuerpo y el cerebro humanos. Se trata de un universo donde sólo la máquina es real, donde el poder se ejerce según unas leyes físicas independientes de las que determinan la actividad de nuestra men-

te. La existencia de ese universo extrahumano, por así decirlo, justifica fácilmente la existencia del conflicto denunciado por doquier entre el arte y las conductas prácticas o sociales cotidianas del hombre contemporáneo.

Por lo demás, según la opinión de Mumford, la aparición de esta fase inquietante de la historia de la humanidad, fue lentamente preparada durante los siglos eotécnicos por toda una serie de descubrimientos fragmentarios. En una presentación algo confusa, el autor se esfuerza simultáneamente por situar el punto de equilibrio estable de la vida activa y especulativa de los hombres durante el período llamado eotécnico (del siglo X al XVIII) y por elaborar el cuadro de los inventos humanos que permitieron que un día la máquina surgiera bruscamente, totalmente armada, en el campo de actividad del hombre y lo disociara física y moralmente.

Gran parte del libro de Lewis Mumford está dedicada a elaborar la lista cronológica de los descubrimientos cuya acumulación sumió a la humanidad un día en la más temible aventura de su existencia. Hay que admitir que ese cuadro rigurosamente cronológico de los inventos humanos desde el siglo X hasta el XX, da que pensar. El intento de fechar exactamente cada invento es discutible *per se*. Por ejemplo, se atribuye al año 1105 el descubrimiento del molino de viento, cuando está comprobado que su principio era conocido desde tiempo atrás, y que se trata, no de un *invento*, sino de una aplicación, o de la difusión, por razones económicas y sociales, de una posibilidad teórica anteriormente conocida. Véase a este respecto el hermoso libro de Leroi-Gourhan, que ha señalado muy bien la diferencia de naturaleza que existe entre el hecho positivo del invento técnico, y el problema sociológico de la *adaptación* y de la inserción práctica de una técnica o de una herramienta en las formas históricas de la actividad humana. A veces es necesario tanto ingenio para hacer posible la utilización de un principio o de un invento como para llegar a ese propio invento. En efecto, no existe una relación de necesidad absoluta entre el descubrimiento de los principios y las formas concretas de utilización. No es posible valorar únicamente el invento teórico. Hay un intercambio constante entre los dos planos, especulativo y práctico. Además, Mumford mezcla en sus cuadros los dos tipos de fenómenos, e incluso concede más importancia a las aplicaciones que a la formulación de las leyes y los principios.

Cierto es que sólo se trata de un instrumento de trabajo, y que, tal cual, ese cuadro del doble proceso de los inventos técnicos y de

los descubrimientos científicos de la humanidad es bastante sugerente. Lo que parece más grave es la postura del autor respecto a las repentinas consecuencias que para el hombre habría tenido en un momento dado ese capital de inventos acumulados.

Según Lewis Mumford, la Máquina se convirtió de repente en una especie de ser dotado de razón, una potencia exterior al hombre que amenaza con imponerle sus leyes. Lewis Mumford lo que hace simplemente es seguir la opinión más generalizada hoy en día, según la cual la Máquina es una especie de monstruoso adversario surgido en el campo de la actividad del hombre por un capricho de las fuerzas ciegas del Destino. Algunos cuadros de Piero di Cosimo¹ ciertamente atestiguan que la oposición entre el herrero demoníaco y el poeta inspirado por los dioses no escapó a los hombres de finales del siglo XV. Pero actualmente, un esquema muy popular, que corresponde bastante bien a la idea del desarrollo general de la humanidad que tiene el homínido moderno en los distintos compartimientos del planeta, tiende a hipostasiar la obra, siempre un poco misteriosa, del ingeniero. Se admite fácilmente que la Máquina apareció totalmente armada en determinada etapa de la historia, que creó funciones nuevas y transformó la condición humana a la vez por fuera y por dentro, por así decirlo. Llegamos, en suma, a una especie de visión entre admirativa y aterrada en que, en cierto momento de su aventura, el hombre aparece dotado de un instrumento que le faltaba y que se volvió en seguida, en gran parte, su propio amo.

Lo que hallamos en el fondo de esta teoría, que considera la aparición de la máquina como un hecho totalmente nuevo en la historia, y en cierta manera la desprende del hombre, su creador, sigue siendo la creencia en una Naturaleza exterior al hombre que éste descubre sucesivamente en cada una de sus partes. En suma, la historia humana se sigue concibiendo como una revelación. Entendemos que Mumford rechace precisamente la visión medieval y mística del universo para sustituirla por una doctrina racionalista o que aspira a serlo; pero su racionalismo sigue teñido de misticismo, por falta de un concepto realmente positivo y operativo de las relaciones entre el pensamiento y la acción —que es todo el problema planteado por la mecanización del mundo moderno. Se sigue siendo

¹ Véase E. Panofsky, *The early history of man in a cycle of paintings by Piero di Cosimo*. Journal of Warburg and Courtauld Institutes. I, 1937.

fiel a la idea de que la historia humana es siempre el descubrimiento de un gran secreto, y así la era del maquinismo correspondería a un proceso de análisis de algunas nociones antiguamente olvidadas tales como el Espacio, el Tiempo, el Movimiento, y a la elaboración de una especie de universo de autómatas encargados, primero de aliviar, y luego de reemplazar el trabajo humano.

Lewis Mumford ha escrito bonitas páginas sobre las nuevas concepciones del hombre actual. Ha opuesto la imaginación moderna, que lleva al hombre a la conquista de fenómenos e instrumentos nuevos, a la imaginación antigua, que le llevaba a conquistar las almas mediante las religiones y los cuerpos mediante la guerra. Sin embargo, esa hipótesis de la técnica, artificialmente aislada del contexto de las actividades contemporáneas, amenaza con poner en manos de la humanidad nuevos dioses, tan mortíferos como los antiguos. Es de temer que la era de los mitos siga siendo floreciente.

Tanto más cuanto que, pasando finalmente a la descripción de la nueva era, la era neotécnica que debe suceder a la era eotécnica y a la era paleotécnica según las predicciones de Patrick Geddes, recogidas por Mumford y por Giedion, volvemos evidentemente a una mística del Progreso que no se queda a la zaga de los antiguos sueños de la Edad de Oro.

La era triunfal de la máquina estaría, dicen, a punto de concluirse. El mundo limitado que ha engendrado, donde el poder de orientación se encontraba fuera del hombre; el mundo de hierro, des poblado y cruel, adverso a los seres de carne y de sangre que somos, ya está condenado. El retorno a la intuición, a las certidumbres biológicas y a la fantasía que nos promete el repentino desarrollo, desde alrededor de 1890, de las ciencias de la Naturaleza y de las ciencias humanas, va a abrir un nuevo ciclo en la historia de la humanidad. El hombre se dispone a escapar a la máquina. Recuperará el gobierno de sus asuntos. Si el mundo mecánico de la razón debe normalmente sobrevivir aún parcialmente durante unas décadas, no hay duda alguna de que la nueva era ha comenzado.

La fase paleotécnica de la historia humana se inició hacia 1750 y se preparó durante un siglo, como la fase neotécnica se prepara actualmente mientras se termina la fase anterior. Fue la del vapor, de la reagrupación de la población y la concentración industrial. Desembocó en una degradación del Hombre y de la Naturaleza, degradación reforzada por la educación y las exigencias de una so-

ciudad capitalista que engendra a un individuo sin sexo ni sentido, el *homo economicus*, que sólo encuentra compensación en la evasión estética. El mundo impresionista de las medias tintas, de la bruma y de lo incierto, de las distinciones tonales, constituyó necesariamente, junto con la poética de la revuelta y la miseria, el arte de esta época maldita.

La fase neotécnica, por el contrario, prepara la reconciliación del hombre con sus actividades. Aporta ya unos valores sustraídos a los estrictos cálculos temporales. Se manifiesta por un deseo de reeducación. Según la lenta preparación de los fenómenos, está en marcha desde hace mil años. Pero hasta ahora sólo había encontrado intérpretes aislados; no ha formado todavía ninguna sociedad. Los dos Bacon, Leonardo da Vinci, Porta, Glanville, Cellini y Miguel Angel fueron los primeros que tuvieron acceso a los márgenes de lo que pronto será la nueva tradición de los hombres. Civilización de la materia, de la electricidad, del film, donde el sacrificio trágico de la guerra, fatal en aquellos pueblos que han perdido los valores de la verdadera cultura, será imposible, y donde cada individuo se creará su propio medio ambiente según sus capacidades y su fantasía.

Al dejar de ser esclavo del universo, el hombre se encontrará mejor armado que antaño para dominarlo, y la maravillosa diversidad de sus creaciones le pondrá al abrigo de todas las aventuras sociales y guerreras. En el nuevo mundo, que ya no será el de la máquina, sino el de la creación continua y de la expresión libre y directa de las personalidades, el mundo exterior estará en última instancia dominado por el espíritu. Será el arte quien dirija el universo, después de tanto tiempo de ser su pariente pobre. La sociedad artista opondrá los esquemas humanos y lo orgánico al orden mecánico, representante de la era actual. Tras haber dominado la máquina, el hombre la superará mediante un esfuerzo creador inspirado en las leyes de la vida. La sociedad entera pasará de la era de las experiencias desordenadas a la de la planificación.

Para entender la importancia concedida al libro de Lewis Mumford, conviene recordar su fecha de publicación: 1934. Además, es fácil darse cuenta de que gran parte de las tesis enunciadas aquí constituye el fundamento ideológico, no sólo de las teorías, sino de la acción corriente de un gran número de medios influyentes en el mundo actual. Podemos decir incluso que, en general, el punto de vista de los años 1850, el de Cole y de Laborde, que reservaban un lugar a la máquina en el interior de una civilización tradicional, ha

dejado paso al punto de vista de Mumford, quien a su vez le atribuye a la máquina el papel de elemento tradicional ante las formas de la vida moderna. Ya no se trata de dejar lugar a la máquina en las diversas actividades humanas, sino de dejar lugar al hombre en la civilización maquinista. Simultáneamente, ya no se trata de buscar una conciliación entre los productos de la actividad mecánica de la sociedad y las artes, sino de definir las condiciones necesarias del arte nuevo en una civilización en que los productos de la máquina constituirán en cierta forma un medio natural.

Nos encontramos así ante una posición del problema totalmente diferente de la que prevalecía hace un siglo. Pero no podríamos decir que posee un carácter más objetivo. Nuevos absolutos y nuevos mitos han reemplazado a los antiguos. Ya no creemos que sea posible reconciliar el arte inmutable, eterno, con la industria; creemos que el arte no es, en última instancia, más que una suma de hábitos. Ya no creemos que las leyes del equilibrio mecánico sean la traducción plástica de las reglas supremas de la Naturaleza, creemos que es una regla biológica y orgánica que constituye la norma de toda construcción viable. También pensamos que el aflorar de las sensaciones al umbral de la conciencia neta introduce al hombre en el camino de la sabiduría, y le conduce espontáneamente a la suprema expresión estética de sí mismo. En último análisis, la oposición irreductible entre el arte y la técnica se atenúa en beneficio de la técnica. La oposición entre la actividad faustiana del hombre y la Naturaleza se ha atenuado igualmente a favor de la Naturaleza, considerada más en su aspecto biológico que mecánico. En cambio, el carácter inspirado de la actividad estética se ha reforzado más y más, así como la creencia en la virtud del tiempo de ocio en pro del desarrollo superior de la humanidad. Ya no parecerá por tanto inútil examinar más detenidamente las nuevas actitudes tomadas por los teóricos de la función del arte en la sociedad mecanizada. Nos convenceremos así de la influencia que ejercen esos medios —que cuentan con algunos de los más grandes arquitectos y urbanistas contemporáneos— en nuestras ideas y nuestras costumbres.

De lo mecánico a lo irracional

Los dos libros de Siegfried Giedion —*Space, Time and Architecture* y *Mechanization takes command*— levantan una despiadada

acusación contra la obra del siglo XIX y contra la mecanización de todas las actividades humanas. Pero también anuncian, como los de Lewis Mumford, que la humanidad está en vías de regeneración.

Hay dos aspectos muy claros que distinguir en las obras de Giedion. Por una parte, es el primero en haber intentado escribir una historia general de la arquitectura moderna desde mediados del siglo XVIII hasta nuestros días. Por otra parte, se propone simultáneamente interpretar a nivel estético y psicológico el desarrollo así descrito de la forma del arte contemporáneo, muy importante a sus ojos.

Respecto a la parte histórica de los trabajos de Giedion, nos limitaremos aquí a señalar su innegable novedad. Y, más aún, el hecho de que a la historia propiamente dicha de la evolución de la arquitectura —tendenciosamente más bien centrada en América, como veremos más adelante— le añade una historia de las transformaciones paralelas del Objeto usual en el mundo moderno. Por supuesto, podemos tener nuestras reservas respecto a la validez de tal o cual demostración, como la de los asientos o la del vagón, pero es indiscutible que el autor es el primero en haber concebido la importancia de los cambios, paralelos al desarrollo de las formas mayores del arte, del material corriente de los objetos utilitarios que marcan cada una de las etapas de la penetración de la máquina en el mundo contemporáneo. Gracias a él, la noción vaga del arte como decorado de la vida adquiere un valor totalmente positivo, y se descubre al fin la manera de desarrollar investigaciones concretas, que se interesan de cerca por las relaciones entre los nuevos productos de la inventiva humana y la actitud intelectual de una sociedad tomada en su sector más amplio, fuera de los círculos de los estetas y los profesionales del arte.

Desgraciadamente, no es evidente que exista una relación de objetividad absoluta entre la parte documental y la parte teórica de dichas obras. Al analizar, más adelante, la parte histórica de estos trabajos, advertiremos que a menudo los hechos parecen haber sido subordinados a la doctrina. Además, como ésta se presenta como un sistema, y como es objeto de un desarrollo paralelo al de los hechos, no parecerá arbitrario examinarla primero, ya que es la que en definitiva orienta y justifica la encuesta material.

Giedion da por sentado el carácter insólito de la mecanización, acontecimiento sin ningún precedente, según él, en la historia anterior de la humanidad. Y él insiste mucho en el hecho de que la

humanidad moderna se encuentra así en una trágica situación, como consecuencia de la ruptura completa producida en su propio interior. Encuentra palabras contundentes, casi conmovedoras, para describir el desgarramiento interno de la humanidad mecanizada. La sustitución del trabajo manual por la máquina para la producción de todos los objetos que nos sirven en nuestra actividad diaria, habría provocado una serie de cismas tanto en el hombre como en la sociedad. Hemos de agradecerle en particular el haber mostrado que algunos inventos aparentemente secundarios, como el de las cerraduras Yale, conllevan no ya una simple industrialización de la fabricación de las cerraduras, sino una revolución de las concepciones mecánicas. La introducción de los pistones alineados tuvo como efecto el reemplazar unos mecanismos que sólo facilitaban o reforzaban el impulso del dedo en el pasador o el pestillo por un sistema que transforma un impulso rectilíneo en un movimiento circular. En este caso, como en otros similares, la máquina ha sustituido unas soluciones seculares por otros métodos que transforman la manera en que el hombre puede dominar su medio. Se establece un nuevo vínculo entre un objetivo conceptual y las vías de la realización práctica. La máquina ha hecho más que proporcionarle al hombre una fuerza acrecentada, le ha ofrecido la posibilidad de traducir en actos nuevas soluciones intelectuales. Se ha dado una nueva conceptualización en el campo de la realización práctica y teórica de un problema de transmisión de la voluntad y de la energía a la materia. Así pues, los triunfos cotidianos de la máquina tuvieron como efecto el modificar paulatinamente la sensibilidad profunda del hombre. Este ha visto transformarse el concepto fundamental de sus formas de actuar sobre la materia, no sólo en potencia y en cantidad, sino en modalidades y en calidad. Eso explica, naturalmente, la importancia de las repercusiones que la mecanización del universo ha tenido sobre la inteligencia y la sensibilidad. Un nuevo tipo humano se ha formado progresivamente al ritmo de los perfeccionamientos técnicos, al tiempo que aparecían nuevos tipos de objetos.

Lo sorprendente es que, después de situar en primer plano la profundidad de esta transformación psicológica del hombre como consecuencia de la inserción de los productos de la máquina en su actividad, S. Giedion sostenga la idea de que ese progreso —o, si se quiere, esa evolución solidaria de la acción y del pensamiento del hombre— ha desembocado en un irremediable conflicto, que lo ha

dejado en cierto modo dividido e incluso mutilado. Según Giedion, el siglo XIX habría perdido progresivamente la facultad de ver las cosas en su conjunto; al universalismo de sus soluciones técnicas se opondría la tara de una especialización que le impide al hombre ver las relaciones generales entre sus actividades y el universo, y que reduce su participación en la vida colectiva del mundo. Considerando que el racionalismo implica un mundo dividido en diversas facultades y en actividades parceladas, plantea como una evidencia la incapacidad progresiva de nuestra época para traducir en actos sus pensamientos y su experiencia emocional. De ahí deduce naturalmente que el hombre moderno, en perpetuo conflicto consigo mismo, ha perdido su tranquilidad. Giedion lo ve irremediamente desgarrado, presa del conflicto entre sus creencias y sus capacidades. Totalmente sometido en sus actividades diarias a la nueva ley de la máquina, ha perdido todo contacto con las especulaciones artísticas o morales. Existe, en nuestros días, una irremediable distancia entre el pensamiento y el sentimiento. No poseemos la sensibilidad de nuestro saber.

Puede parecer asombroso que Giedion llegue a una conclusión tan pesimista en una obra tan ingeniosamente consagrada a analizar las maravillas de la inteligencia moderna. Giedion plantea como punto de partida la existencia de un Hombre en lo absoluto. Desmontando los resortes de su invención mecánica, destacando las repercusiones intelectuales del menor de sus descubrimientos, le niega en el fondo el privilegio de estar él mismo sujeto a transformación. El concibe una especie de hombre-tipo, eterno, una especie de arquetipo que podría ser el ideal de cierta América, pero que no podría de ninguna manera ser considerado el rey de la creación. Esa idea está en el corazón de las obras de Giedion y también de gran número de nuestros contemporáneos. Al acecho de todo aquello que caracterice la evolución externa de nuestras actividades, se niega a admitir la simple posibilidad de una transformación substancial de las funciones humanas. No sólo aísla el desarrollo de la mecanización propiamente dicha de los demás fenómenos específicos del mundo moderno, sino que admite una especie de reacción global de la especie humana respecto a los progresos de la máquina.

Entendemos así que el mismo hombre que analizó tan admirablemente algunos de los principales inventos del mundo moderno en el campo de la psicología y de la acción —destacando principalmente en su justa medida el papel de unos valores intelectuales tan

auténticos como el descubrimiento del orden combinatorio, de la convertibilidad, de la transformabilidad, o como el ahondamiento en las formas múltiples del movimiento—, pudiera simultáneamente tener una visión tan estrecha para apreciar el grado de evolución del pensamiento y de la sensibilidad contemporáneos.

Por lo demás, el propio Giedion ha tomado conciencia perfectamente de la especie de atolladero en que se ha metido. Desafortunadamente, no le ha dedicado a la solución de este problema la décima parte del tiempo ni de la ingeniosidad que le dedicó a su tema a nivel de la información. Se contentó con recoger la solución ya hecha que le ofrecía su propio círculo, es decir, la solución Mumford, la solución Lloyd Wright y, hay que decirlo, la de la mayoría de los grandes técnicos actuales que advierten las resistencias del público respecto a sus anticipaciones y sus soluciones, a menudo inspiradas por un ánimo extraordinariamente progresista en su detalle, pero más discutibles cuando se las considera en su conjunto. Siendo él mismo arquitecto, Giedion traduce así el drama de todos cuantos en el pasado y en el presente han tenido la justa conciencia de estar a la vanguardia de su época, pero que no han podido darse cuenta de la imposibilidad en que estaban de moverse en un sistema de razones totalmente modernas. Un artista que produjera sólo obras acordes con el espíritu del futuro sería un monstruo inconcebible. El progreso sólo se realiza por partes, en todas las esferas. El descubrimiento de principios innovadores no implica nunca por parte del inventor la posibilidad de deducir de pronto todas las consecuencias posibles de su descubrimiento —el cual sólo adquiere vida en la medida en que implica, con el tiempo, la participación de la mayoría. La crítica dirigida aquí tanto al señor Giedion como a numerosos teóricos actuales de las relaciones entre la mecanización del universo y el arte o la vida psicológica contemporánea, implica, en resumen, el reconocimiento del carácter verdaderamente atrevido de sus hipótesis fundamentales. Tienen razón en el ámbito de sus análisis positivos; pero no les incumbe a ellos resolver el problema de la adaptación social y humana a largo plazo de los principios que han descubierto.

Dado que el objeto del presente trabajo es precisamente resaltar las respectivas posturas de los diferentes grupos de individuos que son los artesanos de una confrontación permanente entre las actividades concretas de nuestra época y sus actividades figurativas, no estará de más exponer más ampliamente los pasos que intenta

seguir Giedion para resolver el pseudoconflicto que él denuncia.

Como ya hemos dicho, la solución que entrevé es la misma que la de Lewis Mumford. Reside en el redescubrimiento por parte del hombre de su alma, gracias a la sustitución de un racionalismo mecánico por una concepción orgánica del universo.

El avance de las técnicas ha llevado consigo la especialización, la fragmentación de nuestras actividades. Una lógica totalmente formal se ha impuesto a nuestras mentes, incapaces ya de entender los valores irracionales del arte y de la poesía. En cierta forma, el hombre ha sido desposeído de su mano, y por ello su cerebro se ha atrofiado. Sometido a las leyes del racionalismo, ha perdido su tranquilidad, al mismo tiempo que su capacidad de acceder a los parajes encantados de la poesía. Aparecen aquí de nuevo los temas de la Naturaleza, el jardín paradisíaco confiado al hombre mientras éste se mantenga puro de toda ambición demasiado lógica, así como, por supuesto, el tema del arte-inspiración y el de las fuerzas en conflicto del bien y del mal. En efecto, tan pronto como se plantea como única posibilidad el divorcio prolongado entre el pensamiento y la acción, todo se encadena y caemos necesariamente en las ideas románticas. Volvemos a encontrarnos también con el tema del hombre-humanidad, inmutable en sus facultades y eternamente vinculado, por un vínculo idéntico, al mundo que le rodea y del que a veces sólo descifra una nueva sílaba.

Dentro de la actual desgracia del hombre moderno, hay un punto de claridad. El redescubrimiento por parte del hombre de su alma y del arte está a la vista. La era de la racionalización mecanicista que ha estado a punto de matar al planeta se termina, y empieza la era de la civilización orgánica.

En el título de su primera obra, *Space, Time and Architecture* —paradójicamente anterior a *Mechanization takes command*—, Giedion ha expresado lo esencial de esa tesis. En su opinión hay dos hechos de una importancia capital para el futuro de las artes y de la industria, que aparecieron hacia 1908. Una cuarta dimensión, el Tiempo, hizo su aparición simultáneamente en la esfera del arte y de las ciencias; el abismo que desde hacía más de un siglo separaba cada vez más a los artistas de los hombres de acción resultó por primera vez colmado. El conflicto irreductible entre las artes y la industria, conflicto que había terminado por roer el alma humana, resultó así suprimido de raíz, abriéndose una nueva era de acción fecunda y feliz para el hombre.

Giedion pone en paralelo los trabajos de Minkowski, *Space and Time* (1908), con los inicios del Cubismo y del Futurismo. Deduce que la oposición fundamental entre lo racional y lo geométrico, por un lado, y las necesidades del alma y de la imaginación por otro lado, ha desaparecido a resultas de la valorización de los principios irracionales en física y en química, así como en matemáticas, y de la aprehensión sensible, en el arte, de un universo no euclidiano. La introducción de la cuarta dimensión, el Tiempo, al darnos la posibilidad de experimentar y de representar los puntos de vista múltiples, así como la simultaneidad, ha roto con la antigua limitación de nuestras sensaciones, y ha lanzado a la humanidad, en todas las esferas a la vez, a la conquista de un nuevo universo. La oposición fundamental entre la razón y el instinto se ha resuelto así en un nuevo sistema de aprehensión original del universo, que admite modos de exploración y de representación paralelos para la técnica y para el arte, ambos sometidos a las nuevas leyes biofísicas. A partir de ahora, los artistas que expresen el movimiento mediante una especie de captación directa de la realidad, traducirán la plasticidad interior de un mundo reordenado por el hombre con una fuerza hasta ahora desconocida. La oposición entre las distintas disciplinas, el drama que desgarraba a la humanidad, se desvanece. Ahora creamos de acuerdo con la Naturaleza —¡siempre ella!—, tanto si se trata de nuestras casas como de nuestros cuadros. La visión estética traduce de forma concreta —también por su ritmo interno justo— la toma de conciencia del hombre confrontado con el mundo, y expresa los modos naturales de su acción a través del universo. A partir de ahora, y en particular en su arquitectura, el hombre maneja superficies activas y llenas de colorido, donde por así decirlo se prolongan sus reacciones, al tiempo que se exterioriza su potencia; sus obras dejan así de manifestársele como exteriores, alienadas, para volverse de alguna manera una prolongación de sus miembros, una proyección de sus representaciones. Ahora que el individuo está en posesión de un conocimiento que le permite desarrollar la educación metódica de su sensibilidad, ha encontrado a la vez su capacidad de acción, su felicidad y su unidad.

La tesis de Giedion quiere sobre todo basarse en una interpretación estética del desarrollo de la arquitectura contemporánea. Ya tendré ocasión de retomar los puntos principales de su demostración, pero como vemos se apoya desde el principio en una concepción psicológica, por no decir psico-fisiológica, o mejor aún, psico-

patológica, y más exactamente, sin duda, psico-analítica, del mundo contemporáneo, ya que, por ejemplo, no aporta ninguna prueba de una reducción del papel de la mecánica ni de la mecanización en la estructura de los edificios actuales. La salvación se busca en definitiva en una especie de abandono a unas potencias supuestamente irracionales, y cuya virtud sólo es atestada por un acto de fe —que sí es irracional— en la biología. Se da esencialmente un desplazamiento de la noción de Naturaleza, o más exactamente una atribución de cualidades nuevas a esa naturaleza siempre hipostasiada. Pero se conserva la doctrina del abandono como fuente de todo conocimiento y toda felicidad, abandono en manos de los que saben, de los que pueden, de los que ven, de los que actúan y los que crean. Estamos en el campo de la mística, y es la llamada al curandero, al taumaturgo, la forma moderna de la confianza en Dios y en aquellos encargados de representarle en esta tierra. Para quienes creen que la dignidad del hombre está en poder convertirse en el instrumento de su destino, aunque fuere en una mínima medida, es ésa una postura ante el problema, no ya tanto inadmisibles, sentimental o intelectualmente hablando, como netamente caracterizada: estamos ante la forma contemporánea del pensamiento místico.

En ningún sitio se encuentra tan bien expresada esa actitud como en algunos textos de sir Herbert Read. En un libro publicado en 1937, *Art and Society*, opone el factor ideológico al factor económico, y declara que el arte no crea para satisfacer necesidades económicas, o para expresar ideas o credos religiosos o filosóficos, sino para modelar un universo sintético y autoexistente de valores autónomos, con el fin de encarnar aspectos eternos de la realidad o de la verdad a través de un individuo. No se podía destacar mejor cómo el problema de las relaciones entre el arte y la técnica lleva a plantear el problema fundamental del hombre en presencia del universo, y cómo todas las teorías actuales toman como punto de partida la idea de un universo-sustancia opuesto al hombre, como el objeto al sujeto. Teoría de la Naturaleza, teoría de la realidad sustancial, teoría también del arte como función permanente de que ha sido dotado el hombre por la misma Naturaleza, idéntica a sí misma de generación en generación, mecanismo inmutable que enfrenta a cada individuo, encarnación de una Forma idéntica de la humanidad, con el eterno ídolo, la esfinge que hay que conocer más que dominar. ¡Realmente, es ser injusto con nuestra época! Se nos acusa de materialismo, de cinismo. Nadamos en las aguas del mito, de lo

irracional. Pocas épocas desde el Renacimiento han sido tan creadoras de fábulas; pocas épocas han logrado rejuvenecer a tal punto un gusto eterno del hombre, siempre proclive a fabricar dioses.

Uno de los objetivos que se propone el presente trabajo es demostrar lo específico de las formas actuales del conflicto eterno entre la sensibilidad y la razón. No es posible conformarse con la solución propuesta por S. Giedion, que aísla —de hecho, arbitrariamente— esas dos formas fundamentales de la inteligencia humana. Si el hombre fuese, precisamente, capaz de tener actividades independientes, no existiría problema. Es tener una psicología somera el plantear la existencia de un conflicto interior que se opone actualmente a un racionalismo gastado, el *feeling*, el fundamento emocional de nuestros sentimientos y de nuestros actos, venciendo, mediante una supuesta conquista del hombre, nuestro actual desasosiego. Pues en última instancia, Giedion busca la salvación no en la vía de un esfuerzo del hombre sobre sí mismo para superar sus contradicciones, sino en el abandono total a una intuición interna, nueva forma del rousseianismo y de todas las doctrinas de la intuición.

Por lo demás, no es Giedion el único exponente hoy día de esta actitud anti-racionalista, mística, expresionista, entre los teóricos y prácticos de la arquitectura. El mayor representante de la doctrina, tanto en teoría como en la práctica, es el arquitecto americano Frank Lloyd Wright.

Hacia la era orgánica

La reputación de este último no ha alcanzado todavía al gran público en Francia. Pero su prestigio es inmenso en los círculos jóvenes de los dos mundos. En América se le considera —a justo título— casi una gloria nacional; en efecto, sin duda es el primer artista verdaderamente americano en poseer categoría internacional. En Italia es grande su reputación. Ciudadano de honor de Florencia, fue recibido últimamente como un soberano. El mismo se considera como un nuevo Miguel Angel —lo que fue también el pensamiento íntimo de Rodin. Venecia le ha sido menos favorable; su proyecto de construcción de un edificio sobre el Gran Canal ha sido al parecer aplazado. Alemania le ofreció ya anteriormente su consagración. Fue en una memorable exposición en Berlín, en 1911,

cuando tomó contacto con el viejo continente. Dicha exposición cristalizó en aquella época las aspiraciones de los jóvenes arquitectos hacia un estilo moderno, y marcó verdaderamente la entrada de América en el movimiento internacional del arte vivo. En Francia, Lloyd Wright ofreció hace unos años una exposición general de su obra que sólo tuvo éxito entre los especialistas. Desde luego, por su parte, él ignora totalmente los problemas del arte francés en todas las épocas. Sólo conoce el gótico y lo menciona sobre todo a través de sus realizaciones inglesas y alemanas.

El prestigio de Lloyd Wright se ha incrementado recientemente con la publicación de un libro importante. Se trata de la obra de un joven arquitecto italiano, Bruno Zevi, que vivió durante la segunda guerra mundial en los Estados Unidos, y se entusiasmó con la obra de Lloyd Wright, reuniendo materia para tres importantes volúmenes, dos teóricos: *Verso una architettura organica* y *Saper vedere l'architettura*, y uno histórico: *Storia dell'architettura moderna*. Si los dos primeros revelan un gran talento en su exposición y discurso, el último es importantísimo. Ofrece por primera vez una historia ordenada de la arquitectura moderna desde principios del siglo XIX, considerada con espíritu comprensivo. Aunque utiliza extensamente los trabajos preparatorios de Giedion, se centra únicamente en la arquitectura, excluyendo toda consideración sobre las actividades paralelas del ingeniero y del fabricante, y es a la vez más sintético y más limitado.

Retomando las ideas de Patrick Geddes y de Mumford, Bruno Zevi considera que la nueva arquitectura del mundo moderno ha rebasado por etapas ciertas especulaciones del siglo XVII sobre la resistencia de los materiales. Pero se cuida muy bien de caer en el error de creer que sólo el progreso técnico ha podido engendrar un arte nuevo. Su mayor preocupación es, por el contrario, hacer un paralelismo entre los desarrollos técnicos y estéticos de la nueva arquitectura. No sólo al ingeniero se le debe atribuir su paternidad. Por consiguiente, prosigue simultáneamente el examen de los progresos de la técnica y de la visión figurativa mediante la cual las nuevas posibilidades mecánicas encuentran por sí mismas su vía de expresión. En ello Bruno Zevi se desmarca de todos cuantos pretenden —y de Le Corbusier en particular— vincular estrechamente el arte a imperativos exteriores. A las explicaciones demasiado racionalistas o positivistas, opone las concepciones plásticas y humanas que rigen, según él, el desarrollo actual de la arquitectura.

De esa manera, Zevi llega a considerar que Lloyd Wright es el hombre que mejor encarna esa utilización, con nuevos fines estéticos, de las posibilidades abiertas a los constructores por el progreso de las técnicas. De ahí que todo su libro tienda a presentar las concepciones teóricas y las realizaciones prácticas de su héroe como la culminación del movimiento general de un siglo y medio de arquitectura, y como la promesa de un nuevo porvenir.

El propio Lloyd Wright procuró, además, advertirnos de la importancia del mensaje plástico y espiritual que aportó al universo. Le debemos algunos ensayos y artículos, una autobiografía bastante monumental y varios libros. Lo esencial de su doctrina está recogido en una recopilación de cuatro conferencias impartidas en Londres: *An Organic Architecture: the Architecture of Democracy*, y en su último libro: *Genius and the Mobocracy*, 1949.

Presentándose como una especie de divinidad que a veces visita sus pueblos para llevarles la buena nueva, el señor Lloyd Wright le presenta al mundo una Declaración de Independencia cuyo alcance no es menor que el de la Declaración de los Derechos Humanos de los Estados Unidos de América en 1774. Lo que les lleva a los hombres angustiados es la salvación material y moral. Se presenta a sí mismo como un genio y como un profeta. «Yo declaro —escribe— que ha llegado la hora para la arquitectura de reconocer su propia naturaleza, de entender que dimana de la vida...» Debe hacerse independiente a la vez de todas las contingencias materiales, comerciales y académicas, y de cualquier esteticismo caduco. Gracias a lo cual le ofrecerá a la humanidad los medios prácticos para regenerarse. «Una arquitectura orgánica implica una sociedad orgánica.» Siguiendo los planes de urbanismo y de edificación de Lloyd Wright, el hombre moderno restablecerá su tranquilidad interior y asegurará su verdadera libertad. El triunfo de la arquitectura orgánica conduce al triunfo de la persona humana y a la regeneración de la sociedad.

Ese es por lo menos el mensaje de Lloyd Wright que Bruno Zevi entendió y que se propuso comentar para uso de sus compatriotas, justo después de la guerra, primero en sus dos libros teóricos y luego en su libro histórico. Veremos más adelante qué lugar ocupa Lloyd Wright entre los grandes arquitectos de los tiempos presentes. Veremos también cómo la exaltación de este genio por parte de Zevi constituye un ataque polémico contra todo un aspecto de la arquitectura contemporánea, representado principalmente por

Le Corbusier y Gropius, y cómo se sitúa dentro de una vasta corriente de ideas del mundo anglosajón esforzándose por definirse como árbitro de las locuras de la especie humana. Lo que importa aquí es demostrar cómo la doctrina de la arquitectura orgánica constituye la culminación de las tesis sostenidas por Giedion y Mumford, y cómo, por oposición a la actitud de Laborde y de Cole —de donde derivó la teoría de la conciliación entre el arte y la industria y el funcionalismo—, y por oposición a una doctrina expuesta con menos brillantez, pero que aún sigue muy vivaz, la de la identificación de la belleza moderna con las leyes de la máquina, existe una tercera corriente de interpretación de la sociedad maquinista, actualmente en pleno auge.

Veamos cómo, según Bruno Zevi, Lloyd Wright definía en 1908 los criterios de la arquitectura orgánica: sencillez (distinta de la esquematización y de la eliminación racionalista, cualidad nueva a conquistar por la época moderna); ningún estilo definido derivado de la máquina (hostilidad a todos los tipos anónimos y estándar; el arquitecto debe seguir y expresar la infinita variedad de las necesidades del hombre a través de soluciones siempre nuevas, y siempre deducidas de condiciones en constante cambio); carácter orgánico del edificio (la definición la da la obra del artista: la verdadera arquitectura es creación libre, es decir, poesía, es decir, inspiración: «Frente a vosotros, europeos, soy verdaderamente un emisario de la Tierra que os invita a dar un salto hacia la vida nueva»); armonización del color con las formas naturales (respecto a este punto puede atribuírsele la iniciativa a la Europa cubista, y en particular al sueco Asplund, que habría sido el primero, en 1938, en integrar en una composición monumental la liberación del color consumido por los pintores; sin embargo, Lloyd Wright debía al parecer su sentido de la decoración orgánica a las enseñanzas de la Escuela de Chicago, y también a su familiaridad con la arquitectura de Extremo Oriente); sinceridad de los materiales (con lo cual Lloyd Wright protesta contra la tradición francesa, y en cierta medida contra la alemana, en virtud de la cual el Hombre se impone indiscretamente en todas las cosas); finalmente, realización de la «casa con carácter» (es decir, sustraída a todo intelectualismo figurativo establecido).

Es inevitable advertir en todo este programa la reacción algo ingenua del bárbaro siempre erigido contra la experiencia secular que vive, inquieto respecto a cualquier constreñimiento y cualquier disciplina capaces de amenazar una frágil independencia. Pues en

última instancia —los trabajos de Bruno Zevi lo demostraron ampliamente, y más tarde tendremos ocasión de convencernos de ello— la obra positiva de Lloyd Wright, que es indiscutiblemente un gran arquitecto, se inserta en una serie de experiencias de carácter totalmente internacional. La propia apología a la vez desmedida y polémica de sus trabajos, se incluye en la ya larga historia de las reacciones del hombre en presencia de la máquina; si constituye un hito brillante de una de sus fases, no podemos separarla de su contexto, que es tanto sociológico como artístico.

La Declaración de Independencia de Lloyd Wright se nos presenta, pues, como un episodio del gran y legítimo esfuerzo de los Estados Unidos por dotarse de tradiciones nacionales, aunque sea en el presente y por simple negación del legado europeo. También es una de las manifestaciones más alborotadoras de esa nueva ideología que opone cándidamente la buena arquitectura y la buena sociedad —las que están por hacer— a la mala —la de los predecesores. Se basa, al igual que las tesis de Mumford y Giedion —que por otra parte, junto con Bruno Zevi, son sus mejores intérpretes—, en la creencia en una regeneración necesaria de la humanidad. Una buena arquitectura, nos dice Lloyd Wright, resolverá las contradicciones introducidas en el hombre por los progresos del racionalismo, producto del predominio de la técnica y de la ciencia en la formación de las generaciones modernas. Dentro de poco, la biología desbancará a la geometría; Lloyd Wright borrará a Le Corbusier. Ha llegado la hora de darle un sentido humano a la belleza.

A la era romántica de la imposible conciliación entre el desarrollo de la máquina y la tradición humana, a la era funcionalista del purismo matemático y geométrico, les sucederá la era de emancipación del hombre que regresa al respeto de las leyes de la vida. Y Bruno Zevi desarrolla acertadamente el pensamiento profundo de Lloyd Wright cuando escribe las dos obras teóricas donde define una nueva era del espacio arquitectónico. Esa era estaría determinada por el predominio del espacio interior sobre el espacio exterior del edificio. En lugar de inscribirse en el rígido marco de un esquema geométrico, el monumento se compondrá ahora a partir del espacio habitable deseado por cada usuario y materializado por su arquitecto —quien probablemente le debe al psicoanálisis el poder descubrir así, por mandato, las necesidades de cada quien. En lugar de un marco cerrado y constrictivo, el edificio ofrece así una escena dinámica donde puede expresarse una libre concepción del mundo.

Singular concepción, como veremos, donde se mezclan, con cierto sabor, el anarquismo intelectual y un estetismo marchito bastante característico de la cultura victoriana, del que en el plano ideológico el señor Lloyd Wright es uno de los más extraños herederos.

Una buena arquitectura creará una buena sociedad. Con demasiada frecuencia en el pasado la Belleza fue contraria a la Sensatez, y ha llegado la hora de darle un sentido a la Belleza. La arquitectura orgánica sustituirá el orden geométrico por el orden biológico. Resolverá las contradicciones entre la Naturaleza y el corazón del hombre, porque satisfará sus instintos. Mientras los europeos bárbaros siguen construyendo una casa siguiendo un plan de conjunto, la nueva arquitectura americana concibe el ordenamiento a partir de los impulsos individuales y fantasiosos de cada individuo. Expresa el deseo de esparcimiento del hombre en el hogar. Cada espacio funcional, ajustado a los deseos del habitante, encuentra su inserción en los otros espacios, y finalmente en el espacio inmenso de la Naturaleza, según una ley cuyo único fundamento está en el sentimiento. La arquitectura orgánica es la del hombre en movimiento. Le asegura al hombre la comunión con la Naturaleza y le proporciona el libre disfrute de su tiempo de ocio. Se trata ante todo, para el arquitecto, de evaluar las necesidades espaciales de su cliente en función de sus actividades y de sus gustos. El arte se considera como la justa apreciación de una suma de relaciones que unen al individuo con su medio. Simplicidad y libertad: el edificio es un hecho orgánico cuya regla está en satisfacer exactamente aspiraciones humanas concretas. Los materiales utilizados por lo que son, el color que establece la armonía de la obra con las formas naturales del entorno, el plano libre y extensivo, el exterior calcado sobre el interior: se trata de desplazar más bien el fundamento que las fórmulas de ejecución. Una casa será una especie de materialización de la tensión psíquica del ocupante. A menos que se piense, más modestamente, que el estilo Lloyd Wright es la continuación del estilo colonial para un pueblo de riquísimos nómadas— sin ser excluyente de geniales soluciones. Buena Naturaleza consoladora, casa-refugio, culto del ocio, interés por las pulsaciones del ser: en suma, todo el romanticismo. ¡Para gentes que pueden concebir que para garantizar el aislamiento y la independencia de todos, cada casa individual esté instalada —en Broadacre City— en una parcela de terreno de 4.000 metros cuadrados! En suma, un popurrí de las doctrinas del siglo XIX a la medida del psicoanálisis. Lo cual no resta nada a la

calidad de la mayoría de las realizaciones de Frank Lloyd Wright, pero le clasifica teóricamente entre aquellos que resumen la experiencia de tres o cuatro generaciones, más que entre los profetas. La humanidad del mañana, incluso con la bomba atómica, no está en vías de modelarse intelectualmente en base a los principios formulados por los tecnócratas americanos. Y lamentamos que Lloyd Wright y sus apologistas no hagan las más de las veces sino recoger los temas ideológicos del anticlasicismo, cuando de lo que se trataba era de fijar los elementos de una nueva doctrina estética.

La justificación de esos juicios se encontrará en el estudio de las fases reales del desarrollo de la arquitectura en el siglo XX, más que en un debate crítico. Lo que importaba aquí era mostrar el origen de una postura que juega en el momento presente un papel importantísimo, no ya en el desarrollo de las teorías relativas a las relaciones entre el arte y la técnica en el mundo moderno, sino en el desarrollo positivo de la arquitectura, del urbanismo y de la sociología contemporáneos.

Finalmente, el movimiento a favor de la arquitectura orgánica no parece muy diferente en sus principios del movimiento racionalista que denuncia con tanta acritud. Recoge los mismos temas fundamentales de la heterogeneidad del arte y de la técnica. Arte contra técnica, conciliación entre artes y técnica, arte identificado con la técnica, siempre giramos en el mismo círculo, donde el Arte y la Belleza son considerados como atributos estables en los que hay que inspirarse adaptándose a las exigencias momentáneas de la acción.

En las teorías sobre las relaciones entre el arte y la máquina, desde hace medio siglo son las ideas sociales y estéticas del siglo XIX las que siguen jugando el papel principal. Nunca se ha tomado el análisis concreto de las relaciones entre la actividad moderna del hombre y sus aspiraciones estéticas como base directa de la interpretación. Seguimos queriendo explicar el fenómeno del arte en la fase industrial del desarrollo de las sociedades partiendo de esquemas de interpretación psicológica tomados del pasado. Ni las generaciones que han identificado el arte y la técnica, ni aquellas que han opuesto el arte a la máquina, ni las que creen en una solución geométrica y racionalista, ni las que creen en una solución irracional y biológica, han salido del círculo restringido de las fórmulas tradicionales.

En lugar de investigar cómo y en qué medida la práctica diaria de las nuevas técnicas ha modificado los modos de acción y de re-

presentación del universo en el hombre actual, hemos seguido pensando que unas realidades abstractas como el Arte, la Sociedad, la Máquina, la Técnica, eran atributos de un hombre absoluto. En todos estos conceptos, la obra de arte aparece, ya sea como un objeto exterior a todas las actividades prácticas del hombre, ya sea como la emanación irracional de una función mística que se superpone, siguiendo los caprichos de la Naturaleza, a las demás actividades humanas. La inspiración sopla a su antojo... El arte aparece así como el producto de una actividad solitaria que se desarrolla primero en abstracto para después encarnarse a veces en la materia. De modo que los grandes debates sobre el arte por el arte, de la temática, de la forma y del contenido, parecen en definitiva meras variaciones sobre el mismo acertijo. Y que fatalmente, uno llega a preguntarse cómo y por qué esa fuerza desconocida que es la Belleza podrá propagarse, sin contaminarse cada vez más, en la sociedad siempre abierta de los hombres, y si en el fondo es realmente necesario integrar el arte en una sociedad a la que poco le importa. Es el problema que se plantea concretamente Jean Cassou, que admite en su excelente libro *Situation de l'art moderne*, el carácter aberrante del hecho artístico en el universo actual. En cambio, en los círculos cada vez más amplios de técnicos, son muchos los que se esfuerzan por encontrar un vínculo concreto entre sus actividades especializadas y su curiosidad por las formas antiguas o recientes del arte. Por supuesto, no podemos decir que los medios industriales sean hoy los verdaderos defensores de una cultura artística viva; aportan, sobre todo por el momento, curiosidades —a veces orientadas por un deseo de difusión y de eficacia— bastante alejadas de una preocupación especulativa desinteresada. Sin embargo, su actitud justifica los esfuerzos por establecer que, lejos de ser un monstruo místico, el arte es, ante todo, y hoy más que nunca, una de las formas concretas y necesarias de la acción, reservando para otra serie de análisis el estudio de los significados y de la función espiritual de la obra una vez constituida.

Capítulo II

TECNICA Y ARQUITECTURA EN EL SIGLO XIX

La exposición que acabamos de hacer podría dejar imaginar que nos movemos en el reino de la utopía. Por el contrario, las grandes teorías que hemos resumido nacen del desarrollo positivo de una civilización eminentemente material y que ha transformado las condiciones de vida del hombre antes de dar paso a sus ideologías. El problema de la relación entre el Arte y la Técnica fue abordado primero en unas obras que sirvieron de soporte a la teoría.

Sin embargo, y aunque a veces fueron artistas, y en particular arquitectos, quienes formularon la doctrina, a menudo se advierte cierto desfase entre las realizaciones y las intenciones. La práctica y la teoría no siempre han caminado a la par. Para entender bien la doble lección de los hechos y de la doctrina, es indispensable confrontar las obras con los principios.

Consideraremos únicamente, en la primera parte de esta obra, el desarrollo de la arquitectura. En primer lugar, porque fueron, naturalmente, los constructores los primeros que se vieron obligados a utilizar de forma regular los productos de la industria. Las relaciones existentes entre el desarrollo de las técnicas y las artes figurativas dependen menos directamente de la invasión de las técnicas en la vida cotidiana. Un pintor o un escultor puede expresar en su lenguaje específico unos valores surgidos de las modalidades particulares de la vida contemporánea —y trataremos de demostrarlo en estas páginas. Pero antes de analizar en el plano figurativo las nuevas relaciones entre el arte y las otras actividades del hombre, es imprescindible precisar las repercusiones que ha tenido la mecanización sobre esa forma primordial de nuestras actividades estéticas que constituye la arquitectura.

Nos encontramos ante un fenómeno complejo, porque se ha dado a la vez una evolución de las ideas y un desarrollo de las consecuencias prácticas de la mecanización. El hombre, el artista, no

se ha encontrado de la noche a la mañana ante un fenómeno global, ante un instrumento de acción definitivamente perfeccionado. Ha sido de forma fragmentada como ha tomado conciencia de una transformación de la naturaleza profunda de su actividad. El mismo ha construido la máquina y orientado en ciertas direcciones el invento de los técnicos, no es que haya sido sólo su deudor. Entre las teorías y las obras, el intercambio ha sido incesante. No es posible, pues, hacerse una idea justa de los problemas que ha planteado para el arte la aparición de la máquina en el campo de actividad del hombre sin examinar, una tras otra, las consecuencias de la mecanización desde el punto de vista de las ideologías y desde el punto de vista de la práctica para aquella de las técnicas artísticas que más directamente utiliza el equipamiento mecánico e industrial de una época.

Procuraremos entonces trazar rápidamente un cuadro de lo que podríamos llamar las edades de la mecanización en la arquitectura.

Aquí son también las obras de Lewis Mumford, Giedion y Zevi las que constituyen los ensayos más completos que se han publicado. Hay que añadir los trabajos algo más antiguos de N. Pevsner y Walter Curt Behrendt. Es de lamentar que, por parte de los franceses, no exista ningún trabajo de conjunto en este campo. Los raros historiadores de la arquitectura siguen imbuidos de la doctrina académica. Brillantes en varias de sus partes, ninguna de las obras que acabamos de citar tiene carácter de información objetiva. Los dos libros de Giedion y Zevi están dominados, el uno por el deseo de exaltar el papel de la máquina, y el otro por la voluntad de justificar por la historia el funcionalismo orgánico del señor Lloyd Wright. Esperamos, pues, el trabajo que elabore la síntesis de los innumerables estudios actualmente publicados, basándose en un concepto histórico lo suficientemente amplio, pues no podemos disimular la gran dificultad que conlleva ahora el carácter universal de los desarrollos del arte tanto como de las demás actividades humanas. Antaño se podía escribir una historia del arte románico o del arte clásico examinando las obras de algunas regiones relativamente cercanas unas de otras. Hoy en día ya no hay visión de conjunto a escala de un continente, y en el caso particular que nos ocupa, el balance de los estudios de Mumford, de Giedion y de Zevi está desequilibrado por un afán demasiado evidente de alegar a favor del Nuevo Mundo. De hecho, sus trabajos ofrecen el informe de América, e incluso de América del Norte únicamente. El conocimiento

de los hechos europeos es, a menudo, insuficiente, sobre todo en ellos, en cuanto se sale del estricto ámbito de la construcción. Zevi, por ejemplo, lo ignora todo de los movimientos franceses que condujeron al estilo Gallé y al estilo 1900. El lugar que ocuparía Alemania es inexistente. El papel, aunque sea reciente, de América del Sur ni siquiera se menciona. Algunos hombres, como Loos, son absolutamente sacrificados.

En esas condiciones, es evidente que hoy día resulta muy difícil hacer un balance equitativo del papel jugado por cada constructor y por cada teórico en la elaboración de una arquitectura ligada a la mecanización de las actividades modernas. Sólo se pueden recapitular los problemas y sugerir unas encuestas tan apasionantes como delicadas.

Examinando la historia de las teorías relativas a la mecanización de las sociedades modernas, hemos observado la existencia de tres actitudes fundamentales. Del sueño de la conciliación de las artes y la industria hemos pasado al de la integración total de los valores, distinguiendo actualmente entre un vínculo de carácter conceptual denunciado por algunos como el peor de los errores, y un vínculo de carácter biológico u orgánico, que corresponde, para otros, a las ideologías algo caducas de la Vida.

Si nos situamos a nivel de las realizaciones monumentales, observamos una evolución más compleja, pero que confirma la existencia de un pequeño número de etapas en el manejo y la interpretación del mundo mecánico. Puede decirse, para resumir, que la máquina ha sido descubierta por los arquitectos varias veces desde hace dos siglos, y que cada vez han deducido de esa renovación de sus posibilidades materiales unas leyes de carácter estético. Existe, pues, paralelamente a una historia de la construcción moderna, una historia del funcionalismo arquitectónico.

A) ARQUITECTURA E INDUSTRIALIZACION

1750-1850

S. Giedion describió los progresos de la arquitectura de hierro a partir de las investigaciones moleculares de Abraham Darby en 1747-1750. Las primeras pruebas consistieron en puentes: puente del Severn en 1775-1779, puente Sunderland en 1793-1796, puente colgante de Marc Seguin en Tournon, en 1824. Hemos de señalar también en 1786 los almacenes de Victor Louis, que descubre el momento de inercia, y la del Mercado del Trigo de París en 1811. Finalmente, algunos proyectos de puente en Londres en 1801, los graneros destinados a los nuevos telares de James Watt, igualmente en 1801, y sobre todo el Royal Pavillion de Brighton de John Nash en 1818-1821, marcan los desarrollos y los límites de los primeros intentos por incorporar los nuevos productos de la industria a la arquitectura.

La utilización del hierro como sustituto de la piedra no introduce en seguida modificaciones profundas, ni en la concepción general del edificio, ni en el sistema de equilibrio, ni siquiera en su apariencia. Los esquemas imaginarios del pasado no son rechazados. Los arquitectos no conciben todavía edificios de un nuevo tipo. Utilizan piezas de metal para resolver ciertos problemas de grandes tramos, simplemente reemplazando piezas de madera. Los edificios no se conciben en función de los materiales nuevos que aparecen. Son los materiales los que se esfuerzan por adaptarse a la demanda. Además, todavía no estamos en la fase de producción verdaderamente industrial, con grandes series. En todos los campos de la nueva producción, la noción dominante es la de sustitución. No se piensa más allá del aumentar las posibilidades de resistencia de los materiales. El primer impulso de industrialización en Gran Bretaña nació de la necesidad de reemplazar materias primas que escaseaban: la madera y la lana.

Soluciones y bloqueos

Durante casi un siglo, prácticamente lo único que se le pedía a la nueva técnica era el aumento de los tramos y el afinamiento de los soportes. Testigo de ello son las dos bibliotecas parisinas construidas por Henri Labrouste, Sainte-Geneviève y la Nacional, entre 1843 y 1868. Ambos edificios representan unos tipos que no fueron superados durante varias generaciones: la cúpula de la Biblioteca Nacional tiene un diámetro mayor que el de la de San Pedro de Roma. Aportan así una solución a problemas que fueron insolubles hasta la adquisición de materiales nuevos. Pero también manifiestan una especie de bloqueo de la inventiva.

Es más fácil adaptar la materia a formas antiguas que determinar nuevos programas a la medida de las necesidades de una sociedad repentinamente mejor armada desde el punto de vista material. En ciertos aspectos, las primeras búsquedas, más limitadas, se acercaron más a un estilo nuevo: el puente del Severn anuncia un sistema de estribos precursor de los puentes actuales. La lógica propia de las técnicas jugó sobre todo al principio. Tal vez únicamente el puente de Tournon aporta una solución deducida directamente de los planteamientos técnicos del problema: advertimos aquí la creación de una forma lógicamente derivada de la aplicación de medios mecánicos; el elemento figurativo está subordinado al técnico. Desde ese punto de vista, algunos edificios, como los de Labrouste, que subordinan el uso extraordinariamente audaz del hierro a la realización de formas clásicas, o como el Crystal Palace de Londres (1851), son menos avanzados. En lugar de buscar formas que surjan de la disposición de grandes láminas de vidrio, el arquitecto se ha limitado al modelo del invernadero. No ha visto que el panel de vidrio abría la vía a otros sistemas de volúmenes y de espacios inscritos en un nuevo tipo.

Ni siquiera el desarrollo hacia 1840 del esqueleto de hierro moldeado modificó profundamente esa arquitectura. El esqueleto sigue concebido según el espíritu del Renacimiento, más cercano a las investigaciones de Philibert Delorme que a los almacenes de hoy. Se sigue siendo fiel al concepto del montaje. Giedion creyó encontrar el punto de ruptura en el *balloon-frame* practicado hacia 1835 en la región de Chicago. Ahora bien, se trata de un método de fabricación en serie de elementos de madera utilizados para erigir el almacén de ciertos edificios de modestas dimensiones y de carácter

utilitario. El sistema no es más que una aplicación de los métodos de carpintería de caja y espiga.

El desarrollo de la columna de hierro moldeado que inicia, en 1850, el paso de una fase de búsqueda experimental a la de la producción industrial de elementos prefabricados, no es suficiente todavía para emancipar a la arquitectura moderna. Al igual que el Crystal Palace o las bibliotecas de Labrouste, ni el edificio de los Harpers Brothers, construido en Nueva York por James Bogardus en 1854, ni los proyectos internacionales de transformación de los mercados, desde los de París en 1824 (proyecto para la Madeleine) hasta los de 1855 (proyectos de Baltard, Horeau y Flachet), pasando por los del Hungerford Fish Market de Londres en 1835, ninguno de ellos cambia radicalmente el planteamiento del problema. La adopción del esqueleto de hierro se compagina muy bien con los revestimientos tradicionales. El Renacimiento y el gótico rivalizan todavía en 1894 en la Torre de Londres, que es la obra maestra de ese estilo híbrido, nacido de la aplicación de una técnica nueva a elementos y a formas inspirados en la tradición.

La arquitectura del siglo XIX comienza dándonos un notable ejemplo de una técnica utilizada para satisfacer unas necesidades surgidas de otro saber, de otro instrumental, de otro modo de vida —primera fase clásica de la adaptación. Es curioso observar que esta fase no está delimitada por fechas precisas. Durante mucho tiempo —y casi hasta nuestros días— esa voluntad de conservación y de conciliación de los programas del pasado con técnicas nuevas de la ejecución ha dominado las preocupaciones de los teóricos y de los ejecutantes. Es más fácil aumentar la producción de objetos de tipo antiguo que idear otros nuevos; más fácil someter la materia a soluciones económicas que determinarle nuevos usos. La simple aparición de nuevos medios técnicos no engendra necesariamente una especulación estética ni un cambio radical del sistema intelectual y social.

Este fenómeno de bloqueo es tanto más curioso cuanto que, en el caso de Labrouste, por ejemplo, se advierte un desfase entre la lucidez teórica del artista y sus capacidades de realización. Joven premio de Roma que visita Paestum en 1824, Labrouste es, sin duda, el primero en concebir abstractamente la idea del funcionalismo, es decir, la oposición irreductible entre los estilos históricos y el descubrimiento de nuevos materiales y nuevas técnicas. Pero sólo expresa de forma muy fragmentada ese punto de vista en las dos

grandes bibliotecas de París. En esas obras, por cierto magistrales, se encuentra realizado, por el contrario, ese programa de asociación de las técnicas a los estilos históricos que frena durante un siglo el desarrollo de una arquitectura moderna. El predominio de la estructura sobre el decorado no excluye el revestimiento neoclásico. El punto débil de la concepción es, particularmente en Sainte-Geneviève, la aplicación casi exclusiva del funcionalismo en la parte superior. La Nacional marca un progreso a ese respecto, pero no supera el nivel del Crystal Palace: no hay búsqueda de un nuevo plano libre, articulado según las necesidades, sino un simple aumento absoluto de las superficies cubiertas e iluminadas. Seguimos en el sistema de invernadero.

Las teorías de Laborde y de Cole constituyen así el resultado de un prolongado intento de confrontación entre el arte y la técnica que desemboca en la famosa teoría de la conciliación —dejando, en realidad, cara a cara a las dos fuerzas antagónicas, sin inclinarse por una ni por otra y sin sustituirlas por una visión más elevada. Dado que el material revolucionario que es ahora el hierro, se presenta materialmente en forma de grandes piezas, más o menos calcadas de las antiguas vigas de madera, es normal que primero se pensara en utilizar el hierro como un caso de sustitución, interesándose sobre todo por superar ciertos límites de resistencia y por realizar así edificios excepcionales. Como además el hierro va, generalmente, ligado al vidrio, la solución real de los problemas de muros, superficies y decorado queda aplazada.

Es fácil advertir, además, que las aplicaciones mecánicas de la técnica plantean muchas menos dificultades que la integración a nivel social de las nuevas posibilidades de acción sobre el mundo exterior. Las reticencias de la sociedad ante las consecuencias revolucionarias de la aparición de nuevos materiales —que rompen el ritmo tradicional de la producción individual y modifican las condiciones de existencia de los individuos y de las colectividades—, constituye un mecanismo de bloqueo que aparece en todas las épocas cuando se vislumbra una posibilidad humana de transformación del mundo. Los bloqueos son siempre hechos sociales, y no intelectuales.

Aparición de la industrialización

Siegfried Giedion ha mostrado cómo en el mismo momento en que se formulaba de forma precisa la doctrina de la unión necesaria

de las artes y la industria, es decir, hacia los años 1850, fin de la primera fase de invasión de las técnicas en la arquitectura clásica, se producía otro hecho puramente industrial. Es el momento crucial en que crecen las fábricas de productos laminados y aparecen las fórmulas estándar: esqueletos de hierro moldeado que hacen coincidir con una producción industrial en serie la adopción de fórmulas decorativas que imponen a escala mundial los estilos históricos. Esa alianza entre las técnicas nuevas y la tradición fue impuesta masivamente por el gusto y los intereses dominantes de una cierta clase social, inspirada en las nostalgias políticas y sociales conservadoras, a pesar de que finalmente se dio cuenta de que los resortes del poder residían ya en la industria. El famoso conflicto entre las artes y la industria no constituye en absoluto un fenómeno necesario debido a su recíproca naturaleza. No es posible ninguna confusión. Se trata de dos actividades que se ejercen en planos diferentes. No existe, pues, razón absoluta para que la industria imposibilite el desarrollo moderno de las artes, a condición de que ese desarrollo no vaya ligado al mantenimiento de una tradición formal caduca. La asociación de la columna de hierro de fundición, primero con el gótico y luego con el Renacimiento, no era el resultado de una armonía preestablecida, sino únicamente del hecho de que los maestros de forja de mediados del siglo XIX intentaron a la vez enriquecerse con la producción industrial en serie y defender el gótico, e incluso el Renacimiento, por motivos ideológicos. Debido a que el arte aparecía como un valor elevado y como una fuerza que mantener fuera del alcance de las masas, se intentó todo por retrasar el momento en que las nuevas técnicas se mostrarían capaces de expresar acciones y valores nuevos.

También sería injusto atribuir únicamente a motivos de puro interés las vacilaciones de la clase dirigente para adoptar las formas modernas del arte. Las consecuencias económicas y mecánicas derivadas del descubrimiento de las nuevas técnicas eran de una evidencia absoluta en el campo de la práctica: la aplicación de procedimientos nuevos permitía aumentar cada día la producción de nuevos aparatos, de nuevos materiales, y ofrecía posibilidades industriales evidentes, ligadas al carácter masivo de la producción. Por el contrario, las consecuencias intelectuales, sociales, estéticas, de la introducción de las nuevas técnicas no aparecían con claridad. Los teóricos estaban en conflicto y los artistas no producían obras capaces de imponer, por la evidencia, un nuevo estilo. Ya hemos

señalado que un Labrouste no conseguía traducir rigurosamente en los hechos unos principios que formulaba con claridad. También hemos visto que entre Laborde, defensor de una conciliación entre el arte y la industria, y Cole, que formula la idea de que en la producción industrial cada objeto debe responder a su destino, existe casi una oposición de principio. El primero quiere conservar intactos, frente a las nuevas fuerzas desencadenadas por la máquina, los valores tradicionales del arte; el segundo acusa más la distancia surgida entre la industrialización y la cultura, y se pregunta si el valor acrecentado del saber y del trabajo no destruirá fatalmente los principios de la estética, y plantea así el comienzo de una posible ruptura de la tradición.

Mucho antes de 1850, ese doble conflicto provocado por la aparición de las nuevas técnicas se había manifestado en los hechos. La primera crisis provocada a nivel económico se sitúa en Francia, bajo la Revolución, el día en que la muchedumbre destruyó en 1789, en los bulevares, la manufactura de papel impreso de Réveillon. El sansimonismo se desarrolló enteramente a partir de un intento de interpretación social de las consecuencias de la industrialización. Y la creación paralela de la Escuela Politécnica en 1794 y de la Escuela de Artes y Oficios en 1799, sustrajo ya en Francia a la Escuela de Bellas Artes la formación exclusiva de los arquitectos, oponiendo estruendosamente el aspecto ideológico y el aspecto científico del arte de construir.

Sin embargo, un siglo después de los primeros inventos decisivos en el campo de la técnica, nos hallamos en presencia de una situación confusa, pero que globalmente termina siempre oponiendo en la opinión general el arte y la industria. Por una parte, la técnica ha tenido grandes avances, las máquinas primitivas de carácter artesanal del siglo XVIII se han transformado, tanto en el campo textil como en el de la fundición, en instrumentos poderosos, capaces de un inicio de producción masiva. Por otra parte, la multiplicación de los productos de la industria ha llevado, sobre todo en el campo de la arquitectura, al crecimiento de la demanda y las posibilidades mecánicas, sin elaboración simultánea de un nuevo estilo. Al igual que no ha sido abierto el acceso a las masas en la ciudad nueva, no hay entrada para soluciones revolucionarias en la esfera del gusto. Los mismos artistas no han descubierto formas claramente derivadas de las posibilidades de acción que les proporcionan las nuevas materias. Sólo se sabe ampliar formas antiguas.

En la primera fase de su experiencia técnica, el hombre le pide a la ciencia medios más potentes, no intenta aprovechar su nueva fuerza para una aprehensión del mundo exterior. Es el mismo hombre con más potencia. Esa es la razón por la que no se da desde el principio un nuevo estilo. Mientras los ingenieros dotan a la sociedad de la fábrica textil, del molino mecánico y de la locomotora, los artistas siguen representando otro universo en el que no se expresan las cualidades nuevas de la inteligencia. De ahí surge necesariamente el conflicto entre el decorado y la estructura, que domina toda la producción monumental, así como el campo de las artes aplicadas a la vida, y que provoca tanto el desarrollo de las teorías funcionalistas como el éxito de las grandes exposiciones internacionales.

B) EL PROBLEMA DEL FUNCIONALISMO

1850-1900

Si situamos hacia 1850 el momento de cristalización de cierta suma de experiencias frente al avance recientemente acelerado de la Técnica, no podemos considerar esa fecha ni como punto terminante, ni como punto de partida estricto de una nueva forma de penetración en la vida económica y artística de sus productos. Reconocer la existencia de fases sucesivas en el desarrollo simultáneo de las técnicas, de la industrialización y de las ideologías estéticas no significa tratar de encerrarlas entre fechas rígidas. Ya hemos visto, además, cómo hombres como Labrouste realizaban durante una vida humana proyectos formados en cierta época de su juventud y poco afectados luego por los acontecimientos. No se trata, pues, de definir la forma tipo de los años 1850-1900, pues existe todavía menos que la de los años cincuenta. Pero sí podemos intentar presentar algunas actitudes y algunos tipos representativos de individuos y vincularlos, sobre todo, a una nueva actitud general del hombre frente a la máquina. Veremos entonces que la segunda mitad del siglo XIX ha visto sobre todo definirse nuevos funcionalismos surgidos de los progresos, ahora menos innovadores, aunque sí universales, de la invasión técnica.

No conseguiríamos elucidar el sentido de una evolución que termina por sustituir la tesis de Laborde y de Cole por las de Loos y Paul Souriau, esforzándose en encontrarles justificación, bien en el desarrollo aislado de la técnica, bien en la evolución de las teorías estéticas. Lo mismo que para el principio de siglo, es importante establecer simultáneamente las etapas de la evolución en el plano de las ideas y en el plano de los hechos arquitectónicos.

Los nuevos objetos

En el campo de las realizaciones positivas, el hecho fundamental es la entrada del Nuevo Mundo en el círculo de la civilización

occidental. Los trabajos de S. Giedion (y más recientemente, los estudios de Lewis Mumford y de algunos de sus compatriotas sobre el estilo nacional americano) han tenido como mérito principal el esclarecernos ese punto.

Ya en 1854 Laborde había tomado conciencia de la inminencia de una incorporación de Estados Unidos a las grandes potencias industriales. La patética llamada lanzada por Prévost-Paradol en vísperas de la guerra de 1870, marca el momento en que Europa toma conciencia de la existencia de un país nuevo que ha dejado de formar parte de los dominios coloniales. En el curso de esos últimos años, se manifestó un inmenso esfuerzo en América misma por determinar los elementos de una nueva «tradición». Dicho esfuerzo se ha ejercido de forma algo contradictoria en dos direcciones. Algunos, como S. Giedion, han señalado hechos que tienden a establecer la independencia absoluta de los Estados Unidos en el campo de la invención, mostrándolos en 1860 como creadores de herramientas y objetos inéditos, racionalmente deducidos de las aplicaciones de la técnica moderna; otros, como Mumford y Hugh Morrison, se esforzaron por demostrar la existencia de una tradición americana más antigua, que se remonta a los primeros siglos de la conquista del continente, y visible en los principios generales de una arquitectura nacional. Conviene señalar a este respecto que esa postura en realidad reduce el vínculo existente entre los avances de la arquitectura moderna en Estados Unidos y los progresos de la técnica moderna. La preocupación por demostrar la existencia de una conciencia nacional antigua parece todavía más viva que la de atribuir a los Estados Unidos el papel de precursor de la conciencia técnica del mundo moderno.

Las páginas en que Giedion desarrolla su tesis del avance experimentado por los Estados Unidos hacia 1860 en el campo de las aplicaciones de la técnica a la renovación del material de los objetos usuales de que se dota una sociedad, son de las mejores que ha escrito. Son nuevas a la vez por su concepción y por la abundancia de los materiales inéditos que ha sabido encontrar.

Entre 1848 y 1870 vemos desarrollarse en Estados Unidos, como en todas partes, el uso arquitectónico de la columna de hierro moldeado. La utilización de ese material tipo va a la par, en el mundo entero, con el respeto por los esquemas decorativos de la Edad Media y del Renacimiento. Dicho movimiento desemboca en 1850 en los monumentos ya citados de James Bogardus (los alma-

cenas Harpers, 1854, combinación del estilo veneciano y el hierro de fundición) y, antes de 1870, en los muelles de la ciudad de San Luis —la gran metrópoli del comercio del algodón en vísperas de su declive, consecutivo a la guerra civil y al triunfo del Norte y de la industria. De la misma manera, unos inventos tan claramente surgidos de la técnica como los ascensores de Otis (1853) se visten inmediatamente de elementos decorativos sacados de la historia de los estilos.

Existen, sin embargo, ciertos ámbitos de la industria ligera en que se busca sistemáticamente la adaptación de las formas a las comodidades calibradas del usuario, sin referencia a las apariencias tradicionales. En el ámbito de la industrialización de la vida, es donde se manifiestan esas primeras ideas de una aplicación lógica de las nuevas posibilidades de conformación del metal con fines de utilización igualmente nuevos y meditados. Giedion ha mostrado cómo la apertura de la pradera a la agricultura hacia 1850 significó la fabricación masiva de herramientas de roturación. Estas herramientas están todavía adaptadas al trabajo a mano y a los usos ancestrales de la industria manual. Sin embargo, cuando en todas partes hay quejas por la desaparición de los buenos artesanos, y por la mala calidad de los objetos moldeados, América proporciona los primeros ejemplos de unas herramientas concebidas a partir de los materiales y con los medios de producción modernos. Giedion cita en particular dos series de ejemplos notables. En primer lugar, herramientas totalmente utilitarias: hachas, picos, garlopas, etc., cuyas formas se separan de las de las herramientas seculares. Ya no se intenta reproducir en hierro vaciado el objeto antiguo, que poseía su forma en función de los medios de ejecución y de las técnicas anteriores, sino que se trata de producir unas piezas tan adaptadas como sea posible a las nuevas condiciones del esfuerzo humano y cuya forma se deduce, por una parte, de los gestos del usuario nuevamente valorados y, por otra, de las mejores condiciones de producción mecánica. Oponiendo este suministro de herramientas de formas inéditas al triunfo simultáneo, tanto en América como en otras partes, del estilo tapicería —que durante tres generaciones atesta los hogares burgueses de objetos sin ninguna utilización racional de los materiales y ninguna noción de economía ni de adaptación a nivel de la utilización—, Giedion deduce que América ha sido la primera en definir las condiciones de un funcionalismo de las nuevas materias y de la producción de objetos en serie. Ya he-

mos señalado que insiste igualmente en la importancia de la revolución surgida algo antes en la fabricación de las cerraduras: la sustitución de la chaveta simple o de inversión por los pistones en fila y el disco para transmitir horizontalmente un movimiento circular, lo que abre una era nueva en las concepciones mecánicas. Así, la máquina ya no se esfuerza por reproducir o reforzar únicamente la acción de la mano humana, sino que produce efectos al actuar en planos diferentes.

Giedion también observó que hacia los años 1860, vemos manifestarse dos tendencias realmente nuevas: una que tiende a sustituir los viejos utensilios por instrumentos modernos que respondan a una nueva concepción de los posibles modos de acción del hombre sobre la materia —trátese del ascensor o de la cerradura—, y otra que responde más a una especulación económica, prefiguración del *scientific management*.

Desde 1783, al mecanizar el molino de grano, Oliver Ewans había comprobado que desde el momento en que el obrero se limitaba a controlar el movimiento autónomo de la máquina en lugar de utilizarla como una herramienta para reforzar simplemente la fuerza de su mano, se establecían unas nuevas relaciones entre el hombre y la materia. Desde entonces, al concepto puramente cuantitativo de aumento de la producción se oponía la existencia de una nueva representación del poder del hombre en su trabajo. En el molino automático de 1783, el trigo circula mecánicamente por su propio peso, sin intervención permanente de la mano. La racionalización de las fábricas de galletas hacia 1804, la transformación de las fábricas textiles de Bodmer en 1833, y de Manchester en 1839, por las máquinas herramientas, las grúas móviles y el travelling, y, finalmente, los mataderos de Cincinnati en 1860, también muestran que por esa misma época se llegaba a la conclusión, en numerosos ámbitos, de que la máquina no sólo refuerza la potencia física del hombre, sino que le propone nuevas tareas en todas las esferas de la imaginación. Se rebasa el concepto simple de industrialización y se accede a la idea de una reforma del hombre por su acción práctica sobre la materia.

Vemos cómo se refuerza, al desarrollar las consecuencias prácticas de la utilización de la máquina, la oposición entre el principio de invención y el de organización. La técnica ya no aspira a proporcionarle mayores recursos a un antiguo orden práctico y estético, sino que se erige en rival y ofrece su principio de organización

propia, opuesto a las antiguas síntesis de las actividades humanas.

La importancia de la postura adoptada por Giedion es indiscutible. La cuestión está en saber si, por una parte, tiene razón en atribuir a América el mérito de ese desarrollo intelectual, y si, además, se trata verdaderamente de una solución simple, ganada y original que conduce ineluctablemente a una mecanización bárbara de la humanidad.

No es fácil responder acerca de ese hecho. Como hemos dicho, no poseemos una documentación arquitectónica tan completa de los otros países como la que se ha reunido sobre América. Volveremos más adelante a tratar del problema del objeto plástico. Pero en cuanto al tema de la interpretación, podemos observar desde ahora que no se desprende en absoluto de los estudios de S. Giedion que el funcionalismo americano de 1860 haya sido realmente más avanzado que el de Europa.

El período que corresponde en América a la expansión agrícola del Medio Oeste no aparece *a priori* más avanzado que Europa respecto a la apropiación de las técnicas industriales. Sólo hacia 1880 veremos que América alcanza a Europa al industrializarse. Por si fuera poco, los mejores arquitectos y teóricos de ultramar vienen a formarse a Europa.

El caso Greenough

Es cierto que, según Mumford, América habría tenido, en los años 1850, uno de los genios estéticos más sobresalientes de los tiempos modernos: Horatio Greenough. Era un escultor, y de lo más clásico, o más bien académico, a primera vista. Aunque pasó, nos dice, la mitad de su vida en Roma, poseía un genio auténticamente americano. Además, no son sus imágenes de próceres tipo Canova (un Washington de Emperador romano, bastante pasado de moda en aquella época) las que le dan hoy día una repentina celebridad. Son sus escritos, en los que al parecer fue el primero en formular las exigencias y las leyes de la Belleza útil. Nos lo presenta, en efecto, como el autor, junto con el Tolstoi de *¿Qué es el arte?* y el Ruskin de *La Naturaleza del Gótico*, de una de las raras obras geniales del siglo en el campo de la estética.

En la historia del arte y de los gustos americanos, Horatio Greenough marca, pues, una reacción contra el estilo neoclásico y georgiano surgido de las corrientes romana y parisina de finales del

siglo XVIII. Esculpe como Thorwaldsen, pero piensa como Rousseau y Bernardin de Saint-Pierre. Ni puede decirse que del eclecticismo al naturalismo fuese, en 1850, una evolución muy original ni muy precoz, aunque uno esté bajo el impacto de las analogías de sus escritos con los de G. Combet, o con el estilo Asplund y Aalto. El mundo de Dios posee —dice— una fórmula distinta para cada función; el hombre no crea las formas, las descubre siguiendo los principios que le permiten volver a situarse en el plano de la creación. La belleza se confunde con el carácter. El artista, y en particular el arquitecto, debe imitar el funcionalismo de los animales. La arquitectura monumental debe traducir la fe y las tradiciones del pueblo, la arquitectura civil debe ajustarse a los usos familiares de las masas. Existe una finalidad general para todas las actividades humanas que le permite al artista liberarse de los formalismos corruptores y situarse, por simpatía y por la emoción, en contacto íntimo con la vida social. De hecho, no se trata más que de una forma, bastante grosera, del naturalismo romántico, especie de compromiso rudimentario entre el roussianismo y ciertas ideas extraídas de los descubrimientos de Cuvier, de Darwin y de Lamarck. La filosofía artística de Greenough no parece en absoluto más avanzada que la de Laborde, y la postura de Lewis Mumford sólo se defiende si se quiere probar que Lloyd Wright tiene lejanos antepasados en su país. Está en contradicción con su propia tesis, que insiste en la renovación original del funcionalismo a principios del siglo XX. No se puede pretender a la vez que el naturalismo biológico de Lloyd Wright sea revolucionario y característico de la época actual, en reacción contra el siglo XIX, y que hacia 1850 surgió totalmente aprestado del genio de Horatio Greenough.

Descartando toda discusión de carácter formal, advertiremos simplemente que entre los recientes historiadores de la arquitectura americana se ha establecido una doble opinión. Ya en 1850 existían, en un país nuevo y sano, hombres que trabajaban en pro del advenimiento de una filosofía naturalista de la arquitectura; pero, por otra parte, Estados Unidos es el primer país en haber deducido de los imperativos técnicos de la máquina una arquitectura nueva, por primera vez triunfante hacia 1880 en Chicago con los primeros rascacielos. Todo ello no deja de ser sumamente confuso, contradictorio. Se utilizan palabras como funcionalismo, por turno y casi simultáneamente, con acepciones opuestas. No se trata de historia, sino de nacionalismo.

Lo que hay que recordar de estas investigaciones es que tanto en Estados Unidos como en Europa, el progreso de la máquina no fue secundado por la reflexión estética, que sólo confusamente y muy tardíamente constituyó un apoyo a una penetración de hecho de las nuevas técnicas en las actividades constructivas de la sociedad.

Hay que señalar igualmente que en los años 1860, a pesar de algunos logros particulares, el Nuevo Mundo aún no juega el papel de iniciador respecto al antiguo. Se observa incluso que todo el final del siglo XIX está dominado en América por una ola de reacción que mantiene, tanto allí como en otras partes, los estilos históricos, y que obliga a los precursores a una lucha agotadora y a incesantes compromisos. Giedion y B. Zevi han demostrado con creces que la arquitectura de vanguardia, representada por Sullivan, maestro e iniciador de Frank Lloyd Wright, había sido violentamente rechazada por América en 1893, cuando la Exposición Universal de Chicago, donde triunfó el estilo histórico internacional, preludio del gusto de Hollywood en su forma más agresiva. Ni en América ni en Europa las formas de la vida moderna tuvieron de entrada totalmente ganada la partida.

Los intentos de Giedion y de Mumford por descubrir en las actividades o las ideologías americanas de los años 1860 el giro decisivo de la arquitectura moderna parecen, pues, discutibles. Sea como fuere, se basan en una serie de hipótesis: que la arquitectura orgánica de hoy es la única arquitectura auténtica de los tiempos modernos; que los precursores americanos de mediados del siglo XIX actuaron independientemente de las corrientes europeas, y que ganaron fácil y rápidamente la partida sin reticencias y sin retrocesos. Esas teorías mantienen, además, una serie de equívocos sobre el significado y el papel del término funcionalismo.

Tanto en Europa como en América, los arquitectos de finales del siglo XIX tuvieron todos la voluntad de crear formas nuevas en concordancia con los progresos de la técnica; todos utilizaron el término y la noción de función para justificar sus intentos, pero pocos estaban de acuerdo entre ellos y en incorporarse unánimemente a las teorías bastante vagas señaladas por Giedion y Mumford como representativas del espíritu nuevo. Sin duda dirán que somos nosotros, hoy, quienes distinguimos por fin las verdaderas fuerzas vivas del siglo pasado, y que ahora podemos así señalar la verdadera línea de fuerza de la historia. Pero, una vez más, ello incluye la hipótesis de que existiría actualmente una buena forma

del arte y de la civilización hacia la que tenderían necesariamente los buenos y de la que se alejarían los malos, y que de ahora en adelante tendría su causa ganada a través del mundo gracias a América. Hay no sólo nacionalismo, sino espíritu de cruzada tras las teorías de Lloyd Wright.

Para aquel que quiere no justificar cierta forma exclusiva de la cultura actual, sino perfilar la evolución de la historia, las cosas se presentan de otro modo.

Las enseñanzas de Viollet-le-Duc

Sorprende ver la escasa importancia concedida a Viollet-le-Duc por los teóricos americanos. Podría creerse que sus obras todavía no se han recopilado en los ficheros de las instituciones especializadas donde Giedion, Mumford y Zevi fueron a documentarse. Es justo decir que a primera vista, el creador del neogótico no parece constituir uno de los eslabones de la nueva arquitectura. Sin embargo, puede recomendarse al señor Bruno Zevi en particular —que no duda en escribir que el futuro de la arquitectura moderna está ligado a la cultura anglosajona, fundada en la práctica de una genial experimentación— una lectura atenta de los *Entretiens sur l'Architecture*, donde se encuentra resumida la materia de una enseñanza que a través de la Escuela de Bellas Artes de París, ha dominado durante ochenta años la formación de todos los arquitectos del mundo.

Viollet-le-Duc —mucho más que Greenough— era un autodidacta genial. Profundizando en los principios de la arquitectura gótica, creyó descubrir no sólo las leyes que habían presidido la concepción y los principios de equilibrio de los monumentos medievales, sino igualmente unos principios válidos para el mundo moderno. La aportación de Viollet-le-Duc a la comprensión universal de los problemas de la arquitectura es doble. Examinando los principios de equilibrio de los monumentos góticos, dedujo un sistema que refleja mucho más la estructura de los grandes edificios de su tiempo que de las propias catedrales. Unos años antes de la segunda guerra mundial, Pol Abraham demostró el error cometido por Viollet-le-Duc en la interpretación de los principios del dinamismo plástico de los constructores góticos, por haberles atribuido cálculos que sólo podían pertenecer a los prácticos del armazón de hierro. Su concepción de un equilibrio en cierta forma activo del

edificio no da cuenta de las reglas que regían la puesta en equilibrio de los monumentos de piedra, edificados con gran cantidad de andamios, de cimbras mantenidas durante mucho tiempo y reposando esencialmente en la práctica de empujes verticales. La visión de Viollet-le-Duc, que nos muestra el arbotante como una especie de brazo que viene a aplicar la fuerza activa, y casi lúcidamente, en el preciso lugar donde la columna se podría romper, es una visión no tanto poética como lógica, para un práctico del armazón de hierro. Viollet-le-Duc introdujo en la teoría estética una noción, la del dinamismo de los materiales, que traduce plásticamente las nuevas posibilidades abiertas por la técnica —el uso del hierro y el progreso de las matemáticas— a la arquitectura. Supera así a Cole y a Laborde, ya que renuncia a una conciliación de compromiso entre las artes y la industria. Plantea, en cuanto a él, en términos concretos lo que será la gran idea de fin de siglo: existe una belleza directamente ligada al manejo de las técnicas. Fue él, el restaurador de los edificios góticos, el pionero del funcionalismo en el sentido en que se entendía en el mundo entero entre 1860-1870 y 1930. Supera, y con mucho, a un Greenough que sólo expresa ideas extraídas de la vieja Europa, rejuveneciéndolas apenas al gusto de su país.

Junto a una teoría de la Belleza ligada a la puesta en equilibrio de empujes y de fuerzas enfrentadas en el espacio —por lo que las nociones científicas de fuerza y de conservación de la energía penetran en la esfera del arte—, Viollet-le-Duc desarrolló en sus obras un concepto que convierte al gótico en el producto por excelencia de un trabajo colectivo. A la idea de la técnica que rige las formas del arte, se añade la de la artesanía representativa de los verdaderos valores humanos, y la de la obra de arte reflejo de todas las actividades de una época. Curiosa mezcla de furierismo y de defensa de las estructuras tradicionales de la sociedad anterior a la Revolución. Ni puede decirse que el funcionalismo de Viollet-le-Duc sea un movimiento reaccionario, puesto que está fundado en ciertos conceptos surgidos de los nuevos postulados de la ciencia, tanto como sobre una reflexión práctica de su inventor. No se puede considerar a Viollet-le-Duc el profeta del arte moderno de finales de siglo; pero tampoco se puede ignorar que fue a partir de sus tesis —y de forma más concreta aún, de su enseñanza— como se formularon en el mundo entero todos los intentos positivos que marcaron las etapas de la arquitectura moderna durante medio siglo.

Después de eso, uno está muy dispuesto a reconocer que es en

América donde se sitúan en gran medida los intentos más audaces por aplicar los principios que abandonan la noción de una conciliación de los estilos históricos con materiales modernos, por la de una subordinación del estilo a la lógica imperativa de las técnicas.

La escuela de Chicago

En esta perspectiva, los documentos acumulados por S. Giedion sobre la escuela de Chicago y sobre los grandes arquitectos americanos de los años 1880 adquieren su pleno valor. Lo que sí discutiremos es que lo característico de la escuela de Chicago sean las fórmulas anunciadoras del estilo Lloyd Wright. Veremos más bien la aplicación del funcionalismo internacional, del que Viollet-le-Duc fue el primer intérprete. Y el hecho es interesante, ya que establecería por fin que, al menos en una circunstancia, son reflexiones críticas las que habrían influido en los modos de inserción de las técnicas modernas en la vida artística y económica de la sociedad.

El período está dominado por los tres nombres de Richardson, Sullivan y Le Baron Jenney. El primero de estos arquitectos, Richardson, nacido en 1838 y muerto en 1886, representa las corrientes tradicionales. Formado en París, alumno de Viollet-le-Duc en la Escuela de Bellas Artes, influenciado también por Labrousse, pertenece a la antigua época por toda la primera parte de su obra. Es un romántico que encarna primero la doble protesta de su tiempo contra lo clásico y contra la máquina. En realidad, es él quien representa en los hechos la actitud de Greenough, ese invento paradójico y tan reciente de la historiografía estadounidense. De repente, hacia 1880, en los últimos años de su vida, le vemos evolucionar y participar, simultáneamente, observémoslo, en dos empresas bastante contradictorias: está entre los primeros constructores de rascacielos de Chicago, y crea en el Oeste, en California, las célebres villas de Cabo Cod, que son las primeras obras de inspiración local y rústica que rechazan la tradición del estilo colonial.

El destino de Richardson resalta el carácter de ruptura que encierra el desarrollo de la civilización americana hacia los años 1880. Dicha ruptura viene provocada por dos fenómenos de la mayor amplitud. Inmediatamente después de los años setenta, la introducción en Estados Unidos del acero Bessemer —importado de Inglaterra— impulsa la expansión industrial de Chicago, preludio a la

industrialización a gran escala del país. Hacia 1880, los Estados Unidos viven a nivel cultural una «Edad de Oro» ilustrada por Emerson, Hawthorne, Thoreau, Whitman y Melville en el campo de la literatura. Entonces aparecen obras tales como *Leaves of Grass*, *Moby Dick* y *Walden*, destinadas a convertirse en los primeros clásicos de Estados Unidos. Simultáneamente, la expansión de Nueva Inglaterra y del Medio Oeste es consecuencia del triunfo del norte sobre el sur. Es realmente entonces cuando se fija el nuevo equilibrio de ese país.

En términos generales, la obra de Richardson no contrasta, sin embargo, con la corriente internacional que sustituye en todas partes, en los años 1880, el estilo ligero inspirado en el gótico y el Renacimiento por un estilo recargado. La bibliotecas que construye en Massachussetts, en Quincy, en North Easton y en Cambridge revelan la rápida penetración del gusto neorrománico que en Europa desemboca en el estilo del holandés Berlage —fuertemente influido por una estancia en América— y en los palacios imperiales de estilo Guillermo II, principalmente los del Alto Königsberg y de Poznan. Además, el Renacimiento italiano está presente tras el edificio que le dio una reputación duradera: los grandes almacenes Marshall Field de Chicago (1885-87). No tanto en su apariencia, cercana a la de los grandes almacenes Harpers construidos por James Bogardus en Nueva York en 1854, sino en su masa. La obra de Richardson es una última transformación del Palacio Pitti o del Palacio Medici. Pero ya no existe ningún sentido de las proporciones, ni en los volúmenes, ni en los vanos, ni en las líneas superficiales de la decoración. La obra de Richardson demuestra que en esa época en Estados Unidos la viva tradición occidental está muerta y bien muerta.

Por ello los historiadores de la arquitectura americana no pretenden demostrar que su país tomase el relevo del buen gusto, sino que por el contrario fue el primero en crear formas nuevas basadas en las capacidades técnicas de la civilización industrial. Lo que discutimos únicamente es el lugar reservado a Richardson, como a Greenough, entre los pioneros del nuevo pensamiento. Ya sea que se trate del estilo rural y del descubrimiento del regionalismo, o de las leyes de una arquitectura meramente ligada al equilibrio de las nuevas materias, ningún hecho demuestra la independencia de América hasta 1885.

Ni los *cottages* de Richardson, ni sus falsos palacios románicos

o florentinos, constituyen, pues, piedras angulares de la historia de la arquitectura moderna. Hay mucha más originalidad en los primeros auténticos rascacielos construidos en Chicago por Jenney por aquella misma época, aunque hoy esté de moda entre los profetas de la arquitectura orgánica menospreciar su valor, y aunque su aparición no sea disociable de los desarrollos paralelos de la arquitectura europea. La Torre Eiffel, el viaducto de Garabit, no son menos audaces que el edificio Leiter en Chicago (1879) o el Monadnock Block de 1891. El menosprecio de los defensores del estilo Lloyd Wright y de la arquitectura intuitiva para con los trabajos de Jenney se basa en que éste participa en el movimiento que conduce a lo que llamamos racionalismo, al que se opone, más o menos acertadamente, el nuevo funcionalismo —el funcionalismo biológico— que garantizará, como hemos visto, la redención de la humanidad.

Conviene observar, además, que los primeros rascacielos americanos, tanto los de Jenney como el Marshall Field de Richardson, fueron construidos en piedra y que en el fondo son mucho menos audaces, mucho menos modernos que la Galería de las Máquinas, que el Bon Marché de Boileau (1875) o que la fábrica Menier, en Noisel (1871-72). Al igual que en nuestro país, fue al sustituir totalmente los sucesores de Richardson y de Jenney la piedra por el hierro cuando abrieron la vía del verdadero estilo moderno. Pero el hecho no se produce sino hacia 1890. El primer rascacielos americano después del Marshall Field, la Oficina del Home Insurance de Nueva York, ejecutado a finales de 1883, sólo ofrece un esqueleto de hierro vaciado, y el verdadero salto lo representa en 1885 la utilización del acero Bessemer para la elevación del edificio de la Carnegie Phipps Steel Company en Pittsburgh. Se trataba de elevar de seis a diez el número de pisos, sin sobrecargar el edificio. El acero ligero le proporcionó a Jenney la solución técnica que abrió camino a la edificación ulterior de edificios con esqueleto aligerado. La principal originalidad de Jenney consiste, pues, en aplicar a la arquitectura civil unas soluciones técnicas e industriales ligadas al desarrollo de la metalurgia contemporánea. Su papel es paralelo y contemporáneo a un Eiffel o a un Contencin. No se trata de movimientos nacionales, sino de una fase de la historia de las técnicas aplicadas a las necesidades sociales. Declarar, como a veces se hace, que las especulaciones de Eiffel o el aumento del número de pisos va contra los intereses bien entendidos de la especie humana, o decir que Jenney ha dirigido la arquitectura por un camino en que

no era posible ninguna adaptación del plano de los edificios a las necesidades modernas, no constituyen argumentos reales. Aunque algún día los acontecimientos impongan el triunfo de la arquitectura orgánica, e incluso aunque entonces hubiésemos de mirar como venerables reliquias todos los edificios que durante el siglo XIX han jalonado la resistencia a la inserción del racionalismo en la economía del espacio urbano, no dejaría de ser cierto que durante un período de, al menos, cincuenta años, la arquitectura mundial —y no sólo la americana— ha sido dominada por ese deseo de racionalismo técnico, del que surgieron las obras características del período anterior a la toma de posición de los años 1900. Durante ese tiempo es cuando se prepara en las obras el abandono de las doctrinas unificadoras de las artes y la industria, en favor de una tesis que alía la belleza a la forma más lógicamente derivada de las leyes de la producción y del uso de las nuevas materias. La importancia del debate es considerable, ya que se trata en realidad del papel respectivo de la técnica y de las ideologías en la creación plástica.

No hay duda alguna, además, de que hacia 1880 América ofreció una serie de mercados excepcionales a los pioneros de la arquitectura industrial. La expansión de Chicago —que suplanta a San Luis a la cabeza de una prosperidad nacional que pasó de ser agrícola a industrial—, pasando de 500.000 a 1.000.000 de habitantes entre 1880 y 1890, mientras se pasaba de los diez pisos del Auditorium a los dieciséis del Monadnock Block, es el justo símbolo de una participación real del nuevo continente en el desarrollo del arte internacional. Gran centro ferroviario y de navegación, mercado agrícola gigantesco, Chicago ofrece los primeros ejemplos de grupos urbanos totalmente concebidos para recibir el equipamiento mecánico del mundo moderno. No cabe, pues, subestimar su importancia, ni tampoco exagerarla desmesuradamente. Ahora bien, tanto William Le Baron como Richardson tenían formación europea; había hecho sus estudios en París, y no sólo en la Escuela de Bellas Artes, sino en la Escuela Politécnica. A través de su personalidad se realiza así la separación de las dos tendencias, la constructiva y la decorativa, que ya estaban claras en la mente de los organizadores de la enseñanza técnica en Francia desde principios del siglo XIX. No se puede, pues, denunciar con demasiada fuerza la falta de información y de objetividad científica de unas obras como las de Bruno Zevi, que

oponen a la obra de Jenney y de Sullivan, creadores de un estilo de vanguardia fundado en el acercamiento del binomio arte y técnica, los movimientos contemporáneos de Europa: estilo inglés de 1860, belga de 1880-1890, finalmente «protorracionalismo internacional» de 1900-1914. La supresión de cualquier referencia a las corrientes francesas demuestra, precisamente, que estamos en presencia de una obra polémica. Cabe señalar, además, que los escritores americanos siempre se mostraron, si no más informados, al menos más discretos que su muy solícito servidor.

El destino del tercer gran constructor de la escuela de Chicago, Sullivan, demuestra por cierto las resistencias con que se enfrenta el arte moderno tanto en los países nuevos como en Europa. Tras construir algunos de los grandes edificios de la época, Sullivan se enfrentó con la incompreensión del público. La Exposición Internacional de 1893 no aseguró el triunfo del armazón de acero y de la decoración limitada a las nuevas líneas de fuerza de la estructura, sino por el contrario, la vuelta a los estilos históricos bajo su forma más agresiva. Rechazó la evolución de un arte surgido de los cálculos del ingeniero y de las posibilidades ilimitadas de elisión de las superficies.

En ningún país se ha dado una adhesión rápida y definitiva a los principios de una arquitectura moderna, derivada de las posibilidades técnicas puestas a disposición del constructor por la máquina y la industria. En cambio, sí ha habido, en todos los países, y simultáneamente, pequeños grupos de artistas convencidos de las capacidades revolucionarias y positivas de las técnicas nuevas que la industria pone a disposición del constructor. Se ha llegado fácilmente a un acuerdo sobre los principios directores. Es un sofisma pretender que entre el Crystal Palace, algunos puentes de principios de siglo y la Torre Eiffel y los rascacielos de Chicago, no se constituya a escala internacional un cuerpo de doctrina que vincule unos principios estéticos al desarrollo de la industrialización en la construcción. Igualmente indiscutibles son los lentos avances de un estilo rural y regional, compuesto de pequeñas construcciones destinadas a modos de vida extraurbanos. Ciertamente es que esta tradición está tomando fuerza hoy en día. Pero aunque revelara ser en las próximas décadas la nueva forma del progreso artístico y social, su éxito no menoscabaría el hecho de que fue alrededor de las ciudades industriales donde se urdió el destino de los individuos y de los Estados durante ochenta años, ni que es la arquitectura urbana del acero la que ca-

racteriza el progreso de las artes a finales del siglo XIX, y que permite determinar en ese período las relaciones positivas del arte y de la técnica en la sociedad.

Es sorprendente que en todos esos resúmenes de historia se le reserve tan poco lugar a un elemento muy importante. Ni el señor Mumford, ni el señor Giedion, ni, por supuesto, el señor Zevi conceden un papel activo en el desarrollo de los acontecimientos al descubrimiento del hormigón. Sólo incidentalmente, a propósito de los Perret, y en una fase más reciente de la historia, se menciona su aparición. No se dice nada de las consecuencias revolucionarias, ni desde el punto de vista económico —y, por consiguiente, social— ni técnico de su descubrimiento. Aunque el hormigón no sea de uso corriente hasta principios del siglo XX, no se puede ocultar que también fue objeto de un lento progreso, ocultado por los triunfos del acero, durante el período crítico de los años 1880-1900. Giedion nos recuerda, sin embargo, que ya en 1824 Joseph Aspdin, de Leeds, había perfeccionado el cemento Portland; que ya en 1829 había sido aplicado por el doctor Fox a unos suelos de hormigón patentados en 1844; que en 1867 los suelos de la Exposición de París eran de hormigón, y, finalmente, que en 1868 Monnier descubrió el principio revolucionario de la armadura, y que fue hacia 1890, con Hennebique, cuando el hormigón se convirtió en un material cuyos efectos son prácticamente calculables.

Una vez más, observamos la lentitud del descubrimiento y el carácter explosivo de la adaptación. El descubrimiento solo no basta para integrar una técnica a la civilización. La sociedad no utiliza principios, sino soluciones prácticas. Son los hombres quienes establecen las soluciones medias que determinan las transformaciones sociales. La puesta en relación de la sociedad con la ciencia implica la existencia de intermediarios, que son los técnicos. Para que exista un estilo de vida de una época, éstos deben, sin embargo, en un momento dado, apartarse ante los artistas que incorporan los principios formulados por la técnica en unas formas que no están en absoluto determinadas.

Vemos así perfilarse una dirección posible de la investigación. Existen varios planos diferenciados, el plano científico, el técnico, el artístico, a través de los cuales repercuten sucesivamente los hechos. Entre esos distintos planos los intercambios son constantes. Un descubrimiento técnico provoca una interpretación plástica, ésta a su vez sugiere la utilización de un nuevo material que ya existía,

pero a nivel de principios y virtualidades, sin que la sociedad haya advertido aún sus posibilidades corrientes de utilización. Es el desarrollo de una arquitectura de acero el que sugirió a los constructores —autores de la demanda y de las contingencias diarias de utilización de los nuevos materiales— la posibilidad de concebir un estilo únicamente basado en el armazón, donde la forma se deduciría de la utilización del material bruto, sin adición superficial de materia. Seguidamente vino el hormigón a aportar la solución económica, social y plástica a una demanda surgida del manejo del acero. Por consiguiente, el período que se inicia con la sustitución de los largueros de hierro vaciado, simples sustitutos de las antiguas piezas de madera, por elementos fabricados en serie y capaces de generar jaulas ligeras que pueden elevarse sin límite de altura y sin conservar el muro macizo —evolución directamente ligada a la interpretación mecanicista de la arquitectura gótica de Viollet-le-Duc—, constituye una fase que culmina necesariamente con el descubrimiento del hormigón. Este aporta la solución al problema de las superficies, sustituyendo el vidrio por paneles de muro liso y ligero. Es comprensible que en ese momento apareciera la idea de que son los imperativos de la estructura —es decir, de la materia— los que rigen la arquitectura. De ahí nace la pretensión del ingeniero de ser el verdadero creador de la Belleza.

C) ¿HACIA UNA TERCERA FASE?

En 1899, el arquitecto belga Henri Van de Velde declaraba: «La belleza del ingeniero resulta del hecho de que él no es consciente de la búsqueda de la belleza.» Más recientemente, un buen arquitecto escribía: «La técnica ha dejado de ser un simple medio de realización, e impone sus leyes inflexibles al arquitecto: leyes constructivas, leyes económicas.» Vemos así aparecer una postura doctrinaria que se deduce de las soluciones positivas que adoptaron hacia 1890 los arquitectos de todos los países, y que rebasa, sin embargo, el simple estadio de la aplicación. Apenas vista la posibilidad de utilizar los nuevos materiales para realizar formas expresivas inéditas, apenas rechazada la doctrina reinante en 1850-1860 de la conciliación necesaria del arte con la belleza, apenas sentida la paradoja ruskiniana del divorcio absoluto entre el arte y la vida moderna, apenas sustituida la teoría de la confrontación por la de la implicación del arte en las formas y las actividades surgidas de la máquina y características de la vida moderna, cuando surgen nuevos problemas provocados por las nuevas técnicas y por las nuevas aplicaciones corrientes de las antiguas, tanto para los arquitectos como para los estetas. Una tercera fase de la toma de contacto entre la técnica y el arte se define. Giedion y Zevi la califican de naturalista y de orgánica, y hablan frecuentemente de protorracionalismo respecto a la anterior, la segunda, que corresponde al período que acabamos de estudiar, y que se prolonga, según ellos desafortunadamente, hasta el racionalismo propiamente dicho, hacia 1930.

Hemos tratado de demostrar que la teoría que corresponde en América y en otras partes a las experiencias universales de los años 1880-1889, es un funcionalismo directamente nacido de las teorías de Viollet-le-Duc. Dicho funcionalismo se reduce a la creencia en el carácter activo del esqueleto o armazón monumental. Pero los problemas que se plantean los teóricos y los prácticos del arte moderno hacia 1900 son infinitamente más complejos. Están ligados, como creemos haber demostrado, a la entrada en juego de un nuevo ma-

terial, el hormigón, que amplía sensiblemente los problemas y ya no limita el debate a la puesta en equilibrio de los edificios. Tan pronto como adquieren los medios casi ilimitados de realizar monumentos cuyo tamaño, altura y ligereza son prácticamente libres, los constructores se encuentran confrontados con otros problemas. Ahora se trata por su parte de saber cómo se orientará una actividad creadora liberada de las contingencias de la materia, lo que implica conceder cada vez mayor atención a los contactos de la técnica propiamente dicha con lo económico y lo social. Al dejar de ser positivamente técnica la solución de sus problemas, se ven abocados a meditar sobre los programas, ya sea el rendimiento y la financiación de sus trabajos, o la adaptación de sus edificios a los usos contemporáneos.

Para establecer la amplitud de los problemas planteados desde hace medio siglo por la reciente especulación, bastará con indicar los temas de meditación asignados hoy al constructor por un buen historiador de la arquitectura actual, Alfred Roth: organización funcional, realización técnica, consideraciones económicas, síntesis estética, éstos son los puntos de vista que él considera aislables, y a los que todo práctico debe remitirse. Cabe añadirles el urbanismo, a la vez como ciencia y como actividad práctica. Recordemos también los problemas que discuten los constructores y los críticos: cimientos flotantes, plano libre liberado de la servidumbre de la proyección plana, manejo de los volúmenes y de las luces, destrucción del muro, flexibilidad de las partes, movilidad de los interiores, cuestiones todas ellas que hace sesenta años no hubieran tenido sentido.

Nos encontramos, pues, en presencia de una nueva fase de la historia de la arquitectura moderna, ligada a una especulación renovada sobre las consecuencias y el uso de los medios que la mecanización de la sociedad contemporánea pone a disposición del hombre. Esta fase se manifiesta como una superación de los problemas planteados y resueltos técnicamente por las generaciones anteriores. Y comprobamos que son las especulaciones sociales las que orientan principalmente los perfeccionamientos prácticos de la técnica actual. La capacidad ofrecida al arquitecto por el acero y el hormigón de edificar inmuebles sin límite de estructura ni de peso, le ha proporcionado un instrumento indiferente. Son razones provocadas por las condiciones económicas o por las exigencias del gusto y de las modas de la vida moderna las que inclinan a la técnica a satisfacer ciertas categorías de imperativos intelectuales y sociales.

Esta tercera fase de la inserción de las técnicas en la vida de las artes corresponde a primera vista al triunfo de un racionalismo, es decir, a la búsqueda de una relación lo más rigurosa posible entre la forma de las obras y las exigencias expresadas en lenguaje extra-artístico, económico o geométrico, del entorno para el que trabaja el artista. Es legítimo considerar esta actitud como funcionalista, siempre y cuando no se pierda de vista que no se trata de una determinación ni de un calificativo de valor absoluto. No menos funcional era la arquitectura antigua, y la gótica, y la del Renacimiento, y la de principios del XIX, y la de 1880, y funcionales serán todas las arquitecturas que establezcan una relación fija entre ciertas formas de la acción y los principios intelectuales y económicos de una época. Hablar de funcionalismo no es más que dar cuenta de la existencia de un estilo. Así pues, la querrela instituida en torno al «verdadero» funcionalismo, el funcionalismo orgánico o biológico y el falso, el funcionalismo geométrico o lógico, es vana. No se trata ni de escala de superioridad absoluta, ni siquiera de un rasgo característico de la época. Volvemos al eterno debate entre la inteligencia y la intuición. Debate ciertamente de moda, y no sólo en la esfera del arte. Pero no creemos poder demostrar por esta vía ni la originalidad ni el triunfo garantizado de uno u otro de esos dos valores.

Los teóricos americanos de la historia de la arquitectura han demostrado que ciertos aspectos del movimiento orgánico actual estaban relacionados con corrientes antiguas, que avanzaron modestamente durante todo el siglo XIX al margen de las grandes formas del arte de construir. De forma general, las personalidades que han identificado el arte con la técnica, al igual que quienes los han opuesto, los que creen en el triunfo de la inteligencia y los que anuncian el de la vida, no han salido del círculo de las doctrinas tradicionalmente en conflicto desde el siglo de las luces. En lugar de investigar en qué medida y cómo la práctica diaria de modos de acción absolutamente inéditos ha modificado el control del hombre sobre el mundo, hemos seguido pensando que unas realidades abstractas (el Arte, la Máquina, la Técnica) eran atributos de un hombre absoluto. Con lo cual la obra de arte aparece siempre, ya sea como un suplemento de cualidades introducidas gratuitamente en los objetos de la actividad humana, ya sea como la emanación irracional de una función misteriosa que escapa a las leyes de la materia. El arte aparecía así como el producto de una actividad solitaria

que se desarrolla en abstracto o en lo absoluto para encarnarse a veces en la materia.

Es exactamente el problema que plantea, como hemos visto, Jean Cassou, que traduce admirablemente la inquietud de todos aquellos que sienten amenazada la posición tradicional del arte. Es también el de numerosos historiadores y estetas, desde Lionello Venturi, para quien el problema crítico esencial es el de los valores absolutos, hasta sir Herbert Read, para el que el arte debe servir para reeducar un mundo mal orientado por causa de una falta de confianza en las intuiciones fundamentales de la especie humana.

En respuesta a los historiadores de la arquitectura moderna, e igualmente a los estetas, una primera encuesta se impone. Separado del estudio de las demás artes, el de la arquitectura es imposible. Para comprender la situación real de la arquitectura en la sociedad contemporánea, es necesario situar la técnica de los constructores dentro del contexto de las demás técnicas artísticas. Hay que demostrar que la aparición de la máquina —o más exactamente, de la técnica— ha tenido repercusiones en todas las artes que indican una conmoción idéntica de la inteligencia y de la sensibilidad. Sólo entonces podremos conseguir con validez el estudio de las formas móviles de la arquitectura y del arte en la sociedad actual.

Segunda parte

METAMORFOSIS DEL OBJETO

En lugar de preguntarnos qué lugar le queda al arte en una sociedad considerada como fundamentalmente en conflicto con él, más valdría sin duda indagar en qué medida las grandes formas del arte han reflejado, por el contrario, desde hace ochenta años, la transformación del universo que sucedió a la expansión de las técnicas y de la industrialización.

Observemos ante todo, sin detenernos demasiado, que el uso tan diferente de los dos términos técnica y maquinismo conduce a cierto equívoco. Es evidente que en el mundo moderno ambas cosas están ligadas. Pero más bien por sus resultados que por su naturaleza. La técnica está en la base de toda realización material o intelectual que encarna el dominio del hombre sobre el mundo que le rodea. El maquinismo es un hecho económico e históricamente limitado. Naturalmente, sin desarrollo de las técnicas, no habría habido maquinismo, y a su vez el maquinismo industrial es la forma positiva que ha tomado la inserción de las técnicas en la sociedad humana desde hace un siglo y medio. Por lo demás, es inútil resumir sobre si el destino de la humanidad hubiese sido mejor, o simplemente diferente, si hubiese elegido otras vías y realizado en otros planos económicos y sociales su asociación con la máquina. Corresponde a los ideólogos y a los políticos elaborar nuevos planes para modificar, si es posible, las condiciones actuales que resultan de la historia. Señalemos, mientras tanto, con Emmanuel Mounier, que el antimquinismo ha sido un mito social del siglo XIX, y hay que añadir que del siglo XX.

Sin insistir en ese aspecto de las ideologías contemporáneas, muy en boga incluso en los círculos científicos o industriales, recordaremos que, a pesar de la estrecha interdependencia entre las técnicas y el maquinismo, existe una diferencia de naturaleza entre los

desarrollos de la tecnicidad y las formas modernas de la industrialización. Dicho de otra manera, las formas particulares del maquinismo industrial no son la consecuencia necesaria de los avances intrínsecos de la técnica moderna, son uno de los modos de interpretación posible de dichas invenciones. Entre el maquinismo industrial y la técnica hay hechos sociales que, sin ser rigurosamente libres, no están determinados.

Las posturas comunes que oponen el Arte y la Técnica, o el Arte y la Máquina, generalmente no tienen en cuenta esa distinción. Sin pretender retornar a una parcelación de las actividades del hombre, hay que reconocer que sus impulsos no se manifiestan en actos más que a través de formas de actividad independientes. Como lo ha demostrado M. Meyerson, toda actividad humana se sitúa en el punto de encuentro de una doble serie de fenómenos: es global, es decir, inseparable de todas las actividades simultáneas del sujeto, y es específica, es decir, que cada una de las actividades particulares en las que se divide la actividad general se inserta en una serie y se relaciona con unos modelos. Toda actividad caracteriza al individuo en conjunto y le sitúa, además, en una tradición específica de cada categoría particular de actividad. De ahí, en cuanto al problema de las relaciones entre el Arte y la Técnica, esa doble consecuencia de situarle en la encrucijada de unas investigaciones relativas tanto a la reacción global del hombre frente al medio en que vive, como al estudio minucioso de algunas de sus funciones más diferenciadas.

Estudios recientes han aportado en diferentes campos importantes contribuciones a esa búsqueda del lugar que ocupa el arte entre las actividades generales del hombre contemporáneo. Pero ningún estudio ha intentado determinar, partiendo de un análisis positivo de los hechos artísticos y sociales, la situación particular del arte frente al empuje tecnicista y sus modalidades maquinistas en el siglo XIX. Hoy en día, las perspectivas iniciales están deformadas por visiones muy superficiales.

La transformación del arte, tanto como la evolución de las técnicas, plantea problemas de ruptura. Como toda ruptura en un orden cualquiera de fenómenos trastorna los usos sociales, las rupturas de tradiciones en el campo de la estética se plantean inmediatamente en términos de conservación y de progreso. Cuando Ruskin denuncia como una actividad sacrílega respecto a la Belleza cualquier intento de mecanizar el trabajo humano, está dentro de la lógica de un conservadurismo artístico y social basado en la creencia de una

realidad inmutable, sagrada, exterior a un hombre que sólo puede captar y fijar sus reflejos.

Al parecer, esta forma de plantear el problema no ha cesado de inspirar a los historiadores de la civilización contemporánea. A decir verdad, ninguno de ellos ha reservado al arte un lugar importante. De ahí cierto número de apriorismos que hay que señalar antes de abordar el estudio crítico de las transformaciones experimentadas por el objeto plástico en el siglo de la máquina.

Tres problemas han sido planteados en los últimos años por los historiadores de las transformaciones sociales o mecánicas del mundo actual: el problema de las consecuencias sociales del progreso técnico; el problema de la transformación de un medio natural en un medio artificial, y el problema de la deshumanización del mundo moderno, implicando el supuesto triunfo de la fealdad.

Para nosotros, esos tres problemas están relacionados. Se trata esencialmente de saber si el proceso fundamental y regular en función del cual se crean y se comprenden las obras de arte, ha sido material e intelectualmente modificado por la ruptura surgida en las condiciones de vida del hombre.

Capítulo I

MOVILIDAD DEL OBJETO

A) RUPTURAS Y ADAPTACIONES

Actividades globales y funciones

El *Bulletin International des Sciences Sociales* publicado por la UNESCO, dedicó en 1952 un fascículo al estudio de las «Consecuencias sociales del progreso técnico». Fue Georges Friedmann quien escribió el artículo preliminar y quien trazó un programa de trabajo para un equipo de colaboradores. Todos los sectores están brillantemente representados: tecnología, economía, sociología, psicología, derecho. Sin embargo, no se le ha reservado ningún lugar al arte, lo cual constituye una carencia contundente, y sin duda la justificación de la presente empresa, por audaz que ésta sea.

Una de las más notables contribuciones y que mejor elucida las relaciones generales entre la técnica y las artes, es la de A. P. Elkin: *La technique occidentale et les aborigènes australiens*.

El autor fue encargado por su Gobierno de estudiar las consecuencias en las raras sociedades aborígenes subsistentes de la penetración de los europeos. Resumiendo su gran libro, *Citizenship for the aborigenes*, publicado en 1944, nos expone primero cómo las sociedades primitivas que habitaban en Australia hasta finales del siglo XVIII, reposaban en la utilización de técnicas positivas, las técnicas de la recolección, y cómo habían desarrollado, a partir de unos conocimientos nada desdeñables que implicaban a la vez una habilidad manual y una verdadera ciencia de ciertos fenómenos de comportamiento de los organismos vegetales, una civilización social y religiosa arraigada en una infraestructura económica, intelectual y técnica. Elkin nos expone después las consecuencias de la llegada de los blancos, que trastocó las condiciones ecológicas de su existencia

e hizo imposible el mantenimiento de la vida ancestral. Dichas sociedades perecieron a la vez como consecuencia de la rarefacción de los alimentos indispensables —provocando su subalimentación— y también como consecuencia de la aparición correlativa del alcohol, del vestido y de la enfermedad, a los que no estaban acostumbrados, y que no pudieron incorporar a su modo de vida. Se encontraron a la vez faltas de experiencia y de representación —o, si se quiere, de mitología. Al dejar de ser parásito de la Naturaleza, el aborigen se convirtió en parásito del hombre blanco. Pero a falta de penetrar en el sistema del recién llegado, se conformó con utilizar empíricamente ciertos productos. A falta de discernimiento, y a falta de poder jugar un papel útil en la producción de bienes, desapareció.

Uno de los hechos más interesantes que nos haya sido revelado por Elkin es que la introducción del hierro en la sociedad australiana no tuvo acción benéfica, porque si bien los indígenas consiguieron moldear laboriosamente el metal recogido entre los residuos de la vida de los blancos, no consiguieron trabajarlo *con lógica*. Apegados a la creencia de que la preparación de las herramientas exigía un largo ritual, se esforzaron por adaptar el nuevo material a los ritos de la antigua civilización. Finalmente fracasaron, no por falta de inteligencia absoluta, ni de valor, ni de ingeniosidad en la adaptación, sino porque no pudieron entender a qué *sistema global* correspondía el uso del nuevo material.

La experiencia ha demostrado después que educándolos, los indígenas podían ser buenos técnicos y buenos mecánicos; también demuestra que saben apreciar el confort superior que proporciona la nueva ciencia de los hombres blancos. Por consiguiente, como señala Friedmann, la introducción en un modo de vida concreto de perfeccionamientos de detalle no basta para modificar —y menos aún para hacer progresar sustancialmente— un grupo humano determinado. Así, cuando una sociedad descubre aisladamente nuevos recursos tecnológicos, desemboca fatalmente en un desmoronamiento total de los antiguos valores: no es posible ninguna verdadera conciliación. Si hay vestigios de la antigua cultura destinados a subsistir, sólo puede ser en forma de folclore, de gestos simbólicos y las más de las veces ambivalentes.

Probablemente la aventura de las sociedades aborígenes de Australia debe hacernos reflexionar. Uno se pregunta si no tendremos ante los ojos, en forma esquemática, el destino de nuestra propia civilización. Están todos los elementos. La introducción de la nueva

técnica y los nuevos materiales, la destrucción de los antiguos rituales de la fabricación —la artesanía— o del uso —los significados simbólicos tradicionales—, el intento de plegar las nuevas materias a las leyes de la antigua sociedad y, desde ya, el desmoronamiento de los antiguos marcos materiales, sociales, intelectuales e incluso el estético. Existen, sin embargo, profundas diferencias que no puedo permitirme ignorar. Y es que la ruptura no se produce entre un grupo de hombres venidos de fuera y un grupo inmóvil de hombres enraizados; tal vez es sobre todo porque en la sociedad occidental una ruptura así no es la primera.

El hecho de que el hombre blanco —y sólo él— no haya cesado de evolucionar desde hace miles de años explica el privilegio *de facto* que tiene en el planeta, por supuesto que no en virtud de una predestinación racial, sino en virtud de una experiencia histórica y social. Sólo las sociedades occidentales se han revelado adaptables; sólo ellas se han transformado, y no únicamente en comportamiento tradicional, sino también en su estructura psicofisiológica. Toda la historia del hombre enseña que sólo en las grandes sociedades la adaptación se ha dado, no por acomodación empírica a las condiciones exteriores de la vida, sino por dominación reflexiva sobre la materia. La grandeza de la raza blanca es que desde hace dos siglos está asegurando, una vez más, el relevo de las técnicas y el relevo de los dioses, es decir, de todos los valores colectivos, aquel que tiene sin duda el arte como uno de los modos de expresión aún mal estudiados.

El carácter necesariamente global de la transformación de las actitudes humanas frente a las nuevas posibilidades técnicas no parece ser objeto de grandes dificultades. Uno se topa con más prejuicios cuando se trata del segundo de los problemas planteados por la aparición de la técnica moderna en el campo de las actividades figurativas de la humanidad.

No se trata, por supuesto, de discutir la postura de aquellos que piensan ingenuamente que la aparición de la máquina ha transformado al hombre de hoy hasta el punto de convertirlo en un hombre nuevo. El verdadero problema que se plantea es el que Georges Friedmann ha formulado en varias ocasiones como el paso de un entorno natural a un entorno técnico.

Entorno natural y entorno humano

Friedmann ha formulado en su tesis dos expresiones matizadas. En su hermoso libro *Où va le travail humain?*, ha caracterizado con fuerza esa innovación en nuestro destino que resulta del paso del hombre de un medio natural a un medio construido. Habla del árbol verde, del contacto directo con la Naturaleza, del período premaquinista de la vida de la humanidad, de la mecanización del trabajo y del ocio como el problema clave, el problema inédito de nuestra época. Friedmann no acepta, en cuanto a él, una fatalidad que sometería al hombre, cortado de sus raíces naturales, a la imperiosa ley de las técnicas. Toda su obra está consagrada a buscar el medio de salvar lo humano. Sin embargo, acepta formalmente la idea de una ruptura sin precedente, de una ruptura en la naturaleza de la situación reservada ahora al hombre en relación con su entorno.

En un excelente artículo de la misma revista de la UNESCO, Friedmann precisa admirablemente su postura. El antiguo entorno del hombre le enfrentaba a animales, elementos y cosas sobre cuya formación no tenía control; mientras que en el mundo moderno, el hombre se desarrolla en un universo que ha hecho con sus manos, al que ha dotado incluso, indirectamente, de su sistema de causas y fatalidades —de ahí vendría el drama de nuestro tiempo, en que el hombre estaría bajo la amenaza de ser aplastado por el sistema que él ideó para facilitar la satisfacción de sus necesidades materiales. Por otra parte, «lo que caracteriza al medio natural es la utilización de energías naturales: el viento, el agua, la fuerza animal; es una actividad que está en contacto directo con los elementos; la herramienta no es sino la prolongación de la destreza profesional; el ritmo de las estaciones es el del trabajo; el ritmo fisiológico regula la sucesión de los gestos; es un medio en que el orden, la dirección y la información van acompañados de una presencia humana en que la simpatía personal es un factor esencial de la relación. Lo que caracteriza al medio técnico es, por el contrario, la producción artificial de la energía, la organización racional del trabajo y la mecanización; el hombre ya no se relaciona con la Naturaleza sino por medio de técnicas cada vez más complejas; más aún, suele ser mediante esos mismos intermediarios como se relaciona con el hombre. Por supuesto, no existe un entorno absolutamente natural, en que la técnica del hombre no haya transformado ya más o menos la

Naturaleza. La sociedad más elemental utiliza técnicas, y esa utilización transforma la faz y el significado de las realidades naturales. Pero el desarrollo del maquinismo ha sido tan rápido desde hace ciento cincuenta años, la cantidad de las transformaciones que ha aportado tan elevada, que se puede legítimamente hablar de una cualidad nueva, de un entorno nuevo, que es el de la civilización tecnística».

Conflicto surgido, en suma, de una creencia en la existencia saludable de un progreso lento y en los peligros de una revelación muy repentina que conlleva un salto en la historia; un destello de esperanza resultante de la convicción de que la técnica, inhumana por naturaleza, no podría resolver los problemas que plantea, de que no podría constituir una nueva finalidad para la especie.

Cualquiera que sea la flexibilidad de los análisis, siempre se plantean como principio dos hechos que parecen muy discutibles: que el salto reciente de la humanidad en el campo de las técnicas no tiene precedente en la historia, y que son las condiciones fundamentales de la técnica moderna las que han originado y las que rigen todos los aspectos de la civilización contemporánea. Junto con la hipótesis de la existencia, en base a todos los desarrollos humanos, de una Naturaleza en cierta forma original. Naturaleza, técnica, máquina, siempre encontramos los mismos fundamentos de la civilización contemporánea.

Bloqueos y ocio

No entraría en el cometido de este libro abrir una larga discusión sobre la historia de la máquina. Además, ésta ya ha captado el interés de varias ilustres personas, entre ellas Schuhl y Koyré. Perfecto conocedor del pensamiento antiguo, Schuhl planteó el problema en términos históricos. Observando que los antiguos, en particular los griegos, conocieron principios totalmente suficientes para permitir una mecanización, al menos parcial, de la sociedad, buscó las razones por las que ese desarrollo habría sido frenado hasta el siglo XVIII. Introdujo así la noción muy fecunda de los bloqueos y desbloqueos de las virtualidades contenidas en un sistema más o menos refinado de conocimiento. Buscando luego, lógicamente, la naturaleza de los obstáculos que alejaron a la civilización, durante dos mil años, de las vías de la mecanización y de la indus-

trialización —que él admite, algo someramente quizá, como consecuencia casi necesaria de la primera—, buscó la solución en la existencia de una mano de obra principalmente servil en uso en la antigüedad, y en la apreciación peyorativa que secularmente se ha tenido del trabajo humano. La noción de ocio, opuesta a la de trabajo, ha originado la famosa oposición entre la vida activa y la vida contemplativa, que, bajo formas diversas, ha regido buen número de sistemas sociales desde la *República* de Platón hasta los claustros de la Edad Media. De Séneca a San Bruno, sólo hay un paso: ascetismo y retorno a la Naturaleza. Repetimos que el mito del ocio y el de la creación siempre convergen.

La máquina ha deshumanizado la vida humana; ha creado la fealdad y el horror de las ciudades; la vida moderna se desarrolla contra la cultura; no es del trabajo de donde nace la civilización. Koyré fija así su posición, tras un excelente análisis donde demuestra que el griego, adoptando el empirismo de la actividad mecánica, creó lo racional, y que más tarde, en el siglo XVI, el retorno a la posición de Arquímedes permitió la geometrización de la Naturaleza y el paso del universo cualitativo de Aristóteles al universo cuantitativo de Galileo y de Descartes —de ahí la verdadera ruptura del mundo moderno. Koyré observa así lo mal fundado de las explicaciones sociológicas o psicofisiológicas de los bloqueos, considerados como resultantes de una dependencia de la técnica respecto a la ciencia, o como una herencia del papel de la mano de obra servil en la antigüedad. Sostiene, en cuanto a él, la existencia de un pensamiento técnico activo, operativo, resultante de un saber acumulado, y basado en principios diferentes a los de la ciencia; de ahí que el problema del tardío progreso de la técnica sería distinto del problema de la ciencia. La verdadera cuestión estaría en saber por qué, entonces, el vínculo conceptual entre la técnica y la ciencia sólo se hizo con Bacon a nivel ideológico, y en la práctica terminando ya el siglo XVIII, gracias a la aparición de un nuevo tipo humano, el del ingeniero, que parece ser el rey actual de la creación.

No creo que sea acertado pensar que, desde hace ciento cincuenta años, las sociedades occidentales se enfrenten por primera vez, a través del problema del maquinismo, al del progreso técnico. Es evidente que hasta la fecha el problema del desarrollo acelerado de las técnicas no había adquirido esa forma en la historia de la humanidad. La mecanización, el automatismo, la industria, son fenómenos específicos de nuestro tiempo. Son históricos, pero eso no sig-

nifica, a mi parecer, que introduzcan en la historia del hombre un hecho de integración de naturaleza inédita. Es evidente que no existe ninguna relación de detalle entre las perturbaciones originadas en un cuerpo social muy primitivo por el descubrimiento del hierro, de la azuela o del arpon, y las que provoca el descubrimiento por el mundo moderno del vapor, de la electricidad o del átomo. Pero hay que distinguir entre dos elementos. Está, por una parte, la determinación de las formas particulares de la evolución, engendradas por el descubrimiento de medios materiales inéditos y por las posibilidades específicas de explotación masiva de esos medios; pero está también el proceso permanente de adaptación del hombre a un trastocamiento continuo de las técnicas, que siempre genera cambios radicales en el entorno. Para una población que pasa de la Edad de Piedra a la Edad del Hierro, o de la civilización nómada a la civilización sedentaria, los cambios materiales o sociales han sido y son equiparables a los que observamos en nuestros días. Estos fenómenos de bloqueo y de oposición no sólo se han observado en el desarrollo de las civilizaciones superiores que escriben la historia. Además, algunos grupos de civilizaciones muy avanzadas, como la civilización india, reposan sobre sistemas de interpretación y de jerarquización de los valores totalmente distintos a los nuestros. ¿Cabe decir, por ejemplo, que porque China y la India tienen una idea de la noción de Persona diferente de la nuestra, no han jugado su papel en el desarrollo de la humanidad? ¿O que, por estar el sistema chino de escritura basado en otras relaciones que el nuestro, carece de méritos estéticos, intelectuales y morales? Acepto que se considere que finalmente sólo ha habido una vía triunfal entre todas aquellas que han seguido las sociedades humanas para asegurarle al hombre unos medios superiores de acción sobre el mundo exterior; pero no creo, sin embargo, que se pueda plantear como principio que la humanidad nunca había visto cambiar su entorno técnico, ni que en el respeto a un fondo común de reacciones naturales resida el secreto, no ya del poder, sino de la virtud y la felicidad.

¿Puede uno imaginarse que los hombres del Renacimiento, al ver surgir un día ante sus ojos la posibilidad de recorrer libremente toda la Tierra, al descubrir nuevas razones matemáticas para construir un sistema de relaciones capaz de explicar el movimiento de las esferas celestes, al inventar medios de transmitir el pensamiento en formas simbólicas precisas —la perspectiva, el álgebra—, no sintie-

ran una confianza renovada en el poder de sus miradas y de la palabra humana, y no tuvieran el sentimiento de que la faz del mundo, el sentido de cada una de sus acciones se había transformado? El problema no está en saber si tenían razón al creer en una revolución total, y sobre todo definitiva, en el sentido de las acciones humanas y en la jerarquía de los valores. ¿Pero estamos seguros de no tener nosotros la misma ilusión?

Ni qué decir tiene que las mayores transformaciones surgidas en la instrumentación material e intelectual del hombre nunca han transformado de una sola vez su destino. Hemos insistido anteriormente en la importancia de la distinción necesaria entre el hecho del descubrimiento y el de su adaptación conforme a las acertadas observaciones de Leroi-Gourhan. Cuidémonos de razonar como si nuestra época dispusiera ya del lote completo de los procedimientos y los métodos que deparará el porvenir. La sociedad técnica de la que quisiéramos fijar los principios está apenas en los inicios de su evolución —aproximadamente al mismo nivel que la sociedad del Renacimiento hacia 1580, antes de los descubrimientos de Galileo, de Descartes y de Newton. Sus posibilidades de acción, sus valores, se transforman ante nuestros ojos de forma fulminante. Pero es inútil oponer un nuevo sistema cerrado a la suma de los antiguos. Cuidémonos de un nuevo inmovilismo, de un nuevo bloqueo. Este es su proceso flagrante. No se trata de explicitar un ciclo ya cerrado de hipótesis, sino de seguir, dentro del desequilibrio de las acciones actuales, unas líneas de fuerza —técnicas, científicas, económicas y plásticas— no para oponer presente y pasado, sino para apreciar el presente por analogía con otras épocas igualmente innovadoras y destructoras, aquellas en que la sustitución de un medio técnico por otro y la adaptación voluntaria de ciertos hombres a ese nuevo medio han producido las obras clave de una nueva evolución.

Mostrando que en la sociedad moderna, una reciente evolución del arte, paralela a la de las técnicas, revela una nueva forma de que el hombre tome conciencia, a través de su cuerpo, del universo, mostrando que las obras de arte no son únicamente percepción y representación individual, sino que consisten siempre en la creación de Objetos que hacen realidad los esbozos de reacciones motrices, preparamos el verdadero terreno de un estudio renovado de las relaciones entre el arte y la técnica en la sociedad contemporánea.

El arte moderno no se funda en un juego caprichoso de formas provocadoras, no evoluciona, en su aspecto más válido, lejos de la

vida ni de la experiencia; se basa, por el contrario, en la actividad total del hombre actual. Puede ser incluso que una parte importante de la nueva experiencia práctica salga un día de la audaz reunión de elementos figurativos que han sido concebidos por los artistas. A la distinción establecida por Koyré entre el pensamiento técnico y el pensamiento científico, hay pues que añadir la que conduce al reconocimiento de un pensamiento plástico.

Los artistas no juegan en la sociedad un papel aislado, independiente de los técnicos y los pensadores. Conviene sustituir el concepto de historias separadas de las diferentes disciplinas y de las diferentes actividades humanas por un concepto al fin global de las capacidades de expresión de una sociedad que se modela al expresarse. El arte moderno no tiene el carácter de un juego solitario y gratuito. Al adoptar un modo de expresión específica, un hombre no se separa de la comunidad. Los artistas también son hombres que crean Objetos. Dichos objetos pueden ser estudiados como representativos de sensaciones y de acciones no necesariamente contradictorias con las impresiones y las estructuras que permiten a otras categorías de individuos, cuyo cuerpo está formado en el mismo entorno técnico y natural, expresarse y crear también objetos de civilización. A través del objeto de arte, es legítimo buscar formas y nociones características del hombre entero de hoy. El arte no es el ámbito de los valores de refugio, abiertos al hombre temeroso del destino.

B) NATURALEZA DEL OBJETO PLÁSTICO

A través de las rupturas, que generan mutaciones, las sociedades humanas tienen como principal función la creación de objetos. «Cualquier sociedad diferente de la nuestra es objeto, cualquier grupo de nuestra propia sociedad que no sea aquel al que pertenecemos es objeto, cualquier uso de ese mismo grupo al que nosotros no nos adherimos es objeto.» Tal es la definición sociológica del objeto que plantea Claude Lévy-Strauss en la excelente introducción que ha escrito para la recopilación de las obras póstumas de Marcel Mauss.

Esta definición constituye la forma más general que se pueda atribuir a la noción de objeto. Posee el mérito de ayudarnos de inmediato a entender cómo los productos del pensamiento técnico pueden ser objetivamente confrontados con los del pensamiento científico o el plástico en un mismo sistema de comprensión. El artista que compone un cuadro o que elabora una escultura produce objetos de civilización que, desde cierto punto de vista, poseen rasgos comunes con las obras surgidas de la actividad más especulativa, más experimental o más mecánica de la sociedad. En todos los casos, se da una producción de cosas que poseen una exterioridad respecto al productor, utilizables por otros y con motivo de las cuales se producen interferencias de juicio y de acción.

Pero sería arriesgado aceptar simplemente esa idea de una especie de identidad general entre todos los productos de una actividad del hombre, sea cual fuere. Toda actividad material o intelectual termina ciertamente por producir objetos, en torno a los cuales se elaboran sistemas de relaciones entre los hombres, pero ello no significa que la totalidad de los objetos que circulan en una sociedad sean indiferenciados. Parece, por tanto, indispensable cerner al máximo esa noción del objeto plástico, por la que se establece una de las relaciones más concretas entre la obra de arte y los demás productos de la actividad humana, y que, sin embargo, no ha sido aún objeto de ningún estudio detenido.

Aspectos del objeto plástico

Observaremos en primer lugar que cuando se considera una obra de arte como objeto, esa actitud tiene un doble sentido. La obra de arte es, en efecto, un objeto en el sentido más material, más concreto del término. Es, si se quiere, una cosa. Un cuadro se sitúa en nuestro entorno familiar como un mueble; se traslada, se maneja, se cuida, se intercambia, se altera. Es real, concreto y útil al igual que un utensilio cualquiera de la vida corriente. Al mismo tiempo, algunos sólo ven en él un signo de educación o de riqueza, pero otros ven además una serie de elementos o de signos sugerentes, ya sea de meditación, ya sea de significación, que tanto conducen al placer de la contemplación como generan opiniones inmediatamente utilizables en el comportamiento diario. Por consiguiente, la obra de arte es el producto único de una actividad que se sitúa a la vez en el plano de las actividades materiales y de las actividades imaginarias de cierto grupo social. En ambos casos, además, posee un doble carácter sociológico e individual, al mismo título que la personalidad del hombre que la ha producido.

Dicha situación implica que el estudio del objeto plástico debe simultáneamente considerar uno y otro de los aspectos materiales y figurativos de la obra de arte —cosa que intentaremos a continuación en esta obra. Sin embargo, antes de abordar el examen de las obras de la época contemporánea, que plantean el difícil problema de las relaciones actuales entre el arte y la tecnicidad, conviene ceñirse más a la noción tan mal conocida de objeto plástico, para darle su pleno valor positivo e imaginario, examinando cómo se plantea, en el plano material y en el plano figurativo, el problema de las mutaciones generales del objeto —que constituye el punto de partida de estos análisis. Asimismo nos preguntaremos, en la perspectiva actual de esta investigación, cuáles son los métodos más apropiados al estudio simultáneo de los cambios acaecidos desde mediados del siglo XIX en la doble esfera de la forma —o de la materialidad— de los objetos que comportan principalmente un valor estético, y de la forma de todos los demás objetos que comportan en distintos grados una parte estética. Vemos entonces que un análisis de la noción de objeto plástico pone de relieve la importancia de tres factores esenciales: la especificidad, la intencionalidad y la movilidad, características además de las mutaciones del objeto material y de todos los demás objetos imaginarios que contribuyen,

junto con el objeto plástico, a constituir en torno al hombre la inmensa red de los objetos figurativos de una civilización.

Un objeto de arte, escribía Mauss en su *Manuel d'Ethnographie*, es un objeto reconocido como tal por el grupo, habrá pues que analizar las sensaciones del individuo que utiliza dicho objeto tanto como las reacciones y las intenciones del creador. En otras partes de la misma obra, Mauss desarrolla la misma idea modificándola un poco. Observa que el sentimiento estético se encuentra en dos series de obras: unas producidas aisladamente con fines únicamente estéticos, y otras como producto principalmente de actividades diferentes —religiosas, utilitarias—, pero que poseen también un valor estético «adicional». La opinión de Mauss y de la mayoría de los sociólogos, según la cual la obra de arte es un objeto de lujo destinado a la contemplación pura, o según la cual se puede como mucho admitir la existencia de un valor artístico añadido, coincide con la de la mayoría de los historiadores y de los estetas que insisten, en general, en el carácter de gozo desinteresado del sentimiento estético.

Carácter operativo de la obra de arte

Son, sin embargo, los historiadores de las sociedades primitivas quienes nos proporcionan las razones primeras y más sólidas para dudar del valor absoluto de esas interpretaciones. El hecho de que una obra de arte posea un significado más amplio que su estricta apariencia, y que la comprensión de los valores estéticos comporte un carácter de intuición directa, de revelación, no significa fatalmente que los valores del arte se sobreañadan a los otros, sean facultativos o, por así decirlo, redundantes, ni tampoco significa que la intuición estética sea exclusiva de toda racionalidad. Los etnógrafos nos han enseñado, por ejemplo, que en una sociedad negra, el ídolo era necesario, objetivamente hablando, a la vida de la comunidad. Toda sociedad tiene sus mitos, los de período actual no son ni más razonables ni más racionales que los de las sociedades antiguas. Nuestra generación posee ciertamente poderes materiales infinitamente más seguros que las sociedades antiguas, pero ella también anticipa sobre la realidad, proyecta en una visión utópica, fundada en una dialéctica particular de sus técnicas operativas, unos impera-

tivos morales, sociales, económicos, que los acontecimientos no siempre justifican.

No se puede, pues, afirmar que el arte, al igual que la religión, por cierto, posea únicamente poderes *sui generis* y que sólo las técnicas positivas sean capaces de producir un efecto físico uniforme. Pues hay que admitir, o bien que las técnicas no pueden prescindir, para ser eficaces, de esas fuerzas específicas que son la vía de paso entre los efectos puramente físicos y los efectos sociales que siempre provoca la introducción de una nueva técnica en un cuerpo social determinado, o, por el contrario, admitir que las artes y las ciencias, que producen también efectos sociales, si no físicos, poseen igualmente una capacidad de concatenación uniforme de causa a efecto.

Los magníficos estudios de Marcel Griaule sobre las civilizaciones negras de Africa nos han enseñado con una precisión perfecta que los rasgos figurativos poseían, en esas sociedades, un papel tan importante como definido. Los símbolos plásticos adquieren en ellas un carácter tan necesario como sacro. Proporcionan a los individuos unas informaciones precisas respecto a las actividades absolutamente fundamentales, a nivel individual y colectivo. Sirven para fijar unos conocimientos que son, en última instancia, el producto de una sabiduría ancestral a la que no se le puede negar un aspecto positivo, ya que regulan tanto como los conocimientos técnicos, en el sentido estricto de la palabra, la vida práctica de esos grupos de individuos. A todos los niveles de desarrollo humano, los signos dibujados son un saber estabilizado. Hay tanta sabiduría en el arte de Matisse como en el de un constructor de puentes. Y no es seguro que el ingeniero que reproduce con sus cálculos un sistema elaborado hace veinte o treinta años por un precursor posea una mente más moderna que el artista, anticipador, como muchas veces veremos, tanto en el campo de las percepciones como en el de la organización de las formas —donde se materializan, en última instancia, experiencias e intuiciones de carácter operativo.

Una última razón que impide considerar el arte como un juego puramente imaginario de especulación, es que resulta imposible creer en la posibilidad de sobreañadir o de restar a voluntad ciertos elementos de un conjunto orgánico, una vez éste constituido. No se explica una sociedad, por ejemplo, estudiando primero sus leyes o su arquitectura y estableciendo después, mediante una serie de correspondencias o de analogías externas, las relaciones existentes en-

tre una u otra de sus actividades especializadas. El entorno es el mismo para el mecánico y para el poeta. Es indiscutible que el modo de interpretación y de utilización de la realidad difiere según los individuos y según las categorías de individuos, pero es raro que un individuo no participe más que en una sola serie de actividades. La especificidad de la acción, como de la expresión, no excluye cierta comunidad de los conocimientos, así como una participación regular en unas obras comunes. Hablar únicamente del carácter *sui generis* de las actividades informadoras del arte o de la religión, es vaciarlas de todo su contenido; ignorar que existen varios modos de expresión humana que corresponden a varios tipos de actividad, es hacer impensable la existencia de las sociedades humanas, que precisamente reposan sobre ese poder del hombre de cambiar sin cesar tanto las formas de su presa física sobre el universo como los sistemas intelectuales que le sugieren nuevos programas materiales y morales de ordenación de la ciudad.

No se puede decir que en un objeto religioso el significado ritual esté sobreañadido al uso que se puede hacer de él: es el principio mismo de la creación del objeto. El propio Mauss expone muy lúcidamente cómo la estética contribuye a la eficacia de los ritos. No se puede definir la Belleza como una fuerza exterior al objeto, igual que no se puede aislar lo mecánico, lo industrial, lo eficaz, al considerar una máquina. El objeto es siempre el producto del hombre total. No es un acto fragmentario ni acumulativo, sino sintético. Es pues absolutamente arbitrario negarle al elemento estético esa participación en la significación del todo que se les reconoce sin discusión a los demás elementos. En las sociedades primitivas, el carácter estético de los objetos se manifiesta las más de las veces en la decoración. Ahora bien, al parecer esa decoración es inexplicable sin la consideración simultánea de la cosa a la que se aplica, es decir, separada de su forma y de su aplicación. No se aplica una decoración cualquiera sobre una forma cualquiera; una actividad no es válida si carece de significado ante los demás. Las teorías románticas del arte por el arte pesan sobre nuestros conceptos. La materialización de un pensamiento estético aparece para algunos tan urgente como la invención de un nuevo motor o de una nueva bomba. Se ha reconocido el papel de las ideologías como móvil de las acciones humanas, pero no se ha entendido todavía el papel del arte, su función en una sociedad. Y, sin embargo, también corresponde a un absoluto de la actividad de los hombres. Decir una cosa es tan importante como

hacerla, la cosa dicha posee una especie de poder evocador de la acción. Mostrar una cosa no es menos eficaz que decirlo. Pero para que la sociedad reciba la palabra o la imagen, es necesario que éstas se inserten en la corriente de otras actividades.

Volvemos así al problema planteado por los teóricos de la máquina en los últimos años del siglo XIX, es decir, al problema del arte implicado. Desechando la idea de una unión armoniosa por vía de compromiso entre las fuerzas del arte y de la industria, los doctrinarios de 1890 plantearon como principio la identidad de lo Bello con las nuevas reglas de la acción orientada por la máquina. Pues si en un primer momento parecieron defender una hipótesis diferente —que implicaba, por el contrario, la perfecta adherencia de lo bello y lo útil—, pronto reconocieron que lo bello no era más que un atributo a fin de cuentas secundario de la racionalidad de los productos de la máquina. Hasta el punto de que muchos piensan hoy que la belleza industrial está en camino, y que sólo se definirá por la fuerza de la costumbre, cuando la producción masiva de los objetos fabricados determine una suma suficiente de formas para que los teóricos de lo bello puedan llegar a convertirlas en fórmulas. En su estupendo libro *L'Avenir de l'esthétique*, Etienne Souriau ha mostrado, sin embargo, que el sentido de lo bello no era simplemente la suma de las reacciones de un público ante las obras de la máquina —en cualquier grado de desarrollo técnico de la humanidad—, sino por el contrario, que el arte era una fuerza activa y en primer término «informadora». También ha señalado recientemente, estudiando la situación actual de la estética industrial, que sin duda alguna el término medio actual de las opiniones estéticas se vería cambiado de aquí a treinta o cuarenta años. Tanto si la máquina continúa produciendo frigoríficos como si no, acusará la influencia de las demás actividades tanto prácticas como especulativas de la época. Al igual que las obras de arte, las obras de la máquina —y más generalmente, de la técnica— están sometidas a las presiones que ejercen todas las actividades vecinas. Pero aquí tocamos el problema general de las relaciones de la técnica y el arte en la sociedad contemporánea, que constituye el tema propiamente dicho de este libro y no puede resolverse de antemano.

Intencionalidad del objeto plástico

Conviene también poner de relieve, para orientar nuestras in-

vestigaciones, un último aspecto de este problema de las especificidades del objeto plástico. No se puede identificar el arte de una época con las obras únicamente destinadas a proporcionar a ciertos grupos de iniciados unas satisfacciones imaginarias. Esta opinión es la secuela, por desgracia todavía muy viva, de las teorías románticas del arte por el arte. Pero no creemos tampoco que el gusto de una época sea simplemente la suma de las fórmulas determinadas por actividades técnicas. Es vano ocultarse la dificultad. Observamos, por una parte, la existencia de ciertas series de obras netamente especializadas, que se presentan como determinadas únicamente por una intención estética, y simultáneamente comprobamos que existe un valor artístico en ciertos productos sumamente utilitarios de las actividades técnicas. Vemos además que no basta con que la obra de arte se presente como tal para que inmediatamente se vea revestida de carácter estético, sino que a menudo existe mayor relación entre ciertos productos de sórdido destino y ciertas obras totalmente desinteresadas, que entre estas últimas y la gran cantidad de aquellos que pasan por artísticos, sin ser más que una duplicación absolutamente mecánica de formas tomadas del inmenso fondo común de los tópicos artísticos. No es posible, por tanto, identificar el arte con su sola finalidad. Y vemos así plantearse el problema primordial de la intencionalidad. La voluntad sola no basta para conferir a las obras un vínculo orgánico según el orden de un pensamiento plástico. En cambio, ésta no queda necesariamente excluida de los productos de la actividad técnica.

Para la mayoría de los críticos, el problema de la intencionalidad del objeto plástico se confunde desgraciadamente con el de su especificidad. Se discute para saber la parte de estética que existe en tal o cual objeto, y como mucho se identifica finalmente como hemos visto el arte con la voluntad de producir una obra única o principalmente afectada por cualidades estéticas —siendo esas cualidades estéticas necesariamente consideradas como una especie de dato deducido de un sistema de valores constituidos de antemano fuera del momento de la creación.

Conviene oponer a este concepto otro método. Todo este libro está escrito para demostrar el doble carácter especulativo y operacional del arte, para negar la existencia de una escala de valores absolutos de lo Bello, del que las obras sólo son el reflejo, y también para negar que el artista no haga sino recoger en su entorno cierta suma de actitudes intelectuales para expresarlas a través de su com-

portamiento. La intencionalidad no es exterior al acto indivisible de la creación; los objetos plásticos son complejos, ambivalentes, no están distribuidos por partes.

Como punto de partida de esta demostración señalaremos algunas observaciones generales que nos permitirán después plantear los problemas en la perspectiva de los hechos de la historia del arte contemporáneo.

La complejidad unánimemente reconocida de la obra de arte, que es, como hemos visto, a la vez un objeto material y un objeto plástico, excluye la hipótesis de la especificidad absoluta. Rechazamos, por otra parte, la hipótesis de una especie de realismo en dos fases, siendo la obra de arte en primer lugar un producto cualquiera, por así decirlo, de la actividad humana, a la que posteriormente se le añade la parte estética. Solución que llevaría a atribuir solamente a esta agregación de cualidades estéticas secundarias un valor de intencionalidad.

Si pretendemos aprehender la obra en su unanimidad a la vez genética y figurativa, nos veremos obligados a representar el problema de la intencionalidad plástica no ya como referente a la imposición de cualidades secundarias a una materia producida inicialmente según otros principios, sino como identificada con un proceso que genera a la vez efectos de orden material y de orden intelectual. Para comprender cómo una intencionalidad particular puede producir obras que participan, efectivamente, de ciertos caracteres mecánicos o técnicos y de ciertos caracteres especulativos o contemplativos, es necesario en primer lugar demostrar que en la obra de arte siempre se descubren modalidades de la acción absolutamente distintas de la técnica, que no es más que una institución.

No hay arte sin actividad, es decir, sin creación de sistemas materiales que representen acciones realizadas o esbozadas en lo imaginario como generadoras de conocimientos y como figuras virtuales de la acción. Las acciones y los objetos figurativos le permiten al hombre, siguiendo planos diferentes, traducir sus sensaciones materializándolas según un orden determinado y modificable. Así, para una mayor comprensión de la intencionalidad del objeto plástico, hay que reconocer básicamente que existe cierta movilidad del cerebro humano, es decir, una plasticidad.

C) VARIACION DEL OBJETO PLASTICO

Sin negar la especificidad del objeto plástico, nos vemos así llevados a admitir que, por algunos de sus aspectos, entra en la categoría general de los objetos de civilización e incluso, en última instancia, en la categoría general de objetos a secas —productos utilitarios de la mano o de la máquina—, constitutivos igualmente de ese medio fabricado en que el hombre ve tradicionalmente una naturaleza. El carácter de movilidad y el de intencionalidad son comunes a todos los objetos. Pero hay que notar que los objetos plásticos poseen doblemente un valor de objeto, puesto que constituyen cosas sometidas a las leyes comunes de cualquier materia informada, y que además, considerados bajo el ángulo figurativo, siguen perteneciendo a la categoría de objeto. En efecto, ya sea que se trate de los objetos plásticos o de los objetos matemáticos, o de objetos puramente imaginarios como los «entes de razón» que crea la imaginación literaria, existen siempre ciertas relaciones idénticas entre el creador y el producto material o especulativo de su actividad.

Aunque quede excluida la simple aplicación de los métodos de la etnografía al estudio de los hechos artísticos contemporáneos —dado que se trata de sociedades infinitamente más evolucionadas, en que los fenómenos cambian a menudo de naturaleza como consecuencia del desarrollo de ciertas facultades físicas e intelectuales de la humanidad—, no deja de ser cierto que la experiencia de los etnógrafos puede ofrecer, como ya hemos visto, valiosas indicaciones para abordar el estudio, a la vez general y particular, de las transformaciones experimentadas por el objeto plástico en el siglo del maquinismo industrializado.

La dificultad surge porque equiparamos y comparamos cosas que son todas igualmente móviles y variables, sometidas a la plasticidad del espíritu humano, y no una variable, el arte, con unos valores fijos. El objeto material se transforma por lo menos tan rápido como el objeto figurativo, y esta variabilidad común a todos los factores que entran en juego para formar un sistema social efímero

enriquece cada vez más la historia, conforme se desarrollan la eficacia y la generalidad de la acción humana; de ahí la dificultad cada vez mayor de su interpretación diferenciada.

Lo que debemos retener de las experiencias mucho más profundizadas de los historiadores de las sociedades primitivas, con miras a describir unos sistemas globales de actividad —que son las civilizaciones—, es sobre todo la necesidad de considerar simultáneamente el conjunto de los hechos de actividad como informadores de la realidad social para un grupo de hombres determinado. Hemos de deshacernos a toda costa de esa idea de que se aumenta la especificidad y la dignidad del arte separándolo de todo su contexto humano. La especificidad de los hechos artísticos no es concebible como una facultad de desapego superior, sino al contrario, como el sello de la eficacia y de la necesidad de una función plástica.

Para abordar el estudio de las variaciones del objeto figurativo en la sociedad contemporánea, recordaremos pues, los principios enunciados por Mauss en su *Manual*: «Al abordar una sociedad primitiva, conviene hacer el inventario de todos los materiales. Conviene, además, estudiar todos los matices de sensaciones, todas las emociones y el mecanismo psicológico que permite apreciar y crear las obras de arte.»

Doble balance material y psicológico que es ya difícil elaborar cuando se trata de sociedades relativamente simples, por estar organizadas en un plano de relativa unidad, y que viene a ser sumamente ambicioso cuando se trata de sociedades evolucionadas, en que se superponen numerosos estratos de tradiciones. Si la realización completa de tal propósito parece del orden de la utopía, se puede, al menos, vislumbrar el interés que presentaría el establecer un inventario lo bastante amplio que permitiera comprobar la doble movilidad del objeto material y del objeto plástico en la civilización occidental de los siglos XIX y XX.

Transformación del objeto técnico

Ahora bien, tanto a nivel material como a nivel artístico, estamos muy lejos de poseer un material de información sólido y controlado.

Todos los estudios dedicados desde hace ciento cincuenta años al desarrollo de las artes industriales han seguido juicios de valor. Se

han clasificado los productos de la actividad mecánica rechazando *a priori* tal o cual categoría de objetos —la locomotora, el refrigerador— como cosas inestéticas, y menospreciando la gran masa de productos corrientes de la actividad humana. Sólo Giedion ha sentido la necesidad de colmar esa laguna, y no es éste el menor mérito de su libro *Mechanization takes command*. Contiene, en efecto, excelentes estudios sobre la transformación de objetos usuales, tales como la cerradura o las herramientas, los asientos o el decorado de interiores. Desgraciadamente, él también ha sucumbido al deseo de explicar la transformación del objeto mediante consideraciones sacadas de la estética. Ha elegido sus ejemplos principalmente para ilustrar sus tesis del paso de un funcionalismo despreciable a otro orgánico, salvador de la humanidad. Finalmente, nos muestra el sillón de dentista y la pierna artificial como objetos-tipo de la civilización moderna —so pretexto de que eran articulados, transformables, jorgánicos! Una vez más son las consideraciones teóricas las que han dictado el sentido y las conclusiones de la encuesta.

Conviene que otro método totalmente distinto dirija el anhelo inventario del destino del objeto en la civilización del siglo XIX. Antes de sacar conclusiones y de poner en relación los productos de la actividad corriente de la sociedad con su arte, hay que estudiar más objetiva y completamente el destino propio del objeto. Buscar a través de los documentos escritos y figurativos, los más modestos como los más relevantes, la desaparición, la transformación o la aparición de nuevas herramientas, de nuevos productos de la actividad utilitaria de la sociedad. El propio Giedion ha indicado varias vías. Están, por una parte, los catálogos de las diferentes industrias y de los grandes almacenes, y tal vez también los archivos de las sociedades industriales que los han conservado y que ya no son explotadas; están, finalmente, las fuentes indirectas, principalmente literarias. No hemos examinado hasta ahora más que los textos descriptivos de hogares formados, convendría hacer el inventario de los distintos objetos mencionados sin que el autor insista voluntariamente en el carácter descriptivo de su texto. Esa tarea incumbe a los historiadores de la lengua. Giedion también ha visto el interés de unos trabajos como los de las hermanas Beecher, a partir de los cuales ha esbozado la historia de la mecanización de los trabajos domésticos. Lo que Giedion ha esbozado a nivel americano y con miras a elaborar una tesis filosófica, habría que retomarlo a nivel objetivo, internacional y ampliado a otros sectores de la actividad

humana, ya que el límite entre el objeto utilitario, como el aspirador, y el objeto de interés colectivo, como un edificio público, no se define fácilmente.

Sería vano, por supuesto, querer elaborar la historia de todos los pequeños objetos de una sociedad. Existen categorías más o menos importantes y características en las que hay que insistir. Pero si no conseguimos pronto hacer el catálogo de los objetos y de los oficios modernos, diferenciando por países las formas y las fechas de la evolución, no conseguiremos nunca describir una evolución que se ha traducido por unas transferencias de reacciones físicas y psicológicas. Se trata, en suma, de recopilar los archivos de la sociedad moderna. Me pregunto si no ha llegado así la hora de retomar, con una nueva base, el programa de la Enciclopedia. Abandonando la noción clave del progreso humano a través de una especie de funciones fijas por la de una movilidad de la mano que refleja una movilidad de la mente.

¿Cuál es, en la sociedad actual, la parte respectiva de las herramientas, de los instrumentos y de las máquinas? ¿Según qué ritmo histórico han ido sustituyendo cada vez más estas últimas a las primeras? ¿En base a qué costumbres, o a qué cambio de fabricación, o a qué consideraciones económicas se ha sustituido tal objeto por tal otro en el uso diario? ¿Cuáles fueron, por ejemplo, las etapas de la sustitución general, los procedimientos de soldadura o de remache de los métodos de ensamblaje? ¿Y con qué repercusiones para la mano de obra y para el gusto? ¿Cómo ha evolucionado la noción de máquina, concebida primero como un sistema de instrumentos adicionales, y convertida luego en una especie de cerebro mecánico? ¿Qué sectores de la actividad, variables según los medios sociales, son los que han resistido más, y cuáles los que menos? ¿Cuáles han sido las consecuencias de esas transformaciones sobre las actividades fundamentales del ser humano (desplazamiento: marcha y viajes, residencia, distracciones útiles, caza, pesca; y gratuitas: juego, deportes, espectáculos)? ¿A qué triunfo de la habilidad técnica está ligada ahora la noción de pulido (regularidad de objetos monolíticos), por oposición a la de modelado, engaste, montaje, a la variedad y a la flexibilidad apreciadas por las generaciones anteriores? Si el desarrollo del vidrio determinó una amplia evolución a la vez de la arquitectura colectiva y del confort individual entre los siglos XIII y XIX, ¿acaso no son el acero y el hormigón los que abren actualmente una tercera era de la edad industrial ante la sociedad con-

temporánea? Decadencia y resistencia de ciertas técnicas, tales como la alfarería o la cestería. Orden de ciertas actividades: la comida, el descanso. Significado dado a ciertas industrias fundamentales: vestido, arquitectura, protección y confort. Tenemos ahí una inmensa serie de estudios, a la vez morfológicos y funcionales, que están apenas esbozados, y sobre todo, dispersos.

Es impresionante la facilidad con que se tiende a considerar esos problemas como secundarios o resueltos. Cuando vemos personas, por otra parte muy capaces, inducidas a error por falta de ese material básico, nos damos cuenta de la urgencia de esa tarea. Si alguien escribe que, hasta el siglo pasado, la casa era considerada como un refugio, una defensa, que protegía pero no servía, uno puede extrañarse, pero luego repara en que, en efecto, no existe ningún estudio funcional sobre la evolución de la casa particular desde la Edad Media. El mismo autor escribirá un poco más adelante que los palacios tradicionales eran una sucesión de piezas sin orden lógico, y sólo diferenciadas por la decoración y los muebles; que no había, en un castillo como Blois —considerado como una buena muestra del hábitat tradicional en Francia—, ninguna pieza apartada, ninguna intimidad; que en Versalles no existía ningún pasadizo ni centro para la vida familiar, y, de hecho, ninguna noción de vida privada; o bien que los armarios empotrados son un descubrimiento moderno. Advertimos así la impotencia que sienten los no especialistas para informarse. Pues no hay ni una sola de estas opiniones que no encierre a su contraria. Y, sin embargo, se trata de una mente lúcida, una de las mejores documentadas en otros campos, principalmente el económico.

El carácter relativo y fragmentario de las conclusiones que podemos sacar cuando examinamos la tecnología contemporánea salta a la vista. Ello excluye cualquier posibilidad de calcar nuestro método, al menos al principio, en los de la etnografía, a la vez como consecuencia de esa carencia de materiales, y también a causa del carácter complejo de los fenómenos, que se opone como hemos visto a una interpretación mecánica de los hechos.

Transformación del objeto plástico

La encuesta relativa a la movilidad general del objeto en la civilización contemporánea, deberá acompañarse de otro estudio dedi-

cado a la transformación del objeto plástico. Y será legítimo concebir éste como estrechamente emparentado con los diversos objetos figurativos válidos en la sociedad —viniendo dicha distinción después de la establecida anteriormente entre los tres niveles de pensamiento dominantes en una civilización: pensamiento técnico, pensamiento científico y pensamiento plástico.

No se trata sólo de una historia del arte en el sentido clásico, es decir, de una descripción de las series constituidas por las distintas actividades intencionales: pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas. Renunciando al punto de vista tradicional de una autonomía de la función estética, ya no nos limitaremos a trazar la historia de cada categoría delimitada a actividades generadoras de obras de arte de un tipo particular; intentaremos, por el contrario, encontrar el vínculo entre las actividades informadoras del arte en una fase concreta y las demás actividades humanas positivas —y asimismo figurativas de conocimientos especializados. Dicha posibilidad teórica se justifica por la existencia anteriormente afirmada de esa plasticidad del pensamiento humano de la que hay que presentar ciertos fundamentos.

Toda conducta tradicionalmente aprendida y transmitida se funda en ciertas sinergias nerviosas y musculares, verdaderos sistemas complementarios en un contexto sociológico dado, y gracias a las cuales se establece la división del trabajo y de las funciones sin ruptura demasiado violenta del orden común. Georges Friedmann nos ha mostrado cómo las transformaciones de la gran industria, que a la vez suprimen antiguas actividades y moldean las reacciones del trabajador absorbido por el nuevo sistema, habían destruido ciertos valores del viejo mundo. Unas nociones positivas, como fatiga o precisión, han cambiado de significado y de forma. La plasticidad del cerebro humano se enfrenta a condiciones inéditas que excluyen cualquier posibilidad de supervivencia para un tipo de hombre idéntico al que produjo, por ejemplo, la sonrisa de la Mona Lisa. Otras funciones, como la de la atención, ya no se ejercen como antaño.

En compensación, vemos aparecer en este mundo de la máquina devoradora unas capacidades nuevas. Si el obrero es hoy incapaz de fabricar a mano las mil piezas de una máquina cada vez más compleja y más precisa, en cambio ve desarrollarse unas facultades que dormían. Por ejemplo, percibe cada vez más la realidad del ritmo, hasta ahora confinado al ámbito de la música y de la danza, e inves-

tido de un carácter sacro. Le resulta posible familiarizarse con una idea de la causa que hubiera sido inaccesible para sus antepasados, e incluso para sus padres. El milagro cotidiano de la telegrafía sin hilos —milagro puramente mecánico, sin un ápice de cualidades artísticas— le da acceso (por muy tosco y deformado que sea en su utilización actual) a la comprensión de móviles invisibles, de sistemas de transmisión no mecánica de la acción. Las cualidades de rapidez, de decisión, de juicio sintético, se desarrollan en una época dominada por un extraordinario aumento de la velocidad en todos los campos de la acción. El hombre de 1950 no toma conciencia de su cuerpo ni percibe el mundo exterior al mismo ritmo ni en la misma forma que el hombre de 1900. Debemos admitir, por tanto, que sus sistemas de representación, que dependen de un mecanismo de relación de las imágenes en su mente, resultan modificados. Los cambios de este siglo no están sólo en el mundo de los objetos que nos rodean, están en nosotros, son nosotros mismos. ¿Por qué la verdadera grandeza del arte contemporáneo no iba a residir en expresar esa rápida conquista de lo nuevo, esas relaciones desconocidas que sobrevienen en cada momento entre el mundo exterior y la mente?

Al transformar la Naturaleza, nuestra época transforma la faz visible del universo. El día en que para hacer arte haya que recurrir a los materiales del pasado, ya no habrá arte; sólo una producción de objetos seudofigurativos que rápidamente desaparecerá ante los diseños del ingeniero o los clichés del fotograbador. No se crearán dándole la espalda a la realidad actual. En la medida en que los artistas creen sistemas de relación adaptados a las nuevas capacidades de la acción, introducirán el arte en nuestro tiempo e impondrán finalmente su forma a nuestra época. Los artistas expresarán y materializarán durante un tiempo las leyes fundamentales del espíritu. Ellos son activos. Parten necesariamente de lo real y materializan las percepciones a partir de las cuales el científico crea sus sistemas dialécticos y el técnico sus instrumentos.

Por lo demás, no nos imaginemos que ese cambio de las aptitudes perceptivas e intelectuales interviene por primera vez en la historia. Las facultades activadas por la creación plástica y por la apreciación colectiva de sus productos son mutables. Los griegos clásicos desarrollaron el sentido de la vista hasta el punto de apre-

ciar el alabeo de una columna. El proporcionamiento de una fachada gótica implica una cuadrícula basada en relaciones de superficie y de líneas totalmente diferentes de las proporciones armónicas del Renacimiento. Al igual que existen individuos más o menos educados o más dotados que otros en los distintos campos de la sensación, existen sociedades más avanzadas que otras en el desarrollo de ciertas facultades.

Se trata en gran medida de facultades, de poderes voluntariamente adquiridos y desarrollados con fines intencionales. En la edad de la piedra pulida se apreciaba a aquellos que sabían calcular la fragmentación del sílex bajo el golpe bien dirigido de la mano; la destreza manual era reina —junto con la paciencia, que permitía obtener un bonito pulido. La sensación de ese pulido era un gozo comparable al que nos proporciona hoy la vista de una escultura de Brancusi o la manipulación de una obra abstracta que asocia percepciones táctiles y sensuales a las de la vista.

No parece dársele suficiente importancia a esa movilidad de las percepciones sensibles. En ese campo, los trabajos de Lucien Febvre sobre la época de Rabelais han abierto recientemente una vía. Todas las nociones que le permiten al hombre formarse una idea de su lugar y de su papel en el universo dependen de la forma en que toma conciencia de su cuerpo y en la que es capaz de conducir su acción. Las más altas nociones de refinamiento sensorial se basan en una actividad adquirida y voluntaria. El hombre moderno ya no sabe recolectar ni pulir a mano, pero entiende fácilmente la revolución de una forma geométrica en movimiento. ¿Cómo producirá un arte fundado en modos de actividad que no responden a sus percepciones corrientes ni a sus conceptos respecto a la causalidad? ¿Por qué habría de estar el arte condenado a observar las leyes de la física antigua?

Existe un fondo común de sensaciones y de actividades que sirve igualmente de base a todas las formas específicas de la actividad humana en un momento dado. En la Edad Media, las técnicas que permiten tallar la piedra —condición primera de la estereotomía de las catedrales— van ligadas al desarrollo del uso del hierro —razón necesaria de la caballería— y al desarrollo de una razón geométrica. Durante el Renacimiento, el desarrollo de las artes está condicionado por la evolución original de la ciencia —figuración de una naturaleza espectáculo en un sistema unitario de dimensiones y de relaciones numéricas, transferibles a las distintas operaciones del espí-

ritu. Asimismo, actualmente el nuevo poder que el hombre se ha otorgado, y que desarrolla metódicamente de día en día con miras a un análisis más íntimo de las fuerzas que subtienden la forma cambiante del universo, debe engendrar un arte nuevo, adaptado a las nuevas sensaciones y a las nuevas especulaciones humanas.

Al público le resulta fácil reírse ante unos cuadros o unas esculturas que no entiende, porque no responden en nada a la visión figurativa tradicional. No acierta a reconocer la forma actual de una actividad informadora característica del artista de todos los tiempos. Los pastores caldeos, que antaño fueron los primeros en edificar un sistema del universo basado en la observación de los astros, elaboraron un método matemático y figurativo conjuntamente, relacionando la figura de las constelaciones con símbolos tomados de la Naturaleza. Al hacerlo, plantearon a la vez los términos de un orden abstracto y de una mitología, reflejando y unificando los conocimientos intelectuales, las creencias y las atribuciones de valor de su tiempo. En términos más modernos, los artistas del Renacimiento propusieron simultáneamente una doble alteración del sistema geométrico y figurativo del arte. Sustituyeron los sistemas de organización de los signos en función de un conocimiento intelectualizado de los valores, una figuración que convierte la imagen en un microcosmos reductor de la experiencia humana, y ligado al inventario discriminativo del mundo. Separándose progresivamente de la leyenda cristiana, cesaron de renovar en sus obras, a través de los ritos, el relato de los hechos que determinaban una visión finita de la historia; propusieron otro ciclo de leyendas mitológicas atributivas de valor. Cesando de representar el universo como el despliegue de un pensamiento de Dios, buscaron en la historia y en la poesía los elementos representativos, no ya de la sumisión total del hombre a su destino, sino de su lucha con el mundo exterior. ¿Podemos creer, por otra parte, que la aparición de la imprenta no transmutó simultáneamente los mecanismos mentales de la sociedad? ¿Y que ésta se adaptó súbitamente a la lectura? Lucien Febvre nos ha recordado últimamente que durante mucho tiempo se leyó en voz alta, aun estando solo. ¿Queremos que una sociedad en que todos los niños aprenden a leer con la vista, conserve el sistema figurativo de la Edad Media, o el de los Tiempos Modernos?

Los hombres no actúan ni interpretan los actos y los gestos de quienes les rodean de la misma forma de una época a otra. El arte está estrechamente ligado a las formas de la acción. Cuando vemos

hoy antiguas películas mudas —y sólo han pasado desde entonces treinta o cuarenta años— nos cuesta enormemente interpretar los gestos de los actores. El texto escrito sobre el fotograma hace aparecer las sorpresas. Ni el ritmo en que los artistas se desplazaban ante la cámara, ni las relaciones que establecían entre sus sentimientos y ciertos gestos determinados corresponden ya a nuestra evidencia. ¿Cómo podrán entender mañana el realismo de *Maréchal Ney*, de Rude, cuando ya no se sepa lo que es un caballero ni lo que es desenvainar un sable? ¿Puede creerse que los hombres que hayan hecho su servicio militar en los tanques puedan apreciar una *Fantasma* de Delacroix? Binomios motores y figurativos se concretizan en la obra de arte: las creaciones del arte moderno no escapan a esa ley. A través de artistas como Renoir, Lautrec, Seurat, Degas, fue como se fijó la imagen de las actividades del hombre de antes de ayer; a través de los Matisse, Dufy y Picasso, descubrimos al hombre de ayer, y a través del *Jongleur* de Gischia, de *Hommes volants* de Estève o los *Paysans* de Pignon es como se imaginará algún día al hombre de hoy.

Tengo ante la vista, mientras escribo, una revista. En una página está esbozada la silueta de un hombre en general. Esa silueta está hecha con una especie de hombre-cinta que hubiese parecido totalmente ininteligible hace sólo treinta años. Los escaparates de los grandes almacenes están también llenos de figuras revolucionarias en 1925 y que actualmente sólo atraen la mirada, sugieren actitudes prestadas a las solicitudes del hombre de la calle e inspiradoras para él de necesidades y de compras. Basada en una aprehensión común de la realidad viva, esa cultura intencional de las facultades sensibles que practican los artistas en un época dada establece necesariamente una relación entre la actividad práctica y las series figurativas.

Al afirmar la existencia de una movilidad paralela del objeto utilitario, del objeto figurativo y del objeto plástico en una sociedad, sea la que sea, no pretendemos deducir que el arte de los tiempos modernos sea el reflejo —o el balance— de las actividades científicas y mecánicas contemporáneas. La creación de formas del arte junto a formas de la industria y formas de la ciencia constituye, no una transferencia, sino un fenómeno de elaboración diferenciada de la realidad. Lo propio de una obra de arte es ser también una fabricación

Volviendo hace tres o cuatro años una noche a París por la

autopista, en la época en que el túnel todavía estaba iluminado por una multitud de luces a tresbolillo dispuestas en la bóveda, tuve una experiencia sensible de esa relación. Al circular de noche a gran velocidad, el doble sistema de los puntos luminosos y de las formas geométricas entró en revolución en el preciso instante en que penetré bajo la bóveda. Apareció una oleada de imágenes, generando a la vez figuras y volúmenes. Precisamente al día siguiente, visitando una exposición de Delaunay —uno de los más auténticos pioneros de una aprehensión espontánea por el arte de los fenómenos de la civilización moderna—, tuve la evidencia en ese momento de que los juegos de luces del artista eran impensables en una sociedad de sólo sesenta años atrás, pues revelaban una toma de contacto inmediata con unas realidades que, aun siendo virtualmente de todos los tiempos, interesaban por primera vez a los hombres, por haberseles vuelto accesibles por primera vez gracias a la técnica.

El caso de Delaunay es sobre todo notable si pensamos que los *Discos* en que el artista ha expresado por primera vez plásticamente una experiencia inmediata del color, figurativa por sí sola del orden total de los fenómenos —y de un orden móvil, sólo gracias al sistema combinatorio de los contrastes simultáneos—, datan de 1912. Aunque estuviese inspirado en las doctrinas pseudocientíficas de Seurat, Delaunay, gran precursor, contemporáneo de los primeros técnicos modernos que ignoraba la forma actual de sus objetos técnicos, no aplicó aquí un conocimiento prestado. No transportó a su lenguaje plástico un saber ya formulado. Interpretó directamente una experiencia sensible por las vías propias del arte. El universo de Delaunay es un universo construido y no representado. Es normal, pero muy curioso —es el sello de su gran talento—, que esa construcción de un universo figurativo se hiciera para manifestar una experiencia sensible claramente análoga a la del científico.

Comprobamos así cómo el ejercicio de facultades tan diferentes como las del científico, del ingeniero y del artista consiguen elaborar, en lo concreto de cada disciplina, unas obras en que se materializa la experiencia común de los hombres de una misma época. La edificación de un nuevo universo fabricado conjuntamente en todos los sistemas que contribuyen a la vida de un cuerpo social concreto, engendra luego nuevas sensaciones, generadoras a su vez de una nueva cultura intencional de las facultades y ordenadoras de un nuevo mundo de objetos utilitarios, plásticos y figurativos en el sentido amplio de la palabra.

El artista materializa unas percepciones según un sistema paralelo a las especulaciones del científico y a las actividades del técnico. Todo objeto conserva, grabada en su sustancia, la traza de los gestos y de las intenciones que lo han producido. A través del producto siempre podemos descubrir la actividad humana que lo generó y que es siempre proceso y finalidad. Si nuestra época ha de contar en la historia de las artes, será en función, no de los valores que haya conservado, sino de los que haya creado. Y no los creará dándole la espalda a la realidad de hoy. Pues esa realidad no consiste en un estado inmutable del entorno humano, sino en la fabricación en proceso de un universo construido por las diferentes actividades del hombre de hoy. Los artistas expresan para un tiempo concreto, en su lenguaje específico, la figura del mundo y las leyes móviles del espíritu.

Vemos así desvanecerse pseudoproblemas tales como el del conflicto irremediable entre el arte y las técnicas, o como el de la inspiración y de la intencionalidad. Ya no se trata de incorporar a la fuerza un arte, representativo de valores inmutables, a una sociedad en perpetuo movimiento. Ya no se trata de separar la función estética de las técnicas generales de producción y de todos los demás objetos utilitarios o figurativos que nos rodean.

Al situar la obra de arte entre los signos móviles que figuran un universo humano continuamente cuestionado, no deducimos, repito, que el objeto plástico se confunda con otros. La movilidad de la obra de arte establece sus relaciones con todas las demás categorías de objetos, es decir, su inserción en el común de la actividad humana. Su intencionalidad define mejor sus rasgos específicos. Pero la especificidad sólo existe en relación a un conjunto.

Hasta aquí hemos insistido sobre todo en el carácter de objeto de la obra plástica; es necesario analizar con más detenimiento los elementos referentes a su especificidad. Estudiaremos al final de este libro qué actitud se impone respecto a los diferentes métodos que permiten una aproximación estética deducida de las condiciones presentes del arte en la sociedad. Previamente, parece necesario dedicarse a una encuesta basada en un conocimiento más preciso del destino del objeto plástico a finales del siglo XIX y principios del XX. Rechazando la existencia de categorías aisladas en el campo de las obras, como en el de las funciones de la mente, buscaremos una

evaluación más exacta de las cualidades originales del arte a través de las obras más complejas y equívocas de nuestro tiempo. No se tratará tanto de hacer un balance o de establecer por el momento un inventario —algo tan difícil en ese campo como en el de los objetos utilitarios— como de examinar los efectos de la existencia de un estilo moderno, común a las diferentes técnicas particulares, pintura, arquitectura, escultura, en la evolución de los objetos plásticos sometidos además, como acabamos de ver, a la presión general de una movilidad generadora de la metamorfosis de todos los objetos.

Rechazando tanto la idea de una belleza ocasionalmente sobreañadida a los productos de la actividad humana como la de una belleza inmanente en la producción racional de los objetos utilitarios, nos esforzaremos por demostrar que no ha existido en el siglo XIX ninguna contradicción entre los desarrollos generadores del maquinismo y el arte vivo. Afirmaremos que la noción de estilo no es un valor menos eficaz que la de la técnica. Tanto como el maquinismo industrial y la ciencia, el arte —a través del estilo— es, según la expresión de Friedmann, uno de los tests gigantes de nuestro tiempo.

Tras introducir la notable idea de las edades de la mecanización ligadas a la naturaleza de la energía que domina, Friedmann nos habla de una primera revolución industrial, la del vapor; de una segunda, la de la electricidad, dejándonos entrever la tercera, la de la energía atómica. Ahora bien, podríamos intentar caracterizar las épocas de la nueva civilización tanto por los sistemas institucionales que determinan las relaciones máquina-industrialización como por las etapas de la nueva pintura.

La máquina intentó primero reemplazar al hombre en sus acciones tradicionales; quiso reproducir los mismos efectos y, en la medida de lo posible, por los mismos medios; trató, pues, de producir los mismos objetos. Poco a poco, a medida que se iba perfeccionando, hizo surgir la idea y la necesidad de nuevos objetos, es decir, a la vez nuevas formas y nuevos usos. Luego funcionó conforme a nuevos principios. Actualmente tiende a trabajar según su propia lógica, racionaliza en función de sus medios y de sus necesidades. Primera edad, pues: la máquina repite los gestos del hombre; segunda edad: la máquina produce, con sus propios gestos, objetos nuevos; tercera edad: impone al hombre gestos y objetos engendrados por su lógica, y pronto, mediante procedimientos tales como la

soldadura electroquímica, la máquina economizará sus propios esfuerzos. En la nueva era industrial, ya no habrá fatiga, ni de la máquina ni del hombre; de ahí un nuevo cambio del valor y de la apariencia del objeto.

Es evidente el paralelismo entre esta evolución mecánica y la evolución estética del mundo moderno. Las películas, por ejemplo, ejercitan cotidianamente nuestros ojos y nuestra mente para captar e interpretar juegos de relaciones rápidas; las nociones de montaje, de combinación de series son igualmente fundamentales para la comprensión de la pintura, de la escultura y de la arquitectura actuales. El cubismo, por su parte, intentó sugerir una nueva concepción del objeto plástico, no ya imitativo de una actitud y de un punto de vista limitados, sino analítico de los rasgos combinados de una cosa concebida como un punto de partida, y no como un resultado. La misma descomposición en partes, la misma ordenación de elementos aislados en un campo nuevo de la experiencia, dirige el desarrollo del maquinismo y el de las artes figurativas. La escultura en particular dio en poner de relieve las líneas de fuerza interiores de los objetos, con el fin de materializar mejor su estructura. El intento del arte abstracto se basa en la convicción intelectual de que el mundo es un sistema de fuerzas en conflicto.

Antes de abordar el examen del papel jugado por los estilos figurativos del siglo XX, trataremos de mostrar que los artistas, y particularmente los pintores del siglo XIX, ya habían sentado las bases de un «estilo» que constituye, al mismo nivel que la industrialización y la mecanización de las técnicas, una de las fuerzas generadoras de un nuevo orden aparente del universo.

Capítulo II

MAQUINISMO Y ESTILO FIGURATIVO EN EL SIGLO XIX

Hemos visto en el capítulo anterior que fue en los años 1860-1880 cuando se dio un giro en el desarrollo del maquinismo y en la utilización de las nuevas técnicas por la arquitectura. Quisiéramos mostrar que paralelamente, asistimos a una evolución profunda de las artes figurativas, particularmente de la pintura.

Conflicto entre estilo y percepción

1860 fue el momento de las luchas decisivas del arte vivo; Courbet y Manet libran sus grandes batallas; los impresionistas alcanzan la edad del hombre; los héroes de la generación anterior, Ingres y Delacroix, producen sus últimos esfuerzos. Cabe preguntarse si la evolución de la pintura está en total oposición con el desarrollo de las técnicas y de la ciencia contemporáneas.

Reconocemos sin duda cierto paralelismo entre la evolución del arte del siglo XX, la ciencia y la técnica. El cubismo es fácil de relacionar con los descubrimientos matemáticos que desembocan en una nueva concepción del espacio físico. Reconocemos también las relaciones entre los estudios de Degas sobre el movimiento y el desarrollo de la fotografía o el film. Pero expresamos las mayores reservas cuando se trata de admitir que los impresionistas recibieron la influencia de ciertas investigaciones de los científicos sobre la estructura de la luz, y nos encogemos de hombros si alguien insinúa que pudieron existir relaciones entre la gran evolución de la pintura actual y la extraordinaria transformación material del mundo consecutiva a los grandes inventos técnicos de los tiempos modernos.

Las relaciones entre esas distintas series de acontecimientos son, sin embargo, indiscutibles. El punto de partida se sitúa incluso antes del impresionismo. Courbet ya planteó los dos grandes pro-

blemas que transformarán las artes figurativas como consecuencia directa de la evolución de las actividades técnicas de la sociedad. Se admite, generalmente, que planteó el problema de la temática. Se admite menos que planteó también el problema de la forma. En eso él tiene algo de culpa, pues insistió enérgicamente en el primer aspecto de su obra, y ése fue el que provocó más reacciones por parte del público, hostil a cualquier pensamiento moderno. Ya en 1849 escribía Courbet a propósito del *Après-dîner d'Ornans*: «No se puede reproducir un color ficticio cuya realidad no llegamos a entender.» Sin embargo, Jean Cassou recordaba recientemente que para pintar un montón de gavillas demasiado alejado, para identificarlo al primer vistazo, se conformaba con representar su apariencia óptica mediante algunas manchas de color, encargando luego a un amigo que fuese al sitio a reconocer la naturaleza del objeto figurado pero no representado. En esta anécdota está la prueba de que todo el principio de la destrucción del objeto está ya en la percepción de Courbet, si no en su estilo, ya que precisamente tiende a ofrecer al espectador unos temas perfectamente legibles. Cuando para ser legible basta con que ponga en ciertas partes del lienzo una mancha de color, necesaria para el equilibrio del cuadro, renuncia fácilmente a explicitar el detalle, pero no deduce de esa observación un principio general de la estética. Su visión es más moderna que su teoría.

Pintar la realidad, aunque sea fea, es el terreno en que se reconcilian esas dos actitudes iniciales. La teoría se afirma ya en 1849 a propósito del *Entierro en Ornans* y de los *Picapedreros*. Pero es más fuerte el ataque contra la escala de apreciación de los valores sociales y morales, que contra la noción del objeto, cuando la verdadera audacia revolucionaria está en la ofensiva contra el objeto.

Courbet, al igual que Baudelaire, acepta la idea de que la finalidad del arte es la representación de la Naturaleza y de nosotros mismos, teniendo como meta el perfeccionamiento físico y moral de la especie. No concibe la representación del hombre ni de las cosas separadas de su marco social, de su entorno familiar. Sitúa el sentimiento estético en lo real, no en lo imaginario. Y lo real no constituye para él un problema. Ninguna inquietud respecto a la naturaleza del objeto o de la persona humana, a pesar de la llamada de atención del ojo en ciertos casos concretos como el de las gavillas. Courbet demuestra, en el campo de las artes, que el descubrimiento de un hecho no implica la edificación de un sistema.

Sabemos además perfectamente que los artistas de todos los tiempos, en su afán por registrar sensaciones, han experimentado ciertas impresiones que entraban en contradicción con su estilo. Se ha demostrado últimamente a propósito de un hombre como Fouquet, que tenía la sensación de un espacio curvo, como los antiguos griegos. Los esfuerzos de unos y otros han consistido en eliminar esas sensaciones aberrantes para coordinar un sistema de representación en función de una creencia determinada en la estructura matemática y ortométrica del universo.

La sensibilidad de Courbet para el color estaba en contradicción con sus creencias; el realismo no se basaba para él en un análisis de los fundamentos del conocimiento, sino, simplemente, en la elección anecdótica de los temas teniendo en cuenta los valores sociales. En última instancia, su estilo implica, pues, normalmente, la conservación de la forma a través del dibujo tradicional. Los verdaderos revolucionarios no son aquellos que critican a la sociedad, sino los que esbozan otra distinta.

Podemos hallar en Mauss una excelente definición del dibujo: «Un dibujo se compone siempre de varios elementos, aun cuando sólo conste de una línea. Todo dibujo contiene una expresión o una impresión: expresión de quien dibuja, impresión de quien recibe el choque, del espectador... Un dibujo se compone de cierto número de trazos que concurren para establecer un tema. La unidad del tema es en realidad la unidad del dibujo. La dificultad consiste en que el dibujo significa lo que la gente quiere que signifique, ya sea geométrico o ya sea que imite el orden natural.» Mauss está, evidentemente, influenciado por el desarrollo del arte contemporáneo. La noción de tema se la debe a Cézanne, la noción de impresión a Monet. «De toda forma siempre puede extraerse un dibujo», dice también. Precisamente es la noción que no tenía Courbet. Tanto como la silla o el tejido, el tenedor o la mesa, la forma humana y la figura de un paisaje le parecían realidades objetivas, establecidas por leyes naturales. Así pues, el objetivo del arte era, normalmente, el realzar tal o cual aspecto de esa realidad exterior que constituía el entorno del hombre desde hacía cinco siglos —entorno extranatural, repetimos, y totalmente determinado por fabricaciones, por costumbres de acción particulares de un grupo limitado de sociedades, en el tiempo y en el espacio. Un romano o un griego no hubiese entendido lo que hacían los *Picapedreros*, y para un hindú los ritos del *Entierro* son totalmente herméticos. Escribimos la historia del arte y la de las

técnicas en función de cierta forma, ya rebasada, de la historia de las civilizaciones. Es uno de los fundamentos de la famosa teoría del entorno natural.

En resumidas cuentas, Courbet se encuentra en una posición bastante análoga a la de Viollet-le-Duc o la de Ruskin. Se opone vigorosamente a ellos porque toma partido por las doctrinas progresistas, pero es más audaz a nivel de las ideas que en el modo de interpretación de la realidad. Como los arquitectos, como los industriales de 1850, quiere expresar valores nuevos, pero ve los problemas como reformista, no como innovador. Desde ese punto de vista, los católicos y los socialistas que hacia 1850 querían utilizar los servicios del arte con fines propagandísticos, y que coincidían en el problema del «arte útil», permanecían en el fondo en el mismo sistema de comprensión tradicional de los elementos del saber y de los mecanismos de la expresión artística que los partidarios del arte por el arte.

Fue en ese momento cuando empezó la gran polémica sobre el Contenido y la Forma, tan perjudicial para la justa comprensión del papel del arte en la sociedad. Viene a ser el equivalente, para la pintura y la escultura, de la teoría del funcionalismo en arquitectura. Falseó durante mucho tiempo los esfuerzos de la industria por incrementar sus posibilidades de fabricación de objetos análogos a los que producía, en los siglos anteriores, el trabajo hecho a mano. Aún no había llegado la hora de la toma de conciencia real de un universo nuevo. Seguíamos en el Renacimiento.

El análisis sensorial. El impresionismo

Hacia 1800 existen dos grupos de hombres cuyo medio familiar deja de residir no sólo en la realidad social, sino también en la llamada realidad de la Naturaleza: los científicos y los pintores. En el mismo momento en que Berthelot modifica la concepción fundamental de la química, sustituyendo la teoría cuántica de Lavoisier por la de la química orgánica; en que Claude Bernard opone a la enumeración de los fenómenos al estilo de Linneo una interpretación general de la vida basada en un estudio empírico y libre de prejuicios de los hechos generales de la biología; en que Chevreul analiza la luz en lugar de medir su velocidad e introduce una concepción totalmente nueva de los colores, viéndose así modificada

una industria como la de los colorantes, una de las actividades de base de las sociedades modernas, a la vez en sus posibilidades y en sus principios, un pequeño grupo de artistas se aboca a la tarea de modificar los fundamentos sensibles de la pintura.

Para ellos ya no se trata de tomar partido a favor de una corriente social o política; al contrario, lo esencial es únicamente pintar. Ponen como base de su intento el respeto absoluto de sus sensaciones; afirman también la necesidad, para traducir plásticamente valores nuevos, de recurrir a un oficio inédito. Los impresionistas jugaron un inmenso papel, no sólo a nivel del desarrollo de la pintura occidental, sino por ser uno de los primeros grupos de individuos en expresarse de forma coherente, independientemente de cierto número de convenciones seculares. No creían que la forma de las cosas fuese dada por la Naturaleza, y menos aún por las fórmulas idealizadas de los museos, ni creyeron que el planteamiento tradicional de la perspectiva ofreciera un equivalente a la realidad positivo; ni creyeron que la luz del mundo era la de la ventana de un taller cayendo desde arriba a 45 grados, y que bastaba con encender una lámpara o descorder una cortina para agotar los espejismos del universo; ni creyeron que alguna divinidad complaciente había dotado definitivamente a los hombres de los polvos de colores necesarios a la satisfacción de todas sus necesidades de expresión plástica, ni que hubiese sólo cierto número de fórmulas para mezclarlos, ni que las relaciones entre la forma y los colores estuviesen definitivamente fijadas para la eternidad.

Sobre la famosa cuestión de la anterioridad de los descubrimientos de Chevreul y de los impresionistas, creo que el problema se ha planteado mal. Es un hecho que Chevreul había fijado los principios de su descubrimiento antes de los primeros cuadros impresionistas, y que por otra parte los impresionistas expusieron sus cuadros antes de conocer los escritos de Chevreul. Fueron más bien las siguientes generaciones de artistas, de Seurat a Delaunay, quienes examinaron detenidamente sus obras. Es absurdo pensar que de las teorías de Chevreul surgió o pudo haber surgido una forma determinada de arte. Pero es igualmente absurdo pensar —como Rewald— que no existe ninguna relación entre la teoría de Chevreul y el desarrollo del arte impresionista. Sólo que esas relaciones no son tanto de causa a efecto, sino más bien un vínculo a otro nivel.

En ambos casos, se trata de observar con libertad de espíritu unos fenómenos que están desde siempre en la Naturaleza, pero

que hasta cierto momento no hemos visto, o más bien no hemos relacionado con otras series de observaciones positivas. Lo que explica a la vez el desarrollo de la teoría de Chevreul y el del impresionismo, no es el hecho físico, latente, por así decirlo, en la Naturaleza, es la importancia simultáneamente reconocida por artistas y científicos de unos fenómenos conocibles en cualquier momento, pero descubribles sólo por hombres con ciertas necesidades y ciertas estructuras mentales idénticas.

El descubrimiento de los impresionistas es doble. Por una parte, sustituyeron la antigua noción del Objeto por una nueva; renovaron el estudio analítico de la Luz y del Color. Cuando Monet pone un lienzo en un jardín de Ville-d'Avray para pintar al aire libre, descubre que las manchas que proyecta la luz en los vestidos de las mujeres sentadas bajo un árbol dibujan unas formas que sobrepasan los contornos tradicionales del objeto. Descubre al mismo tiempo que las sombras proyectadas alrededor hacen que se vean verdes o azules unas telas blancas. El célebre cuadro del Louvre es un documento para la historia del espíritu humano no menos importante que el tratado de la *Medicina experimental*. Monet, en 1867, planteó unos principios de visión y de representación que se adelantan en treinta años al libro de Bergson *Les Données immédiates de la conscience* y en ochenta años a los tratados de Piaget o de Wallon sobre la psicología genética del niño y los conceptos modernos sobre el descubrimiento progresivo de la noción de objeto al inicio de la existencia humana. Está mucho más avanzado que Spencer, que en esa misma época desarrolla un evolucionismo darwiniano, o que Le Baron Jenney, que construye en Chicago unos edificios concebidos como casas clásicas ampliadas, y reviste su arquitectura de motivos decorados. Precede a Ruskin, su contemporáneo, en dos generaciones. La religión de la Belleza identificada con las obras tradicionales del arte, cualesquiera que sean, es un error. No es Ruskin quien anuncia el arte de los tiempos modernos, es Monet. Y Monet está en su época de acuerdo con los descubrimientos más audaces de los científicos.

No responde a ninguna casualidad este fenómeno. Sólo los artistas y los científicos ven a su alrededor agrupaciones nuevas de fenómenos, sólo ellos las expresan en lenguajes transmisibles y con posibilidad de desarrollo. No existe ninguna contradicción entre la evolución de la ciencia, la del arte y la de las técnicas modernas en cuanto se dejan de tomar por marco de la explicación ejemplos del

paralelismo o de imitación, y en cuanto se acude a las fuentes vivas de la creación.

No digo que los artistas y los científicos rijan el mundo. Están lejos aún de realizar los sueños de Renan, otro espíritu abocado a la renovación radical de las asociaciones de fenómenos, otro gran creador de expresión. No son ellos quienes desarrollan las posibilidades incluidas en percepciones que luego sí son a menudo los primeros en definir y los primeros en hacer conscientes y comunicables. Los científicos, los técnicos y los artistas se mueven en otros planos que nunca se unen. Pero cualesquiera que sean las oposiciones radicales que existen entre sus formas de pensar, son creadores por igual de estructuras intelectuales proyectadas en obras o en acciones. Al encontrarse necesariamente unos y otros dentro de un marco social concreto, en presencia de los mismos fenómenos y dotados de los mismos poderes, no es de extrañar que los interpreten, cada quien a su manera, según la misma sensibilidad y la misma lógica. Modelos concretos, modelos abstractos, creación de objetos materiales o figurativos, son modos de actividad desigualmente repartidos. Los desarrollos actuales del arte muestran que los artistas no son necesariamente los adversarios de los técnicos y de los científicos.

Examinaremos en la última parte de este libro la cuestión de los signos o de los símbolos estéticos en su especificidad y en su alcance institucional. Debemos recordar que hacia 1880 las soluciones de los artistas se encuentran en estrecha relación con las teorías de los científicos y con las fabricaciones de aparatos y de objetos utilitarios de un modelo inédito. Remitámonos a ese admirable esbozo de inventario de los nuevos objetos de la civilización contemporánea que intentó Giedion para comprobar esa búsqueda de una adaptación directa del objeto a unos gestos captados en toda su pureza, búsqueda evidentemente paralela a la racionalización de las sensaciones ópticas propiciada simultáneamente por los impresionistas. Es evidente que la racionalización de las formas depende de los gestos particulares que facilita la herramienta. Está claro también que el propio gesto está influido por los desarrollos contemporáneos de la técnica. No se puede tener la misma idea del brazo de palanca en el siglo de las máquinas que en tiempos de las pirámides. Unas soluciones tan sencillas aparentemente como el uncir los bueyes o los caballos, están ligadas a todo el conjunto de un sistema de conocimientos prácticos y teóricos. La forma de una palanca depende de la

noción de fuerza, variable según las épocas. Variable también según la calidad de los materiales utilizados para forjar tanto el extremo de la palanca como el mango. Todo esto se admite fácilmente, pero se admite mucho más difícilmente que el significado que adquiere una pintura varíe igualmente según las transformaciones mecánicas y conceptuales del entorno.

Sin embargo, esa repercusión inmediata de la técnica en la obra de arte, hacia 1860, es evidente. Si Monet pinta la luz es porque posee una noción del color muy distinta a la de sus predecesores. Toda la teoría del color reposaba antaño sobre la idea de que existía en la Naturaleza un número muy pequeño de colores simples. Si leemos a Alberti o a Leonardo advertiremos además que tenían un concepto muy borroso, e incluso confuso, de las relaciones entre el color y la luz. Hasta la época contemporánea, el gran arte de los pintores fue representar la luz sobre las cosas a partir de colores «reales» ofrecidos óptica y concretamente por la Naturaleza, y posada sobre los objetos. Evidentemente, ese método se basa en la creencia de la realidad del color, identificado con pigmentos diluidos en un excipiente en el momento de su elaboración. Gracias al progreso de los conocimientos en el siglo XIX, los pintores impresionistas descubrieron que la luz no es simplemente reflejada por superficies recubiertas de pigmentos de colores, sino que es una de las realidades físicas elementales, una de las formas de aprehensión total del universo. Naturalmente, de ello dedujeron que no podía considerársela como únicamente capaz de reflejar los colores de las cosas, sino que poseía en ella la totalidad, infinitamente más rica de lo que nunca se imaginó, de las apariencias. El impresionismo reposa en una nueva concepción técnica de las relaciones entre las cosas y el ojo, así como en una nueva concepción de la esencia física de la luz, ahora ya integrada entre las fuerzas vivas de la Naturaleza.

Si el descubrimiento de los impresionistas, que se hace a partir de un análisis empírico de la sensación de colorido de los artistas, coincide con el descubrimiento de los científicos, que nace de otro nivel de especulación, ello no significa que aquéllos fuesen guiados o iniciados por estos últimos. En ambos casos el proceso de los descubrimientos tiene únicamente como punto de partida una liberación de las reglas tradicionales de la apreciación, es decir, un hecho psicológico y social. El descubrimiento de la teoría ondulatoria no es, por supuesto, el resultado del análisis óptico y pictórico de la luz, aunque llegue medio siglo después del impresionismo. Lo mo-

derno en 1880 no es la técnica en sí, ni la ciencia, ni la pintura, son los hombres que someten distintos modos de actividad, ora a unas intenciones conservadoras en general de las fuerzas sociales establecidas, ora a una exploración renovada del campo indefinido de las apariencias. Es natural, pues, que hacia esa misma época se observe tanto a nivel del pensamiento plástico como del pensamiento técnico y del pensamiento científico, una metamorfosis paralela del objeto.

Desarrollo desigual de las técnicas y de estilos

Cualesquiera que sean, en efecto, las formas particulares del pensamiento o de la acción, una ruptura y una mutación sólo se producen cuando en todos los ámbitos los hombres fabrican nuevos sistemas en que se materializa una experiencia y se esboza una evaluación original de los poderes de comprensión de nuestra mente. El punto de encuentro de las distintas actividades específicas se halla en lo social. Se trata, en todo caso, de sugerir un comportamiento. Hay que admitir, sin embargo, que la marcha de los distintos modos de actividad no se hace forzosamente al mismo paso. Puede suceder que la técnica, o las artes, o la ciencia, sean más o menos lentas en realizar unas obras representativas de los conceptos revolucionarios de la época. Además, la masa de las producciones siempre tarda en ajustarse a las obras figurativas que no proponen soluciones prácticas o puramente especulativas, más aceptables por parte del público, sino soluciones globales en que se materializa más bien la ruptura del orden establecido. Una sociedad acepta más fácilmente el refrigerador o la máquina de escribir que el arte abstracto. Es, pues, imposible precisar la fecha a partir de la cual nace una ciencia, o un arte, o una técnica nueva. Durante largo tiempo, las formas anteriores del arte o de la técnica, o de la ciencia, seguirán produciendo obras válidas, aun después del descubrimiento de nuevos principios que preparen la lenta conquista final mediante modos de percepción diferentes. Pero lo que sí es cierto es que las obras verdaderamente representativas de una época son indiscutiblemente aquellas que anuncian los desarrollos ulteriores. Son Monet y Renoir los pintores de 1880, no Bastien-Lepage ni Fantin-Latour. Asimismo, los científicos son Pasteur y Berthelot, los técnicos, Eiffel y Sullivan.

No es necesario creer en un determinismo, ni tampoco es cuestión de arbitrariedad, se trata de hechos. La civilización de 1860 podía generar varias fórmulas válidas, pero es evidente que la sustitución por procedimientos ópticos del uso del peso y la balanza para medir las masas constituye un progreso absoluto en el conocimiento de las estructuras de la materia. Sea como sea, el impresionismo y sus consecuencias constituyen asimismo un progreso absoluto en el manejo matizado de las luces y de los colores, concebidos a partir de entonces como aspectos combinatorios de las fuerzas únicas de la materia.

Lamentablemente, ni la arquitectura ni las demás artes figurativas tuvieron entonces a su Monet o a su Cézanne, a su Berthelot o a su Claude Bernard. Las mayores realizaciones de entonces prolongan los principios de 1850. La Galería de las Máquinas de Cottancin en 1889 e incluso la Torre Eiffel expresan un sistema de equilibrio de las fuerzas que viene a ser como la expresión del pensamiento de mediados de siglo. Sólo en los últimos años del XIX, e incluso en los primeros del siglo XX, vemos que la arquitectura realiza obras de inspiración verdaderamente moderna. El edificio de Perret en la calle Franklin, en 1903, los proyectos de Tony Garnier para Lyon a partir de 1901, los de Otto Wagner en Viena en 1897 (el edificio Stoclet), así como la campaña lanzada por A. Loos a favor de la arquitectura sin ornamento, constituyen (a mi parecer) los primeros pasos de una equiparación de la arquitectura con el arte, la ciencia y la técnica modernas.

Es fácil comprender por qué los arquitectos, totalmente dependientes de los encargos para realizar sus proyectos, y dependientes de personas o de colectividades conservadoras por definición, sufrieron un desfase en relación con la pintura e incluso con las técnicas. Sin embargo, se trata más bien de cierta falta de personalidades geniales que de otra cosa. Ese titubeo de los arquitectos más innovadores es sensible hasta nuestros días. Hace falta más tiempo para ordenar las formas muy materiales que constituyen la arquitectura, que para proyectar y realizar elementos puramente figurativos o puramente conceptuales. La arquitectura sufre de su mayor relación con la materia, y también con lo social. Veremos más adelante cómo la arquitectura inició, sobre todo después de los años 1910, una vía moderna, pero queda claro que el desfase juega durante mucho tiempo a favor de las artes puramente figurativas. De ahí la dificultad, las confusiones que reinan en los esquemas de explica-

ción tradicionales, como lo muestran las recientes obras de Giedion y de Bruno Zevi. No es exacto explicar los desarrollos de la arquitectura de hoy a partir del movimiento de Arts and Crafts, o de la fundación de la Union des Arts Décoratifs. El concepto de compromiso, el sueño de una unión o al menos de una reconciliación entre las artes y la industria, es el de los hombres de mediados del XIX. Privada del sostén de las artes figurativas, la técnica de aquella época ni pudo crear formas vivas, representativas de la civilización contemporánea. La arquitectura sólo entró en la corriente creativa el día en que se acercó a los estilos figurativos. Es una etapa que no se puede ocultar. Por ello las historias recientes de la arquitectura moderna, que eliminan a la vez el estudio de las incidencias debidas al descubrimiento y el uso del hormigón armado, y el estudio de sus contactos con la nueva pintura de la escuela de París, no aciertan a ofrecernos un cuadro coherente de la historia. Sus razones nacionalistas son más que aparentes.

Si se limita al arte o a la técnica, a la arquitectura o a la pintura, cualquier explicación de los hechos de mutación es imposible. Para no sobrecargar una exposición ya bastante amplia, no vamos a proceder aquí al estudio detallado de la obra de los pintores de finales del XIX y principios del siglo XX. Mientras aparece una historia de la estética que abarque todas las disciplinas, nos limitaremos a insistir en esa relación estrecha que existe desde hace tres cuartos de siglo entre la arquitectura —aparentemente la más ligada de todas las artes a las técnicas contemporáneas— y los estilos puramente figurativos.

Tercera parte

FORMAS DEL ARTE EN EL SIGLO XX

Nos hemos propuesto examinar en esta obra las repercusiones de la entrada de la máquina en la sociedad moderna sobre el desarrollo del arte contemporáneo. Nos ha parecido necesario, para apreciar la situación actual, plantear el problema bajo un ángulo histórico, remontándonos a los orígenes de la confrontación entre las artes y las fuerzas nuevas de la industria.

Inmediatamente nos vemos enfrentados a una doble dificultad. No se puede hablar globalmente de la máquina, de la técnica, de la industrialización, de la ciencia. Desgraciadamente, en el lenguaje corriente se distinguen mal estos fenómenos, y se mezclan unas facultades intelectuales con procesos experimentales o hechos económicos y sociales. De ahí una gran confusión en los análisis. En general se reducen a una visión tradicional, que presenta a la Máquina como un adversario del Arte, y de manera general, de las altas formas de la cultura. Así, uno se conforma fácilmente con un esquema histórico bastante simplista, que implica la idea de un conflicto de naturaleza entre la Técnica y las Artes.

Al estudiar, sin embargo, la evolución de la arquitectura en sus relaciones con el uso de nuevas técnicas y nuevos materiales debidos a la actividad creadora del hombre, nos hemos visto conducidos a observar que el choque indiscutible que se ha producido necesariamente entre los progresos de la técnica y unas tradiciones estéticas ligadas a la utilización de materiales antiguos y a las formas simbólicas y utilitarias del pasado, no se traducía sólo por un receso de los valores propios al arte. Se establece un juego de interferencias, y existen intercambios entre las actividades especulativas y los desarrollos prácticos que regulan la evolución de la arquitectura, a cuya interpretación han estado ligadas hasta ahora fundamental-

mente las grandes teorías sobre las relaciones entre el arte y la técnica de los siglos XIX y XX.

Rechazando, pues, esa idea de que estamos ante una oposición de naturaleza entre unas acciones humanas y unos fenómenos mecánicos que revelan algún poder maléfico que el destino ha puesto en el camino del hombre, hemos pretendido analizar objetivamente el fenómeno de ruptura resultante del desarrollo repentino, desde hace siglo y medio, de los poderes del hombre para explotar técnicamente al universo. Aunque cuestionamos la realidad del paso de un medio natural inmutable a un medio artificial, aunque cuestionamos que en el pasado la civilización naciera siempre independientemente de la presión de las necesidades materiales en un ambiente de ocio, aunque cuestionamos la existencia de una Naturaleza exterior al hombre que simplemente hay que descifrar, admitimos el carácter excepcionalmente violento de los cambios surgidos recientemente en la situación del hombre y del artista ante el universo. Pero nos negamos a oponer de manera simplista las fuerzas puras del arte a los poderes impuros de la máquina, término vago que encierra, como ya hemos dicho, unas formas muy diversas de actividad. Admitiendo que el arte no sólo es contemplación, intuición irracional, sino también acción, creación de objetos figurativos, hemos planteado el principio de un análisis de los hechos que escapa al círculo de esas explicaciones románticas en que el arte representa las fuerzas nobles y la máquina las fuerzas malas disputándose la humanidad.

Nos encontramos entonces ante un problema de método. Se trataba de saber cómo abordar el estudio positivo de las formas del arte rechazando las categorías y admitiendo la existencia de interferencias entre las obras de la máquina y las de la mente.

Vimos entonces que el problema fundamental era el del objeto plástico. A partir del momento en que rechazamos la noción de un arte identificable con algunos valores naturales, o mejor, supranaturales e inmutables, admitidos para un pequeño grupo de sociedades, la obra de arte no está determinada de una vez por todas. Entre la obra absoluta que hace olvidar cualquier vínculo con la materia y la humilde huella que en las producciones más utilitarias y más brutales revela un poder de ordenamiento figurativo, existe, además, toda una gama de matices, y no es fácil discernir en qué medida hay obras de arte verdaderamente autónomas.

De la ruptura a la mutación

Abandonando el campo del análisis especulativo, quisiéramos mostrar ahora cómo ese concepto ampliado del objeto plástico permite retomar el estudio histórico de las transformaciones del arte en sus relaciones con las principales fases de la invasión acelerada del mundo moderno por los productos de una técnica industrializada.

Se imponen dos observaciones más.

Las diferentes actividades específicas del hombre parecen hoy día en cierto modo complementarias. Pero nada sería más falso que llegar a la conclusión de que la historia de la sociedad está hecha de una suma de actividades especializadas que se ejercen independientemente unas de otras. Lo mismo que, salvo raras excepciones, no existen obras que sólo poseen elementos específicos de una sola serie de caracteres técnicos, no existen hombres que sean únicamente de un solo tipo, movidos por una sola forma de curiosidad. Los técnicos no viven en un mundo cerrado, a un lado de los científicos y los artistas; los puntos de vista se oponen, pero se traducen, generalmente, en obras de compromiso, ya que las obras no manifiestan, mediante actividades y modos de expresión diferentes, una realidad exterior al hombre, sino que el mundo de las realidades es un producto de la actividad colectiva de los individuos, y que el medio en que vive el hombre es un universo fabricado.

El punto de referencia que permite juzgar el valor y la calidad expresiva de tal o cual tipo de objeto se encuentra, pues, en la sociedad, y no en lo absoluto. Al igual que el cuerpo humano, la sociedad tiene sus funciones. Hay que aceptar entonces la noción de complementariedad o de correspondencia entre las actividades del hombre como una noción abierta, por así decirlo, y no cerrada. Las relaciones existentes entre los productos de las diferentes actividades especializadas no constituyen reflejos de un modelo concreto, constituyen los atributos de una realidad en formación.

Existe, además, en nuestro tiempo —y en todos los tiempos— una serie de actividades igualmente productoras de obras, unas conformistas y otras progresistas. Una sociedad totalmente abocada a las obras innovadoras es impensable. Daría un salto hacia lo desconocido. El hombre es incapaz de concebir en imaginación, y de una sola vez, las consecuencias de los principios que descubre. En efecto, dichos principios no comportan consecuencias absolutamente nece-

sarias. Sólo pueden sostener empresas en la medida de la acción. La reconstrucción lógica de una sociedad a un nivel ideal totalmente nuevo es precisamente el reino de la utopía. Huelga decir que la Utopía no dirige el mundo: en el plano de la imaginación es donde se proyectan de antemano las formas más concretas de actividad, tanto las más industrializadas como las más meditativas o las más intuitivas del hombre. Si bien sigue estando en lucha permanente con la realidad estabilizada (que es la utopía del ayer, así como la utopía de hoy puede ser la realidad del futuro).

Partiendo de la idea de que las diferentes formas de actividad humana llevaban finalmente a producir simultáneamente acciones y objetos, hemos observado que esa actividad se ejercía en un universo cada vez más profundamente modificado por el ejercicio de las actividades tanto figurativas como científicas y técnicas del hombre. Viviendo en el corazón de una experiencia a la vez técnica y mental inédita, los hombres de hoy captan nuevas sensaciones a través de una cultura extensiva a todas las formas de su actividad. No viven exactamente en un mundo mecanizado. La mecanización es sólo un aspecto, económico y social, de una evolución infinitamente más amplia. Quisiéramos precisar la parte que corresponde a las formas específicas del arte moderno en la elaboración de un nuevo sistema general del mundo percibido y representado.

Capítulo I

LAS ETAPAS DE LA NUEVA ARQUITECTURA DESPUES DE 1900

En un capítulo anterior exponíamos las circunstancias que jalonnaron, en el transcurso del siglo XIX, la confrontación entre los estilos arquitectónicos tradicionales y las nuevas técnicas. Tras ofrecer simplemente un aumento numérico y cualitativo de los elementos de ensamble, la técnica se desarrolló mediante la industrialización y pareció en un momento dado querer sustituir totalmente a las artes, ofreciendo no sólo nuevos materiales, sino unas reglas de invención necesarias y suficientes. Las relaciones entre el arte y la técnica fueron así influidas por la creencia muy extendida de que la técnica abría una nueva era, sin belleza tal vez, pero en todo caso sin precedentes en la historia, y el ingeniero se erigió ante el artista como el nuevo inspirador de las actividades significativas de la sociedad, tanto en el sentido arquitectónico como económico y social de la palabra. A la primera etapa, que pretendía armonizar la estética y las posibilidades mecánicas, sucedió otra en que la mecanización, identificada con la técnica e incluso con la ciencia, pareció imperar: triunfo final del ingeniero sobre el arquitecto, del orden de los hechos sobre el orden de lo imaginario.

Pero un análisis más detenido permite observar el carácter superficial de las tesis antiguas, al igual que de los análisis históricos más recientes, que admiten esa sustitución por parte de la máquina de las antiguas actividades informadoras de la estética. Hemos visto que la máquina sólo orientó la arquitectura de los años 1860-1890 a través de unas especulaciones ideológicas. No se ha comprobado que la nación del Nuevo Mundo que más rápida y generalmente creyó en la técnica, debido a su juventud, marcarse, hasta principios del siglo XX, un real avance sobre el Viejo Mundo. Ahora que hemos tomado conciencia del carácter complejo y ambiguo del objeto plástico, podemos estudiar más detenidamente las relaciones entre la técnica y el arte en el desarrollo de la arquitectura moderna a

partir de 1900. Llegaremos así a determinar el valor de las tesis corrientes, que reducen esa historia al conflicto entre lo racional y lo orgánico, y que nos prometen una nueva Edad de Oro. Desprenderemos también de ese objeto tan complejo que constituye la arquitectura los elementos que puedan considerarse propiamente artísticos y relacionarse, por tanto, legítimamente con las demás actividades figurativas de nuestro tiempo.

No es fácil fijar la causa determinante que hacia 1890 le dio por fin un verdadero impulso a la arquitectura moderna. La vulgarización del hormigón armado no constituye en sí misma una explicación suficiente, ya que en última instancia el esqueleto de acero utilizado ya en 1870 representó un instrumento tan eficaz como poco determinante por sí solo de un nuevo estilo. No podemos decir tampoco que sea la aplicación generalizada de las nuevas investigaciones a unos programas de arquitectura privada la que determinó el impulso de la nueva arquitectura. En ese campo, las experiencias americanas ya habían tratado de superar el estadio en que un arte en formación produce sobre todo monumentos-programa por encargo de los poderes públicos. Finalmente, la propia voluntad de descubrir un estilo nacido de las técnicas de vanguardia no les había faltado a hombres como Eiffel o Jenney.

Bruno Zevi subraya la imposibilidad de atribuir la evolución de la arquitectura moderna a una sola serie de fenómenos. Cuatro fuerzas —dice— actuaron simultáneamente a favor de la formación progresiva de un nuevo sentido monumental: la evolución del gusto, los progresos de la ciencia y de la técnica, las nuevas teorías respecto a la visión figurativa, y una transformación radical de la sociedad. Pero Bruno Zevi se propuso más bien hacerse portador de la revelación de una nueva arquitectura, la arquitectura orgánica, la del mañana, que estudiar paso a paso la historia de las relaciones entre el arte y la técnica en la formación de los estilos contemporáneos. Estudió entonces el papel jugado en la formación de la nueva arquitectura por las teorías estéticas —lo que él llama los *ismos*—, e insistió en el papel del Cubismo, del Expresionismo, del Purismo, del Constructivismo, del Futurismo y del Stijl, que corresponden en realidad a la evolución del arte en el siglo XX, y no al viraje tan decisivo de la última década del XIX. Al hablar, muy someramente, de lo social, Zevi se limita en cambio a señalar que su acción se ha ejercido sobre todo a través del movimiento inglés de Arts and Crafts, que data de 1870, y a través del urbanismo, que es un fenó-

meno treinta años posterior y casi opuesto al precedente. Al analizar la obra de los maestros de la primera etapa de la arquitectura llamada moderna, y al comparar a Berlage con Perret, a Horta y a Loos con Gaudí, Zevi al parecer se conformó con un concepto cronológico poco matizado de los acontecimientos, subestimando finalmente el valor de los años 1890-1900, que, sin embargo, parecen particularmente importantes y originales. Además, prolonga ese período en sentido inverso, hasta los años 1920, fecha en que, según él, ya se había adquirido toda la gramática del arte moderno, y en que los racionalistas empezaron a acusar el carácter escolástico e inhumano del arte contemporáneo. Ciertamente es que él da por sentado que los principios de la salvación, es decir, los del estilo orgánico, ya están incluidos en esa gramática del arte moderno, a la que tanto ha contribuido, desde principios de siglo, su héroe Frank Lloyd Wright, cuyo espíritu revolucionario domina ciertamente el arte universal desde hace cuarenta años.

Giedion, por su parte, insiste más en la importancia de una crisis que sitúa tras el fracaso de Sullivan en la Exposición de Chicago de 1893, y que al concluir la edad de los precursores abre la del racionalismo estéril y destructivo. Es el momento en que en Holanda con Berlage, en Bélgica con Horta y Van de Velde, en Alemania con Behrendt y en Viena, con Otto Wagner, se esboza por primera vez un estilo internacional moderno. Así pues, el período entre 1890 y 1920 posee para él una fisonomía significativa, y adquiere una importancia capital en el desarrollo del nuevo espíritu arquitectónico, antes de cualquier intervención de los estilos pictóricos y escultóricos de vanguardia. Ese período está ciertamente más separado de los movimientos antiguos en la obra de Giedion que en la de Zevi, pero igualmente lo superan y contradicen los desarrollos recientes del arte orgánico.

Intentaremos, pues, saber en primer lugar con mayor precisión si hubo en los últimos años del siglo XIX el descubrimiento real de un estilo arquitectónico moderno, derivado de los progresos de la técnica, o según Giedion, de la mecanización, y cuáles son los resortes que determinaron seguidamente el desarrollo de una forma racionalista de ese estilo, antes de su desaparición ya consumada ante unas fuerzas vitales manifiestas en ciertos intentos americanos de los años 1890-1905, posteriormente triunfantes a través del mensaje de Lloyd Wright y de los escandinavos.

A) EL ESTILO 1900

En los tratados teóricos de que disponemos, no hallamos por así decirlo ninguna mención al estilo 1900. La *belle époque* es ignorada por los historiadores de la arquitectura moderna. Sólo registran la evolución racionalista vinculada, como acabamos de decir, a la doctrina del arte implicado. Aunque se expresen reservas en cuanto a su calidad, parece, sin embargo, necesario reservar un lugar al estilo 1900, el primero es poseer carácter de estilo muy internacional, y que estrechó en cierta medida los distendidos vínculos entre la arquitectura y las demás artes figurativas. Los diez últimos años del XIX marcan en el mundo entero tanto el éxito momentáneo del estilo floral como el preludio al racionalismo y el estilo orgánico.

Observemos, para ser más exactos, que en la obra de Horta dos tendencias, una florida y otra constructiva, se combinan sin fundirse, y que la cruzada de Loos es contemporánea del triunfo del estilo Gallé en la exposición de 1900. Esa fluctuación que caracteriza el conflicto duradero entre la estructura y la ornamentación existía ya en la obra de Richardson y de Jenney. La influencia ejercida por el estilo afectado, que puede llamarse también el estilo Studio, está por cierto relacionada con una corriente propiamente decorativa que se remonta a mediados del XIX, y que no ha de confundirse con el encuentro del estilo figurativo y de la arquitectura en tiempos del cubismo, entre 1910 y 1930.

A la cabeza de los hombres que marcaron el período 1890-1900 se encuentra Berlage. Ese holandés fue el primer europeo que buscó lecciones en América. Quiso darse cuenta por sí mismo de las condiciones en que se proseguía la experiencia de industrialización en el Nuevo Mundo. Bajo la influencia americana, construyó la Bolsa de Amsterdam entre 1898 y 1903. Más tarde, a su vuelta de un viaje a los Estados Unidos en 1911 introdujo en su país el estilo Lloyd Wright.

Es habitual designar la Bolsa de Amsterdam como un monumento del espíritu de vanguardia. Confieso que me resulta difícil

compartir esa opinión. El monumento es lúgubre, recargado, sin ritmo. Además está inspirado en ese gusto por lo neorrománico que en 1880 podía pasar por una manera de liberarse del neogótico o del Renacimiento, pero no deja de clasificarse en la categoría de los estilos históricos. Los americanos de Chicago también han pecado de lo mismo. Richardson y Sullivan se dejaron llevar por el desfreno de los estilos históricos hacia 1893 porque ellos tampoco oponían a las tradiciones formalistas de sus adversarios un gusto claramente ligado a las recientes posibilidades constructivas.

Hay que reconocer que a través del románico, Berlage redescubre un valor realmente plástico: el muro. Se trata, sin duda, de un elemento destinado a un papel primordial en la evolución posterior. Pero ni los vanos, ni la materia, ni la plástica de ese muro poseen un valor expresivo revolucionario. El conflicto entre la estructura y las superficies sólo será expresado con lucidez y claridad por Loos en 1897.

Nos parece poco justificada la opinión que da de Berlage uno de los precursores del espacio interior libre y humano. Su Bolsa tiene más semejanza con las innumerables *halles* (mercados) del siglo XIX, desde las de París y Londres hasta la Galería de las Máquinas (1889) y al Grand Palais (1900). Es más legítimo considerarlo el introductor de la moralidad —es decir, de la renunciación—, pero al contemplar su obra no se percibe que haya introducido un valor de expresión plástica positiva que responda al planteamiento abstracto del problema. Su monumento está desnudo en el sentido de *Namuna*, desnudo como un muro de iglesia, como el discurso de un académico. Singular compromiso entre el románico de la Renania y el Palacio Ducal, a través de Richardson.

Después de Berlage, los pioneros de la arquitectura moderna hacia 1900 son los belgas Horta y Van de Velde. Quienes visitan la casa construida por Horta en Bruselas en 1893, en el número 12 de la calle Turín, la describen como la primera manifestación del plano libre, la primera estrella en el firmamento del futuro estilo, no sólo racionalista, sino orgánico. Y nunca se nos informa de que la casa de Horta apareció inicialmente como el manifiesto muy precoz del estilo «espinaca». Todo en ella es curvo y contracurvo, la arquitectura está cubierta de ornamentaciones floralés, la obra anuncia el estilo del metro parisino y se vincula estrechamente con Gallé y con la escuela de Nancy, cuyo papel no parecen vislumbrar ni Giedion ni Zevi.

También se pierde de vista un punto capital. Lo que rige ante todo el plano de la casa Horta son las costumbres locales. En Bruselas todos los solares son alargados y presentan a la calle el lado más estrecho. El catastro sigue rigiéndose totalmente por la tradición de la casa medieval de las fachadas con aguilonos. Esa afición se debe a que Bélgica ha conservado la costumbre de la vida en familia. De ahí que la casi totalidad de las casas de Bruselas consten de tres piezas en hilera. Para poder introducir las piezas de la nomenclatura burguesa —salón, comedor, dormitorio—, los arquitectos han recurrido hasta ahora a la fórmula de crear una pieza central con iluminación indirecta en el centro de la casa.

El verdadero problema resuelto por Horta es la importancia que adquiere la escalera en la composición. La casa de la calle Turín contrasta con las casas corrientes de Bruselas porque entre la pieza de fachada y las dos piezas que dan al jardín —que se comunican, quedando una de ellas oscura—, se inserta un hueco monumental iluminado por una linternilla. Examinando la planta, se ve bien cómo el arquitecto estuvo totalmente acaparado por ese problema de la escalera, o más bien de las dos escaleras —¡ya que hay también una escalera de servicio que introducir en el plano tipo! Por lo demás, existen en Bruselas un gran número de casas en que ese problema de la escalera se resolvió profundizando las proporciones corrientes de la casa-tipo, y en que a veces se rompe incluso más audazmente la ley de las piezas en hilera. Toda la novedad y toda la audacia provienen en el fondo de las formas superficiales de la decoración, y principalmente de la estrecha adherencia que une en la escalera principal las líneas florales ornamentales a la columna de hierro que sostiene el tiro. Estamos en pleno estilo Gallé, tanto como en el movimiento de atracción del estilo inglés: es la cubierta del Studio o la boca de metro utilizada para una escalera.

La otra obra tipo de Horta es la Casa del Pueblo de Bruselas. Construida en 1897, carece totalmente de esa unidad que constituiría la marca del estilo orgánico en vías de desarrollo. La sala de reunión se asemeja al tema del mercado de hierro. Los servicios están pegados exteriormente a esa nave, sin ningún vínculo orgánico con ella. En cuanto al estilo de la fachada, más vale omitirlo. No se ha avanzado ni un solo paso desde los muelles de San Luis.

El «barón» Horta se distinguió, finalmente, en 1927 más como aficionado a las butacas y a los cordones que por una gloria duradera. Jugó un papel decisivo en el rechazo del proyecto de Le Corbu-

sier para el Palacio de las Naciones en Ginebra. El que apoyase a los oponentes de aquel que es denunciado hoy como su adversario no basta, desde luego, para hacer de Horta un innovador.

Respecto a Van de Velde, la situación es diferente. Van de Velde es ante todo un teórico. Pero ha construido varias obras importantes: su casa en Bruselas en 1892, y el teatro de Werkbund en la Exposición de Colonia en 1914. Pero ni una ni otra bastarían para explicar su reputación. En el campo de la arquitectura de vanguardia jugó un papel similar al de André Lhote, treinta años más tarde, en el campo de la difusión del cubismo. Expresó los impulsos de ejecutantes por lo general más hábiles para manifestar sus ideas en actos que en palabras. Sin embargo, la importancia de Van de Velde como creador es bastante discutible. El hombre carecía tanto de carácter como de talento real. En un primer momento, fue en su país el revelador del estilo inglés. Entonces era la anglomanía la que figuraba como moda distinguida. Y en la serie de conferencias que dio en Bruselas entre 1894 y 1900 aparece como el intérprete de las tesis de 1850. Era entonces defensor del arte contra la industria, y en ello, por cierto, permanecerá fiel a sí mismo. Pues si bien recoge en 1895 las tesis de Paul Souriau y de la escuela de Nancy, y anuncia la próxima fusión de la belleza con los productos de la máquina, en el congreso del Deutscher Werkbund en 1914, se opone violentamente a Mathesius, que reclama la producción de materiales rigurosamente en serie, y que pretende extraer de la estandarización de los tipos las reglas imperativas de una belleza propia de la era de la máquina. Se le ve entonces proclamar, en efecto, que el artista es un individualista apasionado y un creador espontáneo de belleza pura. Así pues, el período en que defiende la tesis de la unión íntima entre las artes y la industria bajo los auspicios de esta última, sólo aparece como un episodio entre las dos fases idealistas de su doctrina. Ferviente admirador de Alemania tras haber sido el propagandista de las ideas inglesas, Van de Velde goza hoy de la extrema indulgencia de aquellos que, como Zevi, son a su vez los agentes de propaganda en Europa de las influencias extranjeras más que los historiadores de la arquitectura moderna.

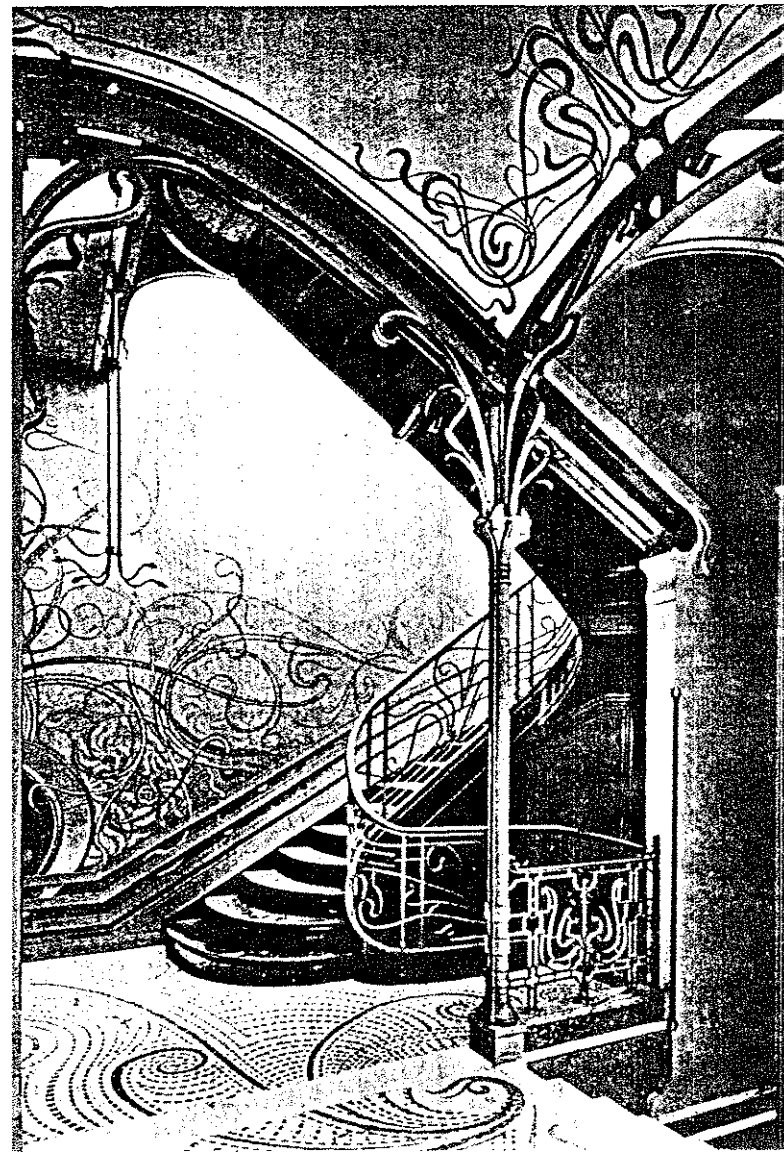
Es, pues, muy exagerado presentar a Van de Velde como el iniciador de todo el movimiento europeo del Art Nouveau. Sin embargo, se nos quiere hacer creer que de él proceden Plumet y Selmersheim en Francia, Otto Wagner y Obrist en Alemania, y la Secesión de Viena. Es creer que los verdaderos movimientos artísti-

cos nacen de la actividad teórica de los vulgarizadores. Es también mostrar una extraordinaria ignorancia de las grandes corrientes de la cultura europea entre 1890 y 1914.

Hay en la obra de Zevi un extraño cuadro donde figuran en un mapa del universo las grandes corrientes que han formado el arte moderno. Es asombroso comprobar que ninguna de ellas pasa por París y que es Bruselas el centro de la cultura universal. Admitamos el papel de Bruselas. Era entonces una ciudad activa y liberal, muy abierta a las formas controvertidas del arte gracias a la mentalidad de un grupo de personalidades internacionales. Bruselas recibió a Wagner antes que París, Bruselas recibió a los artistas y a los poetas. El Círculo Artístico de Bruselas y el movimiento de los Veinte contaron en la iniciación de la vieja Europa a las artes modernas. En ese movimiento se le puede reconocer su parte a Van de Velde, introductor sucesivamente de las modas inglesas y alemanas. En cambio, es absurdo hacer de Bruselas el punto de partida de las ideas nuevas —simplemente con objeto de borrar a París de la historia del gusto y del arte contemporáneos. La cultura anglosajona merece mejores servidores que un Bruno Zevi. No hemos disimulado aquí la importancia de Inglaterra en los orígenes de la arquitectura de los tiempos modernos. Ello nos facilita poder protestar en nombre de las aportaciones sistemáticamente minimizadas tanto de Alemania como de Francia al movimiento innovador.

En realidad, hacia los años 1890 nos hallamos en presencia de un gran movimiento que atraviesa todas las fronteras. Al Art Nouveau de Van de Velde corresponden en Francia el Art Moderne, en Alemania el Jugendstil, en Austria la Sezession, en España el Modernismo, en Italia el estilo Liberty. En Inglaterra, el movimiento Arts and Crafts de William Morris parece agotarse, ya no constituye en aquella fecha una corriente viva. Prolonga la especulación de los años 1850, de la que hemos mostrado el doble origen franco-inglés. Es indiscutible que incluso en Francia cierta anglomanía identificó muchas veces el *modern style* con Morris y Ruskin. Esa fórmula culmina no sólo en la Exposición de París de 1900 o algo más tarde en Barcelona con el estilo Gaudí, sino también en la pintura de Bonnard, de Vuillard y de los Nabis hasta más o menos 1920.

Frente a esa corriente lineal y literaria, fue a una tradición francesa, surgida de Viollet-le-Duc, como anteriormente mostramos, a la que se vincularon, en ese mismo tiempo, las obras de inspiración funcional en el sentido histórico de la palabra. Cabe observar en ella

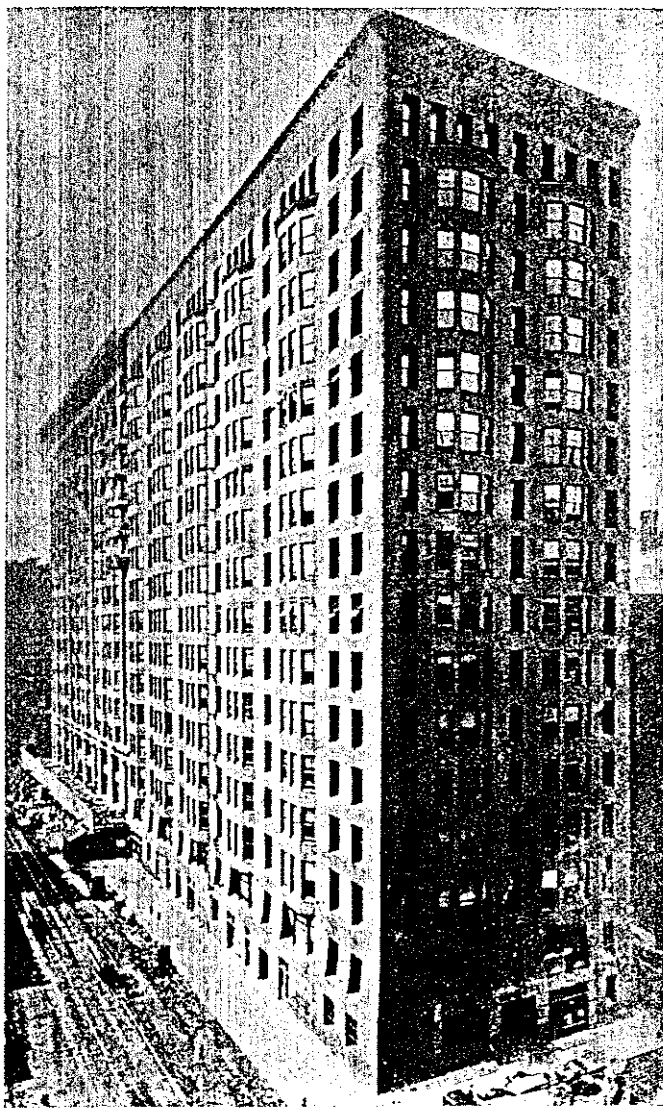


Según Pevsner

Lámina 1. VICTOR HORTA

Escalera de la casa situada en el número 13 de la calle Turín en Bruselas. 1893

El desarrollo de un arabesco lineal, puramente decorativo, de los elementos arquitectónicos que constituyen una estructura de hierro, no establece las condiciones de un estilo moderno. La adición de la decoración a la técnica no crea el estilo.

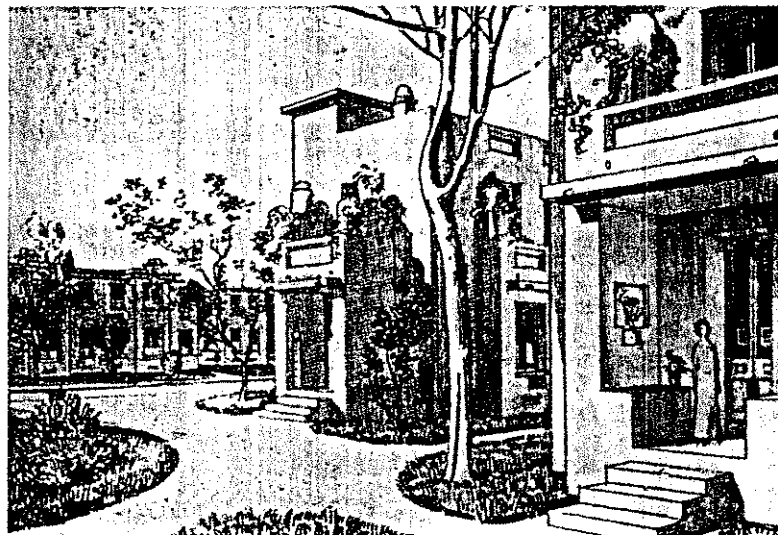
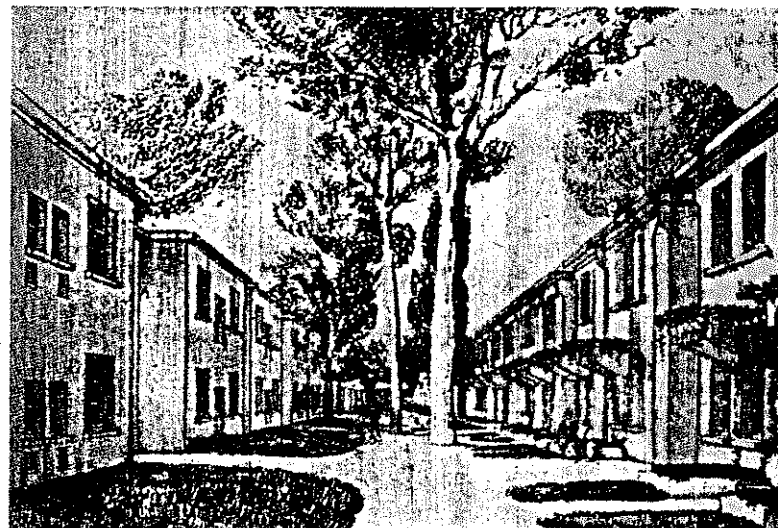


Según Pevsner

Lámina 2. BURNHAM y ROOT

El bloque Monadnock en Chicago. 1890-1891

El aumento de las dimensiones del edificio gracias a la técnica (quince pisos, en lugar de los ocho o nueve anteriores), origina nuevos problemas de asociación de las superficies en relación con los nuevos volúmenes, y de distribución de los vanos en función de un nuevo equilibrio.



Según Pevsner

Lámina 3. TONY GARNIER

Proyecto de un barrio industrial en Villeurbanne. 1901-1904

La concepción de un decorado ligado al moldurado de una fachada aislada, estudiada como un plano y en función de una iluminación imaginaria, es sustituida por la búsqueda del efecto producido por la relación entre las superficies y los planos escalonados en profundidad en un espacio real. En los albores del siglo del urbanismo, la noción de composición se traslada del fragmento al conjunto.

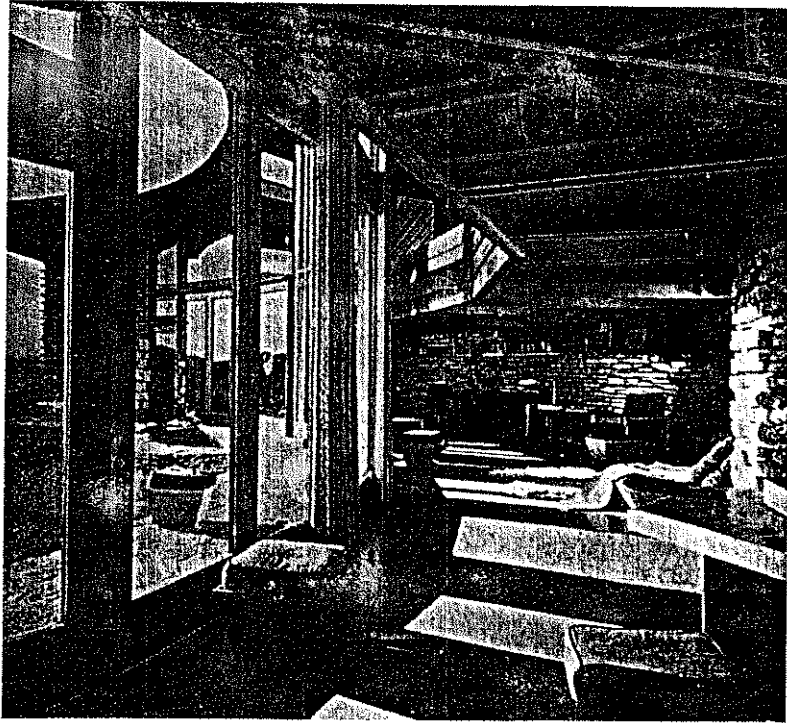


Foto USIS

Lámina 4. FRANK LLOYD WRIGHT

Segunda casa de Herbert Jacobs en Middleton (Wisconsin). 1942

Uno de los elementos de partida, la superficie, ha desaparecido, con lo que la casa se comunica totalmente con el espacio. La casa pequeña debe poseer su estilo propio. El estilo evoluciona, especializándose. Vemos aparecer la diferenciación formal en función de los problemas técnicos: la casa pequeña debe tener un acabado a la vez exterior e interior, al tiempo que se convierte en una «compañera del horizonte».

LA TÉCNICA ENGENDRA LIBREMENTE LOS JUEGOS DE LA IMAGINACIÓN



Foto Lucien Herve

Lámina 5. LE CORBUSIER. — *La villa Savoye en Poissy. 1929. 1931*

Ya en los años 1930, las superficies y los volúmenes articulados han transformado la casa en un «objeto figurativo», manejable, por así decirlo, y en cierta medida móvil (por el desplazamiento del espectador dentro y fuera del sistema). La nueva técnica sustituye la imbricación o el escalonamiento espacial con la articulación. La casa se convierte así en un sistema de formas combinatorias.

LA PLASTICA MONUMENTAL DEL SIGLO XX SE DESARROLLA COMO UN ESTILO A PARTIR DE CIERTOS PRINCIPIOS FIJOS

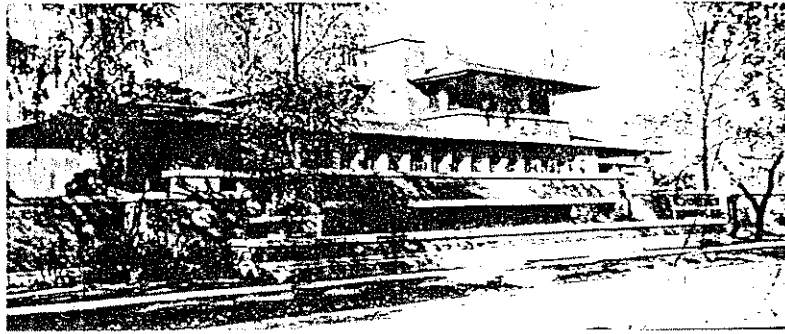
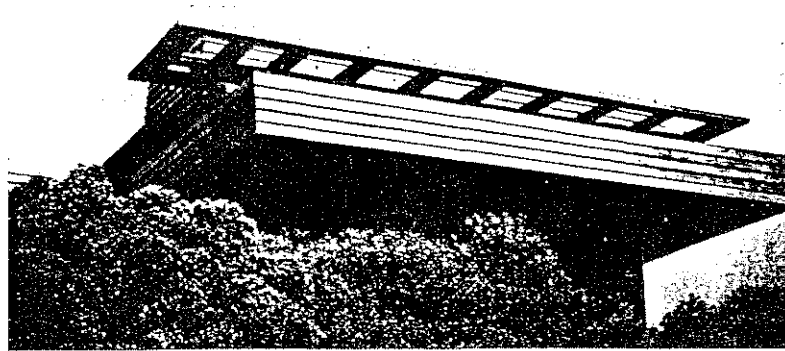


Lámina 6. FRANK LLOYD WRIGHT
Edificio E. C. Robie en Chicago. 1909



FRANK LLOYD WRIGHT

Edificio Sturges en Brentwood Heights (California). 1939

Foto USIS

Desde principios del siglo XIX, para todos los arquitectos innovadores, la casa deja de ser considerada como un cubo formado por la unión rígida de cuatro fachadas en ángulo recto. Las primeras soluciones dan paso a una especulación que sigue aún determinando ciertas creaciones particularmente expresivas y sorprendentes de la época actual. En la obra de Lloyd Wright, el dinamismo y la expresión prevalecen sobre el estatismo. El estilo permite la afirmación de los temperamentos.

EL DESARROLLO DE UN ESTILO SE REALIZA EN TODAS DIRECCIONES, ASOCIANDO LO TÉCNICO Y LO FIGURATIVO

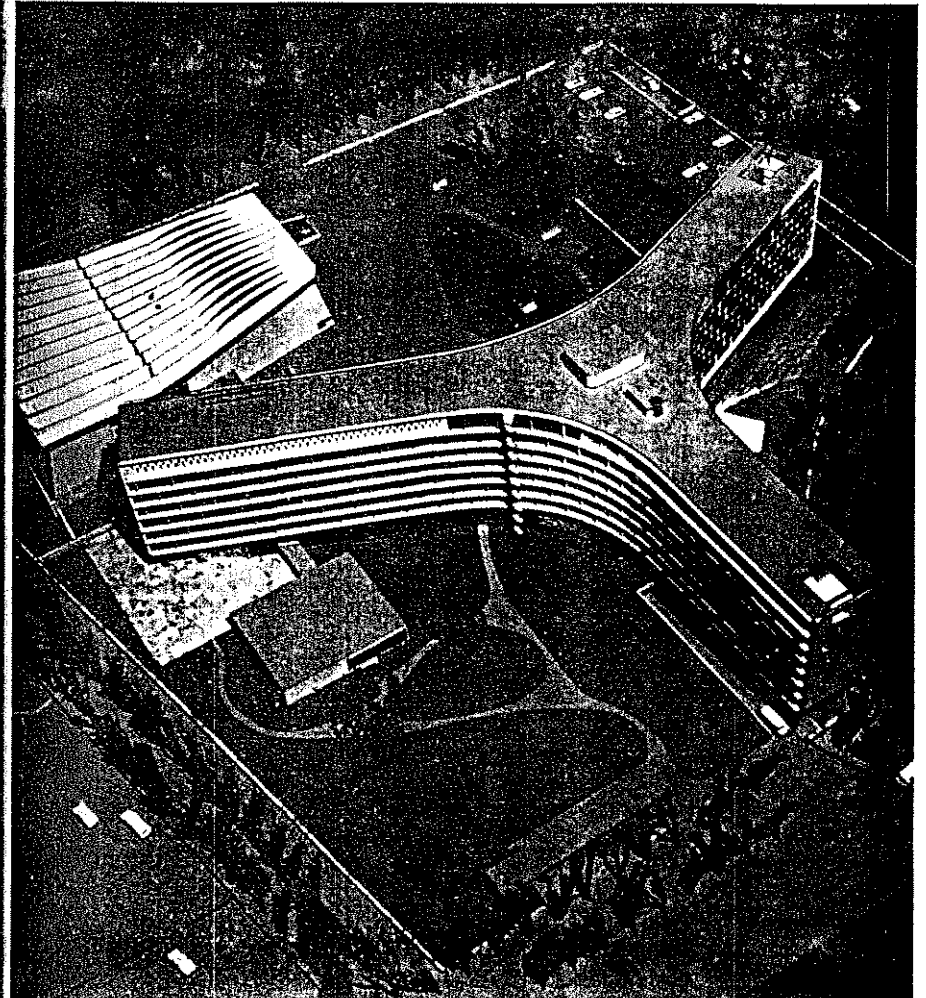


Foto Lucien Hervé

Lámina 7. BREUER, NERVI y ZEHRFUSS

Maqueta del edificio de la UNESCO en París. 1953-1954

El desarrollo del estilo no propicia únicamente el juego complejo de formas aisladas. Los nuevos objetos figurativos, hoy posibles gracias a la técnica moderna, entran en combinación entre ellos. Sin objetos no hay medida del espacio. Los nuevos objetos crean un espacio dotado de calidades y significados nuevos.

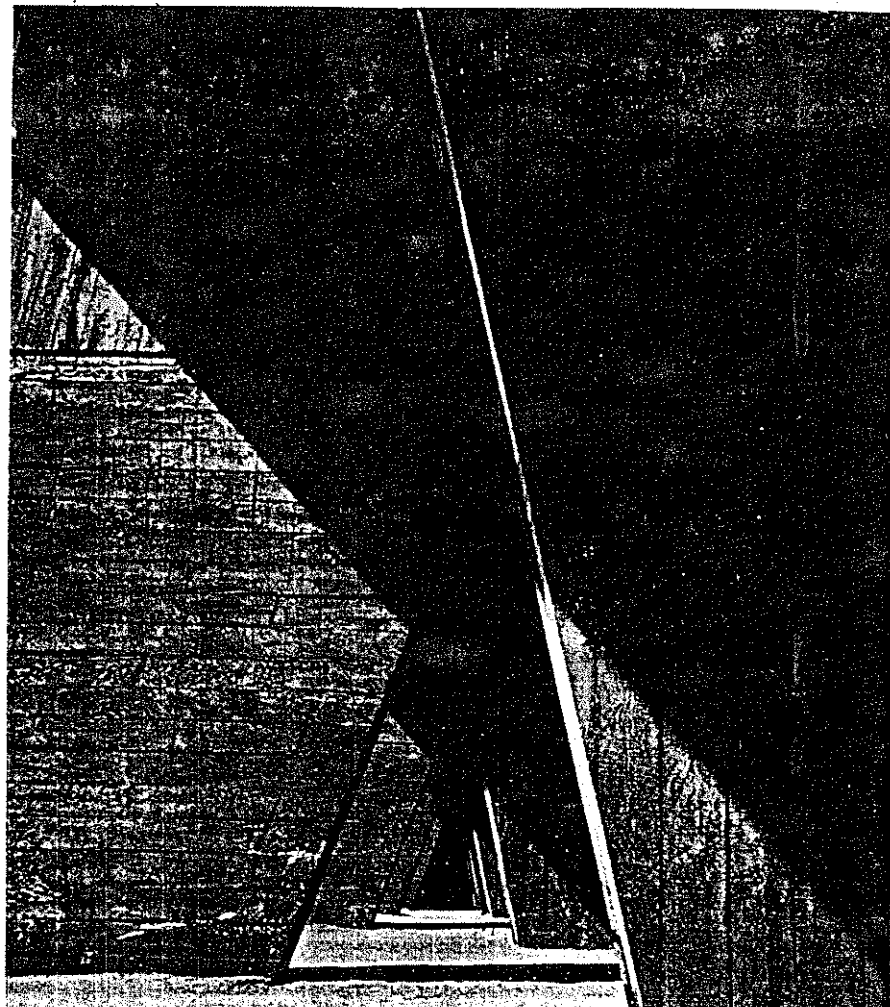


Foto Lucien Hervé

Lámina 8. LE CORBUSIER

Calle central bajo pilotes. Unidad de vivienda en Nantes. 1955

Las formas inmóviles viven en la luz. Los juegos de sombra y de sol le dan vida a la materia. Pero están determinados por las formas propiciadas por la técnica y la economía.

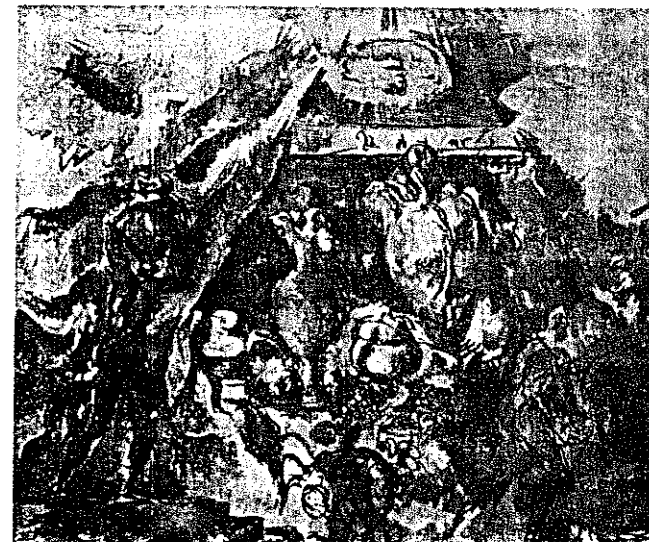


Lámina 9. PAUL CEZANNE
Los preparativos del festín

Foto Giraudon



Foto Galería Maeght

GEORGES BRAQUE — *Vaso y pipa. 1912*

La composición romántica de Cézanne deforma el objeto, privándolo de una escala en relación al hombre. El cuadro cubista de Braque convierte al objeto en el centro de la observación, y profundiza en el problema de la antinomia entre la forma y el tono local. Aísla los elementos perceptivos espacio-temporales del objeto y los proyecta en un orden puramente figurativo en la pantalla plástica de dos dimensiones.

LA PINTURA MODERNA CREA NUEVOS OBJETOS QUE COMBINADOS
CON LOS ANTIGUOS EXPRESAN UN NUEVO ESPACIO



Lámina 10. FERNAND LEGER
Objetos en el espacio. Las llaves. 1929

El objeto en sí mismo se mantiene e incluso se exalta, pero se proyecta en un espacio sin coordenadas operativas, elevado a la categoría de absoluto figurativo. Al mismo tiempo el artista crea, para combinarlos con él, unos elementos plásticos promovidos a la categoría de objetos. La realidad en sí misma es figurativa.

Foto Léger

LA PLASTICA DEL SIGLO XX NACE EN EL PUNTO DE ENCUENTRO
DE LO TECNICO, LO TEORICO Y LO RACIONAL

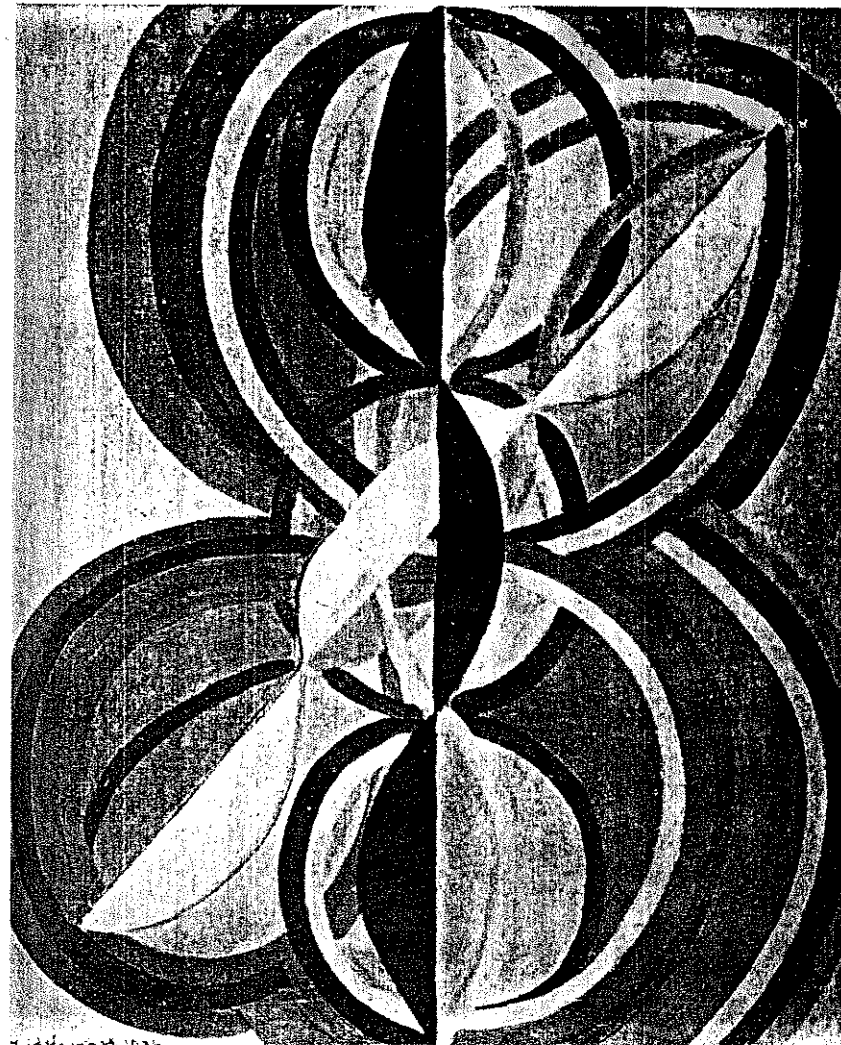


Lámina 11. ROBERT DELAUNAY
Composición. 1934

Foto Galería Louis Carré

En el círculo cromático los colores opuestos que extiende el espectro se unen y reconstituyen la unidad, a la vez estable y vibrante, de la luz. Robert Delaunay descubre en 1912 que la yuxtaposición de los colores en un orden determinado expresa la totalidad de las sensaciones ópticas y genera, además, el movimiento.

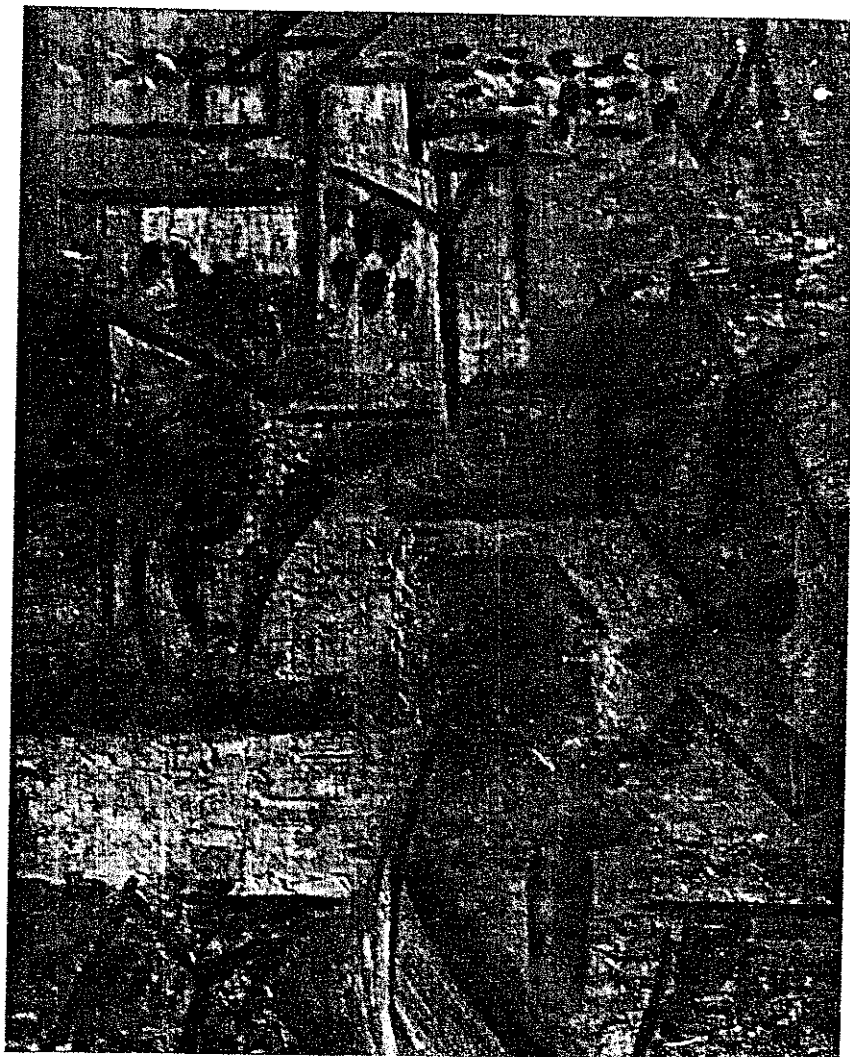


Lámina 12. PABLO PICASSO
La avenida Frochot. 1911

Foto Galería L. Letris

La relación recién establecida a principios de siglo entre la percepción y la actividad mental, conduce al pintor en distintas direcciones. El cubismo ha investigado simultáneamente dos de ellas: una, que pugna por conservar la mayor cantidad posible de elementos perceptivos del objeto, y otra, también de origen cezanniano, que por el contrario procede por elisión.



Lámina 13. RAYMOND DUCHAMP-VILLON
Cabeza de caballo. 1914

Foto Galería Louis Carré

Al igual que el objeto figurado, el objeto plástico se transforma a principios del siglo XX. Tanto en la escultura como en la pintura, el primer esfuerzo se manifiesta mediante una estilización en la que el montaje de elementos deformados a partir de la realidad juega el papel esencial.

EL NUEVO LENGUAJE PLASTICO NO EXPRESA LA FORMA FIJA,
SINO EL MOVIMIENTO

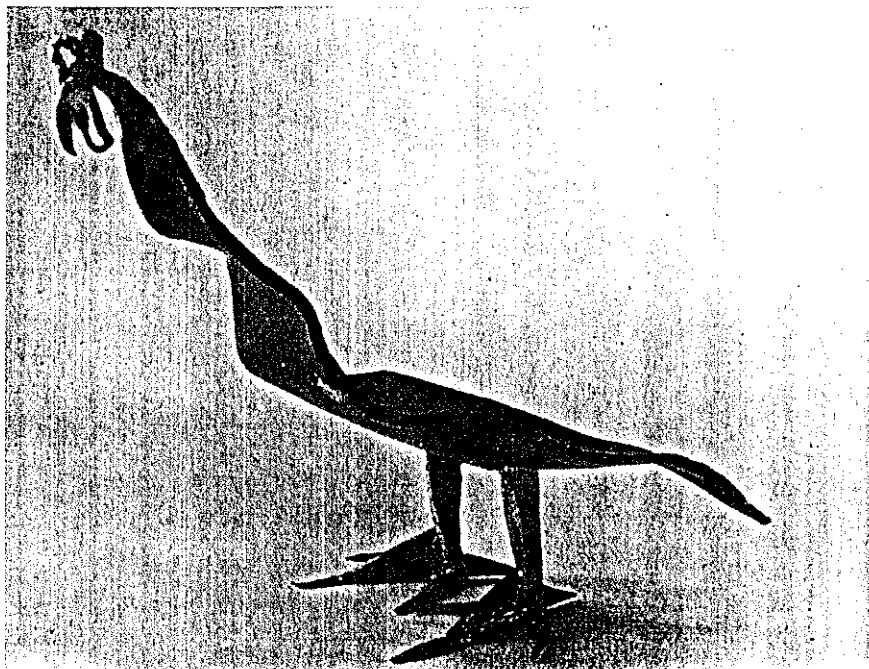


Foto Galería Galanis

Lámina 14. EMMANUEL AURICOSTE
El pavo. 1953

El objeto está constituido por elementos plásticos obtenidos de la nueva tradición figurativa del siglo (véase el elemento plástico de Léger, lámina 10). Desde el cartel hasta el maniquí publicitario y la plástica, se constituye un nuevo lenguaje que evidencia perfectamente la figuración cuando ésta se aplica a unos modelos concretos.

EXISTE UNA VIA DE TRANSPOSICION INMEDIATA
DE LA SENSACION AL SIGNO INTELLECTUAL

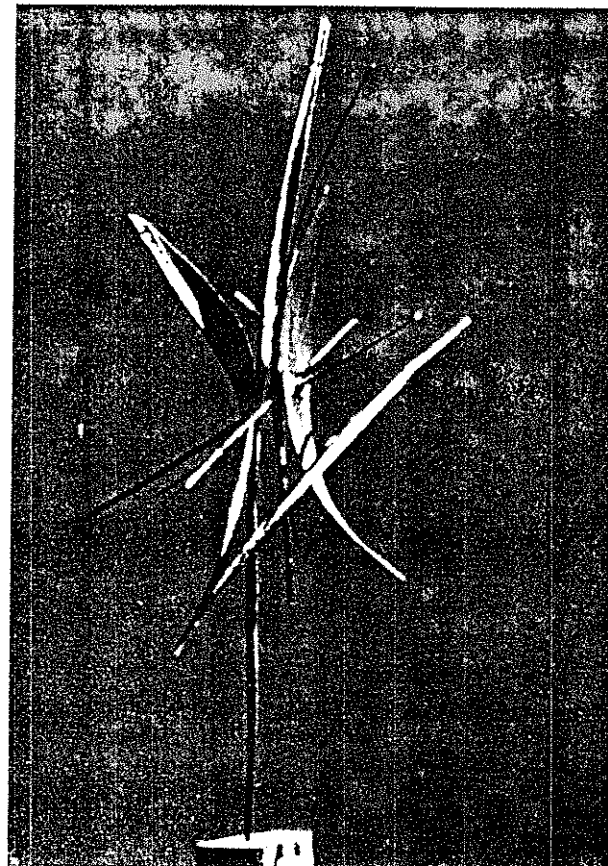


Foto Verroust

Lámina 15. NINO FRANCHINA
Vibración. 1955

En el último término de la estilización, los elementos realistas se organizan según unas líneas de fuerza. La materia y la superficie desaparecen. Sólo subsisten las partes activas de la masa. Hasta los planos se suprimen. La obra, sin embargo, está ligada a la experiencia.

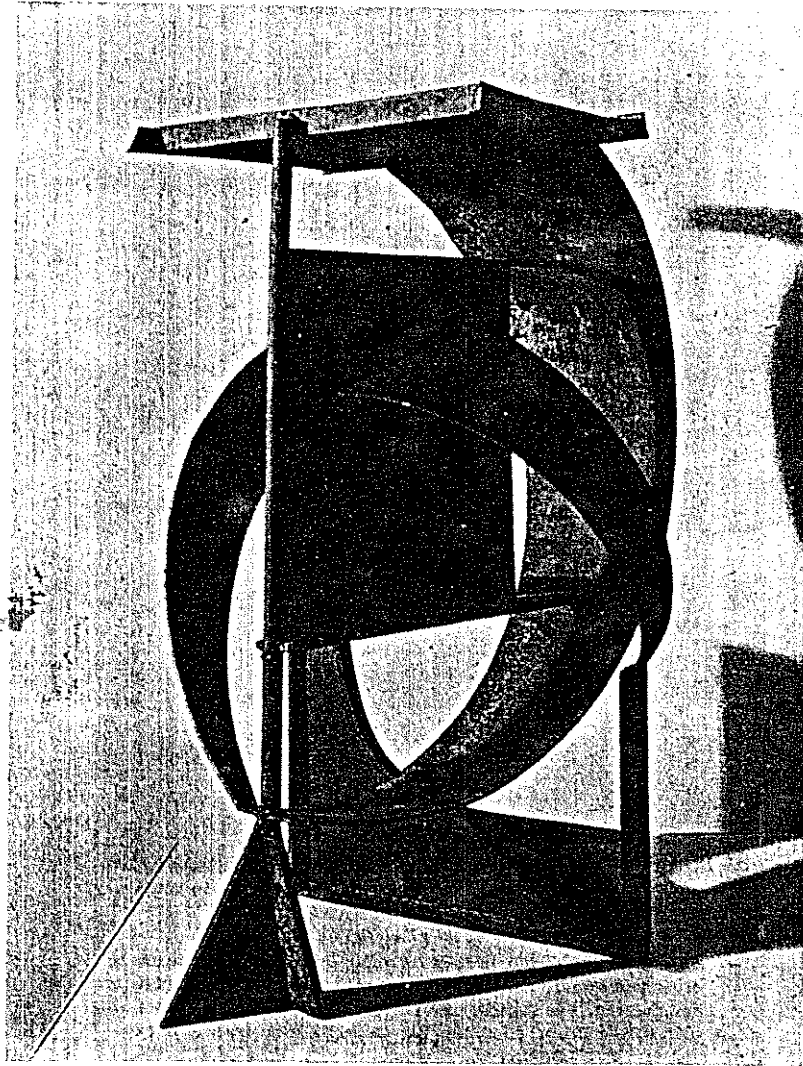


Lámina 16. ROBERT JACOBSEN
Búsqueda ideomotriz. 1955

Las investigaciones plásticas actuales coinciden con las soluciones propuestas en el campo de la figuración por Robert Delaunay a partir de 1912. La verdadera adecuación dinámica de la figuración a lo real se sitúa a nivel de la integración mental y no de la imitación. El objeto figurativo es un objeto construido no a nivel del modelo, sino de la representación.

la aportación reciente de los años 1890-1900, ya sea de la Escuela de Arte Aplicado de Mackintosh en Glasgow (1898-1909) o el Banco Postal de Otto Wagner en Viena (1908). Estamos muy cerca del estilo de Chicago en 1885, ligado como hemos visto a la utilización racional de las estructuras de acero.

En todas partes se oscila entre el estilo austero de Mackintosh y el estilo floreado de Horta. La conexión entre los problemas de la estructura y los de la ornamentación es el hecho más notable de ese período. También en París, en 1903, la casa construida por Perret en la calle Franklin presenta una de las plantas más audaces que se hayan podido imaginar; pero exteriormente corresponde, como la Casa del Pueblo de Horta, al estilo fin de siglo.

Existen, pues, hacia 1900 dos grandes tendencias de carácter absolutamente internacional. Proviene tanto una como otra de un manejo del hierro y del acero con miras a agrandar y salvaguardar las formas clásicas. Se llegó así a la superposición de elementos idénticos, al apilamiento de cubos o de formas más libres, pero deducidas de razones técnicas, como en la Casa del Pueblo o la de la calle Franklin. Al mismo tiempo se enfrentan dos principios decorativos: uno reposa en la utilización de la línea recta, y es la Escuela de Mackintosh; el otro en la sinuosidad de la línea y su asociación con la flor, y es la casa de la calle de Turín y la casa Gaudí en Barcelona. Todo deriva de las especulaciones de mediados de siglo; los dos principios antagonistas, el que apunta a situar el vínculo de las estructuras en la unidad superficial del decorado, y el que, por el contrario, las vincula al estricto respeto de un juego de equilibrio, proceden igualmente de experiencias realizadas antes de 1880, a través de todo el planeta.

Visto eso, las pequeñas discusiones sobre la prioridad de tal o cual maestro de obras, sobre el papel dominante de tal o cual grupo, resultan fútiles. La originalidad de los hombres de 1890 no aparece claramente, y los campeones del origen lejano de un estilo orgánico, tímidamente surgido hacia 1890 y momentáneamente retrasado en su desarrollo por una ofensiva del «racionalismo cartesiano», siguen vinculados a querellas de taller. Escriben la historia con los últimos ecos de las luchas entre clanes.

B) LA RENOVACION DEL SIGLO XX

Al ojear un catálogo de los edificios realizados entre 1890 y 1930, nos sorprende más la aparición de un elemento nuevo que el ajuste, en mayor o menor proporción, de elementos antiguos, y ese nuevo elemento aparece ligado, no ya a la flexibilización —virtualmente adquirida desde varias décadas atrás— del plano, ni a una especulación sobre el equilibrio, el tamaño o la materia de los edificios, sino a un hecho estilístico.

La verdadera novedad de los años 1890-1905, es la utilización del hormigón, no con miras a una gran audacia en las estructuras, ni a una transformación superficial de las características exteriores del revestimiento, sino con miras a una nueva relación entre las estructuras figurativas y el objeto plástico que constituye un monumento.

Esto parece acercarse a la doctrina de quienes pretenden descubrir el verdadero camino del arte moderno en la progresión de un estilo «orgánico» en que se asocian libremente los volúmenes interiores y la libertad de las estructuras. Por el contrario, como veremos, se aleja de ella en los puntos esenciales.

Veamos primero los ejemplos que permiten situar el debate en su verdadero terreno. El movimiento se hace en dos tiempos. En primer lugar el teórico. Su precursor es Loos, el arquitecto vienés. Ya en 1897, mediante una serie de artículos publicados principalmente en la *Wiener Zeitung*, Loos censura la corriente decorativa, entonces todopoderosa. Lo hacía a la vez en nombre de la razón, del buen gusto y de la moral. Contra las florituras del Art Nouveau, Loos reclama los derechos del artista como hombre y los de la técnica, que exige lealtad en el uso de los materiales. El exceso ornamental le parece equivalente a un tatuaje que deshonraría al hombre moderno y le reduciría al nivel de un primitivo o de un niño. Queda claro que no todo es moderno en las concepciones de Loos, y que buena parte de sus teorías refleja actitudes muy rebasadas. Le inspira esencialmente un ideal de pureza casi místico, lo mismo que

a San Bernardo le chocaba la idolatría de sus contemporáneos. En el fondo de las ideas de Loos está el retorno periódico de la iconoclastia inspirada siempre por actitudes psicológicas más que por razones estéticas o técnicas.

Pero hay en la obra positiva de Loos otro aspecto muy importante. Zevi habla de una concepción espacial. La descubre en cierta capacidad —por ejemplo, la que ha mostrado según él Horta en la casa de la calle Turín— de unificar los espacios interiores, ya sea a nivel horizontal mediante el plano, ya sea por la integración en un volumen único de espacios situados a distintos niveles. Se pasan así por alto los rasgos exteriores de los edificios de Loos: la casa de Steiner en Viena (1910), el palacio del lago de Ginebra (1904), la casa de Tzara en París (1926), la casa Payerbach en Viena (1930) y la casa Müller en Praga (1930), que son unas obras realmente características. Al parecer el estilo rígido y cúbico de esos edificios despojados de todo ornato, hasta de cornisas —cosa que entonces era un escándalo—, se ajusta mal a la doctrina según la cual Loos es un precursor del estilo libre como el de un Lloyd Wright. En efecto, Loos había visitado los Estados Unidos después de 1893, y por ello se le vincula automáticamente a la categoría de los precursores del estilo del futuro.

Al contemplar sus obras, sin embargo, uno no puede menos que sorprenderse por su carácter estrictamente cúbico, rígido, así como por los efectos conseguidos con las grandes superficies lisas. Ese rigor tanto de líneas como de estilo, no es, por supuesto, un efecto de la casualidad, ya que está relacionado con la cruzada contra la ornamentación emprendida por Loos con un vigor que el propio Bruno Zevi señala. Difícilmente puede creerse, además, que se pueda caracterizar como innovadora la arquitectura europea de los años 1900 considerando como su rasgo específico ya sea su horizontalidad, que suprime los tabiques del mismo piso, o por el contrario su verticalidad, que une en un espacio único más vasto los elementos de unos pisos situados en los más diversos niveles. Esta última búsqueda no rompe del todo a nivel teórico con las soluciones tan familiares y magistrales de la arquitectura clásica. En cuanto a la primera, constituye la aplicación a la vivienda particular de las posibilidades de ampliación de los tramos gracias a la utilización del hierro y al desarrollo general de los mercados y los vastos espacios interiores que se remontan a principios del siglo XIX.

Lo verdaderamente original son dos fórmulas de tipo estilístico:

la primera consiste en sustituir los procesos tradicionales de la ampliación de las plantas o de los volúmenes mediante el añadido o la yuxtaposición, por un método de imbricación, de los volúmenes interiores; la segunda está, como decíamos, en relación con las teorías de Loos, y es, por el contrario, el estilo exterior de los edificios. Nunca antes se había visto una casa sin cornisas, y reducida a superficies lisas con la máxima sobriedad de aberturas, excepto la casa árabe. No es probable que Loos se inspirara voluntariamente en ese tipo de viviendas, aunque empezaba entonces a extenderse la moda de lo africano. También es dudoso que trajera de la América yanqui la imagen de las cabañas españolas de Nuevo México. Pero es infinitamente probable que, de una forma u otra, conociese la existencia de casas cúbicas, que respondían tan exactamente a las exigencias de su doctrina. La visión articulada y sobria a la vez del espacio tiene más probabilidades de haber llegado a Viena desde Oriente que de los Estados Unidos, presa en aquel momento de la fiebre de la industrialización, donde los vestigios del pasado eran más bien un estilo colonial importado de Europa.

Además, las casas de Loos —que hay que distinguir absolutamente de una búsqueda como la de Berlage, que reposa en un empobrecimiento de la superficie mural sin ninguna sensibilidad para los volúmenes, y que se queda a nivel de los estilos históricos occidentales— no son las únicas basadas en esos primeros años del siglo XX en esa especulación sobre los volúmenes entregados. El edificio Stoclet fue construido en Bruselas por otro vienés, J. Hoffmann, entre 1905 y 1911. También de 1905 son los proyectos de Tony Garnier, que, desgraciadamente, han dado lugar a tan escasas realizaciones. Igualmente podemos citar la casa de los artistas de Darmstadt, construida entre 1901 y 1908 por J. M. Olbricht. Y el edificio de Berlage en Aja, en Holanda, para la Christian Science, así como el edificio de Van de Velde para el Werkbund, de 1914. A una segunda época pertenecen las series de proyectos de Van Doesburg (1920), las composiciones de Malevitch (1920), los esbozos de Van Doesburg y Van Eesteren (1922), la calle Mallet-Stevens en París (1925), la casa Rietveld en Utrecht (1924), las casas populares de Oud en Amsterdam (1924-1927), el Bauhaus de Gropius (1925-1926), la casa Lowke de Behrens en Northampton (1926), las casas Wolf y Tugendhat en Praga de Mies van der Rohe (1926-1930), y finalmente, la villa Savoye de Le Corbusier en Poissy en 1926-1930, según la Exposición de Stuttgart (1927) y la casa Laro-

che en París (1923). Tales son las principales realizaciones a través de las cuales se definió un estilo a lo largo de unos treinta años. Como vemos, todos los grandes arquitectos de la época contribuyeron a él en algún momento. Sería muy inexacto ver en ello la aplicación de un sistema doctrinario estrictamente formulado y que comportase, en particular, cierta oposición simétrica entre el tratamiento libre del espacio interior y el rigor deliberado de los exteriores.

Están los tímidos. La casa de los artistas de Darmstadt alterna las cornisas con las techumbres; la audacia se limita a la utilización, sólo en algunas partes del edificio, de muros lisos. La plástica general sigue siendo la de los volúmenes combinados. La casa Stoclet es mucho más audaz, aunque en ella se encuentra una reminiscencia más bien inesperada de la torre, y en el tejado de ala cúbica, una especie de *loggia* de tipo renacentista. Los proyectos de Berlage para la iglesia de la Christian Science, así como el teatro de Werkbund de Van de Velde, muestran la suma dificultad de los innovadores intencionados para idear una plástica nueva. Sólo en raras ocasiones se realiza la fusión de los volúmenes entregados y la utilización del muro liso, avaro de aberturas. Con demasiada frecuencia volvemos a esa estética del muro ciego asociada con recuerdos históricos como el del Palacio Ducal, que aparece tan curiosamente en la Casa Consistorial de Estocolmo construida por Ostberg entre 1909 y 1923.

Desde el punto de vista de las aberturas, la casa Steiner en Viena abre paso a los ventanales horizontales, pero sigue inscribiéndose enteramente en un cubo, mientras que más adelante la nueva arquitectura evolucionará hacia un juego más libre de planos.

Distinguiremos, por cierto, entre el sistema de la casa de Rietveld, que consiste en un simple juego de escalonamiento en releje de los planos, ajustados por cajas y espigas en un volumen cúbico simple, y el sistema que conduce a la integración y a la imbricación de las superficies que marcan la extremidad de un volumen, con lo que las exploraciones europeas se acercan, como veremos, a las muy anteriores de Lloyd Wright en Estados Unidos.

La casa Savoye de Le Corbusier merece un espacio totalmente aparte. Es indiscutiblemente la obra más nueva y más perfecta de toda la serie. Es absolutamente escandaloso que esa villa, que marca uno de los hitos de la historia de la arquitectura y de la historia del arte moderno, esté actualmente abandonada, convertida en depósito

de verduras, mancillada y abocada a la destrucción. Una vez más, los poderes públicos franceses faltan a su deber de salvaguarda del patrimonio nacional y a la decencia más elemental.

La villa Savoye, en efecto, introduce en la serie aquí considerada un elemento primordial: el movimiento. Aquí los volúmenes se entrelazan realmente, e incluso se interpenetran. Hay en el interior de la villa unos espacios suspendidos, un «paseo arquitectónico» que se desarrolla, autónomo, al interior del volumen general. La obra está tratada como una escultura. En cincuenta años no se ha hecho nada más audaz ni más completo, a pesar de uno o dos yerros, como el acceso inferior al hueco de la escalera. En la villa Savoye hay al menos tres edificios que se inscriben en el espacio.

La comparación muy somera que acabamos de esbozar no pretende constituir un esbozo de la historia de la arquitectura de vanguardia en el siglo XX. Sólo hemos querido destacar la complejidad de los problemas tratados tan a la ligera en las obras más comunes.

Desde el punto de vista de las relaciones que han existido, en los años 1890-1930, entre la técnica y la arquitectura, hemos dicho lo suficiente como para exponer algunos principios directores.

No fue el hormigón el que le inspiró a Loos su cruzada contra el ornamento. El hormigón se conocía desde hacía tiempo, y, como tampoco el acero, no proporcionó por necesidad dialéctica los fundamentos de una doctrina. El hormigón fue utilizado por Loos y sus contemporáneos porque les ofrecía los medios de satisfacer unas exigencias que son de carácter figurativo.

Tampoco fue sólo la lógica calvinista de Loos, hostil a cualquier fantasía decorativa, la que le inspiró el sentido de sus primeras realizaciones. Para expresar su rechazo a lo inútil, se acordó de cosas vistas. Probablemente habría que indagar, como hemos dicho, las relaciones que existen entre sus soluciones iniciales y ciertas reminiscencias de arquitecturas orientales, ya sean árabes, ya sean arcaicas. Pero por encima de todo, hay que hacer intervenir aquí la influencia de los desarrollos contemporáneos del arte figurativo.

C) CUBISMO Y ARQUITECTURA

Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que fue el cubismo el que dio orientación definitiva al arte vivo del siglo XX. Esta opinión ya fue expuesta por Giedion y rechazada con fuerza y mal talante por los epígonos de las culturas anglosajonas. Y es que se ha omitido demostrar, como acabamos de hacer, que la definición de una nueva actitud plástica y monumental fue obra, no de uno o dos precursores aislados, sino del esfuerzo solidario de todos los innovadores —sin que ninguno de ellos abrazara lúcida y definitivamente la forma innovadora opuesta a las fórmulas atrasadas. Por otra parte se ha interpretado el cubismo, en sí y en sus relaciones con la arquitectura, de forma totalmente discutible.

Para Giedion, el cubismo es la introducción de una nueva dimensión, el Tiempo, en las Bellas Artes. Es cierto que esa fue también la intención de los iniciadores del movimiento, o más exactamente fue una de las primeras expresiones de defensa por parte de la crítica de un movimiento que es propiamente pictórico, y que no se puede reducir a la aplicación de un concepto.

Son necesarias aquí algunas precisiones, pues entramos en el fondo de la cuestión, que es el análisis del objeto plástico en sus distintas formas construidas y figuradas en cierto momento de la historia general del pensamiento humano.

Nexos entre la arquitectura y las artes figurativas

La idea de que el cubismo surgió de la introducción del Tiempo en la pintura se basa en una confusión entre la noción de tiempo y la de movimiento. Fue introducida por los primeros amigos de los pintores cubistas. Por su parte Giedion hace referencia a un libro de Minkowski, publicado en 1902. Hay que tener también en cuenta otras fuentes menos teóricas. El problema del movimiento estaba de moda en los ambientes artísticos desde hacía tiempo. Había ob-

sesionado a Degas y a Toulouse-Lautrec. Simultáneamente, el cine empezaba a llamar la atención de todos los artistas sobre el problema de la animación. Se pensaba entonces, generalmente, que el descubrimiento que se acababa de hacer conducía a la puesta en movimiento de la imagen. Además, las investigaciones que dieron origen a las películas, como las de Marey sobre la plasticidad de las sensaciones, se filtraban hasta el público. Hemos de añadir a ello otros elementos, como el éxito de las filosofías de la experiencia íntima, la de W. James y la de Bergson, que familiariza con la noción de transcurso y de inmovilización fugitiva de la realidad —idea que se les hizo muy accesible a los artistas por las últimas formas que adquirió el impresionismo, ya entonces saturado de literatura. Es probable también que ciertas tradiciones de taller fuesen en el mismo sentido. Hallamos eco de las mismas en las célebres palabras de Rodin recogidas por Gsell y en particular en su análisis ingenioso del *Embarquement pour Cythère*, que se convirtió en la tarta de crema de una interpretación supuestamente estética del arte moderno.

La aportación más personal de los cubistas fue el confundir la noción de movimiento con la de desplazamiento. Rechazando los contornos de la forma clásica, «rompiendo la compotera» como diría un día Delaunay a propósito de Cézanne, yuxtaponiendo y superponiendo en la superficie plana del cuadro fragmentos de una realidad desmontada, los cubistas creyeron aportar un nuevo factor que bautizaron como dimensión. Su error, y el del gran número de aquellos que siguen ateniéndose a dicha opinión, viene del hecho de no haber captado que con modificar en el lienzo la presentación de elementos de observación tradicionales, no le habían añadido una dimensión positiva a la pintura. Se les escapó un hecho esencial, y es que la introducción en un sistema de una dimensión, es decir, de una nueva hipótesis, no consiste en añadir una cualidad adicional a las antiguas, sino en la aceptación de un nuevo sistema en el cual todos los atributos antiguos de la realidad, todas las dimensiones, cambian. Un sistema figurativo de cuatro dimensiones no se concibe como un sistema de tres dimensiones más una nueva, es un modo de aprehensión totalmente distinto al anterior.

He ahí, precisamente, lo que distingue una especulación como la de Le Corbusier en la villa Savoye —pues lamentablemente el autor no persistió en ese hermoso camino— de los intentos demasiado dogmáticos de un Loos o de un Van de Velde. Dando por supuesto

que entre los dos extremos se sitúan las experimentaciones apasionantes y fecundas, las únicas que abrieron paso a Le Corbusier, del grupo holandés del Stijl, él mismo surgido, no hay que olvidarlo, del cubismo parisino de 1910.

Queda claro que si queremos hacer surgir la arquitectura moderna, la de los volúmenes abiertos y los espacios diferenciados, directa y exclusivamente del cubismo pictórico, cometemos un grave error. Pero no es menor el error de negarse a admitir que fue como un estilo, y no como una técnica, como se manifestó, tanto en la arquitectura como en la pintura, el poder creador del mundo actual.

Antes de exponer cómo se desarrolla, en esa perspectiva y en relación a las técnicas, el movimiento arquitectónico a partir de principios de siglo, se impone justificar una posición que relacione íntimamente la arquitectura con las demás formas del arte figurativo contemporáneo, situándolas igualmente dentro de la corriente general del siglo, según la doctrina esbozada en el capítulo anterior.

Es el estilo, y no la técnica, el que rige, según dicen, el desarrollo de la arquitectura moderna en un sentido preciso, no en los años 1890-1900, sino durante el período que se extiende desde los últimos años del siglo XIX —aparición de la doctrina positiva de la máquina como fuente de belleza y de la teoría del arte útil— hasta aproximadamente los años 1930, abarcando así las dos primeras épocas que habitualmente se considera que marcan las fases del estilo monumental moderno.

Ese estilo, se dice también, está vinculado al cubismo, entendiéndose que dicho término no designa un estilo pictórico y escultórico ligado a la introducción en la serie de formas tradicionales de una tercera dimensión, el Tiempo, confundida con el movimiento.

Las etapas del cubismo y de la arquitectura

La primera etapa que a principios del siglo XX marca el advenimiento de un estilo es el cubismo. ¡Pero el término se presta a discusión! Hemos visto que la definición ofrecida por Giedion motiva serias reservas. No se puede limitar el cubismo a la introducción de la cuarta dimensión, el Tiempo, en las artes figurativas. Esa opinión, provocada por ciertos escritos de la época, destaca algunos valores del arte contemporáneo, pero reduce el alcance y la natu-

raleza del fenómeno de renovación más importante de nuestro tiempo.

El equívoco proviene de la rápida identificación de un movimiento sumamente amplio con una moda, y más exactamente, de una ambigüedad en el contenido del término. Pero hay una tendencia a olvidar que su evolución ha sido progresiva, y a veces contradictoria. En definitiva, se confunden los principios con las consecuencias, las génesis con las estructuras. Problema idéntico al que pesa sobre el impresionismo, y que sólo se puede resolver sustituyendo un juicio global y aún prematuro por una descripción de las etapas atravesadas.

En esa perspectiva, el cubismo aparece en su origen como ligado a la utilización de los cubos. Por sencillo que parezca, fue ése un descubrimiento de los años 1905-1920 que dio, precisamente, su nombre al movimiento, y del que surgió el arte moderno paralelamente al desarrollo de la técnica y de la sociedad contemporáneas.

Fue de Cézanne de quien surgió toda la aventura. Más aún, de cierto Cézanne, de la muy fuerte impresión que algunas de sus obras causaron en los jóvenes artistas que las descubrían. Pues si indiscutiblemente en Cézanne está el cubismo, están muchas otras cosas que le vinculan a la vez al pasado y al presente. El mismo Cézanne explicitó un día su deseo de reducir todas las formas a los volúmenes geométricos más simples: el cono y la esfera. Pero él no siempre lo hizo, y su estética rebasa ampliamente esa posición de principio.

Para darse cuenta de la forma en que Cézanne inspiró inmediatamente el cubismo de los años 1907-1910, lo mejor es recurrir a la evolución de los artistas que crearon el movimiento. Braque pasaba entonces por una especie de fauvismo, surgido del impresionismo, y a punto de desviarse hacia el expresionismo. Vemos de un día para otro cómo representa el objeto destacándolo de su entorno alejado y rodeándolo de un trazo que lo reduce a unas proporciones rectilíneas. Picasso abandona un expresionismo bastante inspirado en Degas y Lautrec, bastante próximo al de Nonell y al de Munch, y empieza igualmente a dibujar objetos recurriendo a la parcelación angular. La obra contemporánea de Léger proporciona algunos ejemplos típicos de esa doble atracción del rectángulo y de la esfera. Son los cuadros cezarianos de la época del Jas de Bouffan, descubiertos entonces, el origen de ese juicio —ese prejuicio, no tardó en decirse. Simultáneamente vemos a los pintores y a los escultores

Laurens, Archipenko, Lipschitz, Picasso, ejecutar construcciones con materiales frágiles: cajas de cerillas, etc... que se prolongan en los *collages* de Picasso y de Braque. Luego, en una segunda etapa, el cubismo pictórico se orienta hacia una vía más independiente del objeto y empieza a especular sobre las líneas. Pero las primeras obras de la arquitectura moderna de principios del siglo XX, hasta la casa Steiner de Loos que es de 1910, están en estrecha relación con la primera fase, la fase decisiva del cubismo. Por su parte, la arquitectura se desarrolla entonces siguiendo otras direcciones que enriquecen y transforman los elementos primitivos de la investigación. No cabe, sin embargo, ninguna duda: la primera estilización del siglo XX salió de una interpretación de Cézanne, limitada, pero común a todas las artes.

En un segundo tiempo hay de nuevo un paralelismo entre las distintas técnicas artísticas del siglo XX. Lo mismo que tras la casa Steiner o la casa Stoclet viene la casa Rietveld, en el caso de los pintores, tras el cubismo que descompone el objeto usual viene el período lineal, y luego el de la especulación sobre los planos. Planos entregados, planos superpuestos y sugeridos por transparencia, es la segunda etapa, igualmente común a todas las artes, pues la escultura ofrece entonces el ejemplo del segundo período de Laurens y de Archipenko.

Finalmente, la tercera etapa en que se constituye el estilo está marcada por el período en que elementos distintos al estilo angular y al cubismo propiamente dicho se integran en el sistema. En arquitectura, es el momento en que Le Corbusier realiza la villa Savoye (1926), efectuando, como hemos visto, la fusión de los volúmenes entregados. En escultura es el estilo de Brancusi, en que triunfan las formas redondas, pulidas, pero en que se define también la introducción de formas sintéticas nuevas en el espacio ambiental. En pintura, es la aparición de los compromisos, los que sugieren Matisse y Dufy, inspirados por su afición al color, y los que sugiere De-launay, analista de la luz.

No es posible atenerse a un esquema tan somero. Es necesario aportar algunas precisiones para elucidar la evolución paralela de las diferentes formas de arte, y también para determinar las relaciones generales entre las artes y las formas específicas de la técnica contemporánea.

No nos proponemos, en un principio, decir en qué consiste verdaderamente el cubismo y cómo se vincula, por una parte, a las

especulaciones arquitectónicas, y por otra parte, a movimientos de ideas y de sensibilidad mucho más generales. La definición del cubismo no ha de buscarse por la vía abstracta de la sustitución de una fórmula por otra nueva. Partiremos una vez más de los hechos examinados en su desarrollo histórico y en su conexión, lo más extendida posible, con el conjunto de los fenómenos de la civilización contemporánea.

Al igual que el estilo monumental de los años 1910 no surgió de una postura doctrinal, el cubismo tampoco surgió de la aplicación de un arte nuevo concebido en lo abstracto. Al defender el paralelismo entre los distintos modos de expresión de una época, no pretendemos ni subordinarlos ni confundirlos. Por el contrario, luchamos por el reconocimiento del carácter específico absoluto de cada modo de expresión humana. El cubismo es la manera propiamente pictórica de expresarse que les viene a los artistas en una época en que la suma de las actitudes humanas se encuentra orientada por nuevas condiciones de vida surgidas directamente de la técnica, pero indirectamente de toda la especulación científica, estética, filosófica y literaria de las generaciones anteriores. No cabe duda alguna de que si el cambio es el producto de actividades y de hallazgos igualmente ininterrumpidos, existen épocas en que se formulan soluciones inéditas que ponen manifiestamente de relieve el que una sociedad se desprenda de sus antiguos medios de vida y de expresión. El inicio del siglo XX es una de esas épocas en que cambia el medio humano. Es normal, pues, que todos los lenguajes, todos los sistemas de relaciones mediante los cuales los hombres se comunican entre ellos hayan cambiado más o menos bruscamente. Y también es normal que esos cambios, que siguen estando estrictamente condicionados en cada serie por todo el peso de las técnicas anteriores y por todos los imperativos debidos a la naturaleza particular de cada una de las actividades humanas correspondientes a cada lenguaje, revelen rupturas intelectuales y sensibles análogas.

En esa medida es legítimo buscar cuáles son los principios estéticos comunes a la arquitectura y a otras formas de expresión figurativa de ese tiempo, y preguntarse al mismo tiempo si éstas no poseen analogías con las espectaculares evoluciones de los demás lenguajes humanos. Es la aplicación de los principios formulados en el capítulo anterior: asistimos aquí a una nueva metamorfosis general del objeto.

Fundamentos humanos del lenguaje figurativo del siglo XX

Rechazando la idea de que la belleza del mundo moderno surge de las reglas impuestas por el desarrollo de la máquina, pero admitiendo en cambio que existe una fuente común para las diferentes formas de vida contemporáneas, se puede establecer la existencia de un cierto fondo común para las diferentes actividades informadoras del hombre actual. Tomando la pintura como punto de partida para intentar descubrir lo que pudo tener en común con la arquitectura, y notando que a pesar de la existencia de distintas fases se desarrolla en una dirección coherente desde hace cincuenta años, observaremos que el nuevo orden figurativo del mundo actual se apoya en tres grupos de nociones que dominan por igual los desarrollos de la técnica y de la ciencia. Se trata de una percepción nueva del espacio, de la velocidad y de la estructura interna de los objetos materiales.

Respecto al espacio, la noción es tan general que en última instancia engloba a todas las demás. No existe percepción y figuración del mundo que no sea espacial. Lo importante es comprender que no estamos ante un elemento estable, sino ante una experiencia en perpetua elaboración. La confrontación entre las formas móviles del espacio familiares desde el Renacimiento hasta las sociedades occidentales y las de las sociedades antiguas o primitivas se ha iniciado apenas. Sólo ahora nos percatamos de que se trata, no de un elemento puro de los sentidos —lo que fue la ilusión común de finales del XIX—, sino de una «construcción» ligada tanto a los valores sociales como a las sensaciones. En China, por ejemplo, el espacio está ligado a los tiempos, a las estaciones, a la jerarquía de las clases sociales. El espacio se reorganiza periódicamente en función de las relaciones estables entre el cielo y la tierra según preceptos religiosos. La representación del espacio no puede, pues, identificarse simplemente con la manera en que los artistas proyectan sobre las dos dimensiones de la pantalla plástica fija unos espectáculos pintorescos según las reglas convencionales de una perspectiva. Implica la atribución de valores a ciertos lugares o a ciertas series de acción privilegiadas. En el siglo XIX la noción tradicional del espacio se transformó, principalmente a través del impresionismo, de forma doble: cambio de los temas y cambio de los sistemas convencionales que permiten asociar en una composición figurada unos detalles artificialmente aislados de la experiencia vivida.

Los impresionistas propusieron en primer lugar al público

—que terminó siguiéndolos— otros temas de interés que sus predecesores; determinaron unas formas interesantes de la vida fuera de los grandes temas tradicionales necesariamente ceñidos a la figuración de ciertos accesorios, de ciertos lugares o de ciertas acciones fijas. La leyenda cristiana dejó de proporcionar, junto con la mitología tal y como la enseñaban en los colegios, la mayoría de los «argumentos» de la pintura; fueron algunas actitudes pintorescas del hombre moderno las que sirvieron de «temas» para la nueva pintura. Esta substituyó además por los encantos de los alrededores parisinos y las orillas del Sena y sus afluentes, los parajes consagrados que hasta entonces servían de marco a las acciones de la Religión y de la Fábula. Acercándose a lo concreto, los pintores de finales del XIX también crearon, porque elaboraron nuevas relaciones, menos ópticas que figurativas, entre unos detalles que elegían como característicos de nuevos valores sociales. A lo largo de toda la historia, todos los artistas disponían del mismo órgano de la visión; es fácil demostrar que cada vez que rompieron con un orden figurativo establecido, aparecieron ciertas analogías entre sus estudios iniciales. Lo que constituye el nuevo lenguaje figurativo de la pintura del siglo XIX, no es el descubrimiento de un poder del hombre eterno para analizar y fijar automáticamente sus sensaciones. Es una capacidad renovada para elaborar un orden de agrupamiento convencional y constrictivo. Los que creen que el arte es la transcripción fiel de una realidad, ignoran que en cada sistema que establece, el hombre dispone siempre de un excedente de significación. Podemos decir en última instancia que el artista que consiguiese representar las cosas fiel y totalmente tal y como las ve, no sería inteligible: produciría una obra maestra desconocida. La obra de arte no es un calco de lo real; no substituye a éste, no se experimentan ante la obra de arte las mismas sensaciones que ante la Naturaleza. Lienzo, escultura o monumento, la obra encierra a la vez más y menos que la realidad concreta.

Lo que nosotros captamos son estructuras, es decir, relaciones arbitrarias establecidas entre unos elementos extraídos de la realidad por el artista; ellas son las que nos permiten descubrir su emoción o su pensamiento. La obra de arte es así verdaderamente un objeto de una naturaleza especial, un objeto figurativo, es decir, una especie de signo-referencia que no es ni el modelo ni la imagen aparecida en el cerebro del artista, ni la imagen elaborada por él a lo largo de su trabajo, ni la imagen que surge —diferente— en la

mente de cada espectador. Precisamente por comportar ese margen de indeterminación, presenta unos puntos de referencia concretos pero necesariamente fragmentarios, y expresa, además, reacciones comunicables. Entendemos así uno de los rasgos fundamentales de la obra de arte, y uno de los posibles puntos de encuentro entre formas aparentemente tan alejadas entre sí como un cuadro y un edificio. Lo mismo que un lienzo o una escultura no son el calco de un objeto inmutable presente en la Naturaleza, un monumento no es tampoco la materialización de un programa natural. En ambos casos hay un montaje, una asociación de valores figurativos, de necesidades, de actividades gratas al hombre de un tiempo determinado.

La transformación del espacio plástico materializa el interés manifestado hacia nuevas acciones localizadas en nuevos lugares. Sin embargo, esa transformación está lejos de ser absoluta. Los efectos de perspectiva, por ejemplo, siguen figurando por mucho tiempo entre los elementos considerados como significativos de nuevos valores. Cuando Tony Garnier construye a principios de siglo el estadio de Lyon, recurre a la perspectiva para determinar el efecto de combadura de un bordillo de hormigón que corona las gradas y que le da su expresión al monumento. Cuando en 1924 Rietveld dispone en Utrecht los paneles escalonados que animan y valorizan plásticamente los muros, rompiendo con la forma simplista del edificio Steiner de Loos, recurre a la perspectiva.

Si nos preguntamos cuáles son, pues, las características esenciales que definen la nueva aprehensión espacial y la nueva perspectiva del mundo moderno, inspiradora de las diferentes series arquitectónicas, pictóricas y especulativas de ese tiempo, tenderemos a creer en un principio que el paso fundamental consiste en substituir por una perspectiva articulada —con puntos de vista múltiples— la perspectiva fija del Renacimiento. Pero existen dificultades. En primer lugar, no es evidente que la perspectiva renacentista fuese unitaria. También he señalado en otra ocasión que la adopción de la perspectiva lineal no fue ni completa ni repentina, como comúnmente se cree. Es errónea la opinión de S. Giedion, que escribe, reproduciendo la enseñanza de las academias, que en la perspectiva lineal los objetos son representados en una superficie plana sin referencia a su forma ni a su posición absoluta, y que a partir del día de su invención, hacia 1420-1430, el individualismo moderno se apoderó de ella como de un instrumento perfecto, sin que hubiese

vacilaciones en su utilización. No sólo la perspectiva lineal no constituye una receta a la que se debe que la función individual del hombre se proyecta fielmente sobre una superficie de dos dimensiones (con lo cual el Renacimiento habría realizado totalmente la unión entre la ciencia y el arte), sino que tampoco es exacto que los hombres se conformasen durante generaciones con una solución única y que consideraran objetiva. El valor realista de la perspectiva lineal sólo fue proclamado en las academias y a finales del siglo XIX, precisamente en el momento en que el sistema cesaba totalmente de corresponder a las intenciones de los artistas y también a la visión viva de las generaciones. Los artistas del Renacimiento, en cuanto a ellos, dudaron mucho en adoptarla; no todos interpretaron el método de la misma manera; y ni ellos ni sus discípulos practicaron nunca un único sistema de representación. Siempre utilizaron en particular las formas de la perspectiva caballera cuando se trataba de representar arquitecturas. La inmensa producción de los libros sobre arquitectura escapa a la estricta regla de la perspectiva lineal. No se trata de creer que la época moderna descubriera en cuanto a ella un sistema técnico realmente inédito con la visión del universo desde las alturas. Sin embargo, es indiscutible que numerosas innovaciones del arte moderno se deben a la utilización sistemática de las vistas desde arriba. En primer lugar, y principalmente con Degas, tenemos desde mediados del siglo XIX el desarrollo de una de las más sólidas tradiciones del arte moderno: la visión caballera, que hasta entonces era generalmente utilizada con fines documentales —trazados de arquitectura, cuadros de batallas, panorámicas—, se convierte en un punto de vista propiamente estético. Hasta entonces se consideraba que proporcionaba una información que no daba la visión directa; a partir de entonces se considera por el contrario que expresa una realidad también normal. Degas introdujo, además, la investigación sobre la disposición de espacios. Fue seguido por Toulouse-Lautrec, asiduo de los circos como Degas lo había sido de los teatros.

Pero se trata más bien del ángulo en que se aborda una visión cúbica que de una elaboración totalmente nueva de lo real. El paso lo dieron los artistas de los años 1905-1908. Para los cubistas, la toma de vistas no es únicamente dominante y angular, sino que yuxtapone en un espacio de dos dimensiones unas anotaciones que disocian no sólo el punto de vista, sino también el objeto. Para Delaunay, por ejemplo, en la Torre Eiffel se trata de un montaje en que se

parcela el tema de la observación, y ya no sólo la posición del observador. Los artistas siempre habían yuxtapuesto sensaciones, y ahora proceden a la parcelación y al montaje diferenciales, no del objeto figurativo, sino de los objetos concretos del análisis. De ahí surgen unos intentos aún más recientes, como los de Estève, que trata de figurar, como por ejemplo en *Hommes volants* (hombres voladores), la sensación experimentada al ver desfilar un paisaje por debajo de uno. Es totalmente evidente que una evolución así es imposible de imaginar si no es en la vida de un hombre inmerso en una civilización mecánica, y especialmente en la civilización mecánica actual. Sólo unos hombres que viven en la época del avión han podido dar el paso entre la fórmula de Degas y la fórmula de Estève. Dudo fuertemente que Estève, Singier o Manessier sean entusiastas de la aviación, tal vez incluso no hayan subido nunca a un avión, pero han tenido la tentación, aún más reveladora, de imaginar las reacciones ópticas de sus contemporáneos voladores, al igual que los artistas del siglo XV se esforzaron en imaginar —sin verlas— las maravillas que relataban los viajeros sobre sus lejanas peregrinaciones. Todo el orientalismo de los siglos modernos es un arte fundado sobre una visión imaginaria. ¿Por qué no admitir hoy que los artistas se afanan por traducir, no ya la realidad de la visión mecánica de un mundo atravesado por fulgurantes máquinas, sino la concepción que suscitó la creación de esas máquinas y consecutiva a su utilización? Algunas formas de actividad técnica pueden también traducirse a través de las obras de arte, que son siempre, hoy como ayer, obras de imaginación. Generaciones enteras vieron antaño los confines del mundo a través de las interpretaciones totalmente fantasiosas del arte, y así seguirá siendo en el presente —hasta el día en que los académicos pretendan hacer creer a nuestros tataranietos que nuestra época representó el mundo tal y como es.

El desarrollo de la velocidad juega un papel inmenso tanto en el arte como en el comportamiento diario de los hombres. Cada hombre renueva todos los días la experiencia de desplazamientos rápidos, y la rapidez de esos desplazamientos ha transformado todas las facultades de apreciación del hombre moderno. No se trata sólo, en efecto, de experiencias directas sobre la velocidad, sobre la visión desde arriba, sino de una estimación distinta de las relaciones entre las cosas. Lo lejos y lo cerca, lo reciente y lo antiguo han dejado de ser considerados de la misma manera. No sólo nuestro cuerpo se ha acostumbrado a evaluar el desplazamiento de un coche que avanza a

cien kilómetros a la hora, sino que nuestra mente establece entre los hechos y los acontecimientos unas relaciones inconcebibles para los hombres de antes. No se trata sólo de relaciones en cierta forma ampliadas, sino asimilables a los marcos antiguos de la estimación; la apreciación de la velocidad, así como, correlativamente, las nuevas clasificaciones de los fenómenos en el tiempo, ha modificado nuestro concepto de la causalidad. Basta pensar en el ritmo al que circulaban antiguamente las noticias y el ritmo al que hoy las difunde la radio, y comprenderemos que el hombre moderno posee un sistema para percibir y relacionar los fenómenos que no tiene comparación con el que tenía vigencia hace sólo cuarenta años.

Los artistas trataron hace tiempo de traducir esa aprehensión nueva de un valor psicosomático como es la velocidad. Turner ya pintó un cuadro célebre: *Velocidad. Viento. Humo*. Monet fijó ya en 1875 la poesía de la locomotora. Los poetas se afanaron por traducir en versos la embriaguez de la velocidad. Todo hombre de hoy piensa en función de una forma de relacionar los hechos aislados directamente determinada, a nivel intelectual como a nivel de la experiencia directa, por esa nueva experiencia. A ello se suma la inmensa colección de imágenes concretas que nos proporcionan los instrumentos de la información moderna. La fotografía nos ofrece cada día las imágenes de objetos en movimiento. Las películas se basan enteramente en la apreciación automática de una sucesión de imágenes.

La familiaridad adquirida por el hombre moderno con las consecuencias de la velocidad ha modificado todos los campos del arte. La posibilidad de fabricar unos materiales estándar y de transportarlos rápidamente en grandes cantidades ha modificado toda la comprensión de los problemas arquitectónicos. Ahora dos sistemas comparten la preferencia de los arquitectos: los materiales prefabricados, que implican el rápido montaje *in situ* de elementos preparados, y la fabricación en la misma obra —se llevan a la obra los materiales en bruto, y ahí son amasados por máquinas transportables en el mismo lugar de su utilización. En ambos casos, el material se concibe, ya no como constituido de elementos naturales que hay que escuadrar o labrar, sino como una concreción que admite dosificaciones variadas; así, el material deja de ser un elemento de base para convertirse en un producto. Desde Egipto y Caldea, los dos sistemas fundamentales del aglomerado y del bloque monolítico constituyeron siempre los dos polos de la invención técnica en arquitectura.

Pero lo más original que parece haber aportado nuestra época en ese campo es una concepción particular del montaje, que depende menos de las posibilidades de traslado o de fabricación rápida de los materiales básicos, que de la comprensión general de las operaciones de ensamblaje que producen un objeto. El pasar de la villa o de la casa de renta de dos pisos al rascacielos o al bloque de inmuebles modernos, no es únicamente el resultado del crecimiento cuantitativo de los medios empleados, sino de una apreciación del nuevo poder del hombre para crear materiales, y simultáneamente, de su deseo de agrupar en un sistema original unas actividades ligadas entre sí por una apreciación inédita del espacio y del tiempo. Los grandes edificios modernos no son simplemente una acumulación o un apilamiento de unidades de vivienda del antiguo tipo, sino que producen nuevos principios combinatorios. Es probablemente por haberlo ignorado por lo que unos intentos como el de Marsella están irremediabilmente marcados por la huella del pasado.

El tercer elemento que representa en nuestros días el punto de encuentro de las técnicas y de las artes es el descubrimiento de lo infinitamente pequeño. No se trata de elaborar un inventario o un catálogo de las obras del arte moderno que corresponden a las categorías de un pensamiento orientado por ciertas posibilidades abiertas a las técnicas del mundo mecanizado. El contacto jamás se establece, recordémoslo incansablemente, por transmisión. El descubrimiento del mundo de lo infinitamente pequeño se dio en los artistas a partir de investigaciones puramente pictóricas, y paralelamente, pero sin comunicación alguna con los científicos. Si la era del microscopio es también la del divisionismo, es porque una misma necesidad de análisis de las sensaciones ha servido de soporte a unas investigaciones absolutamente independientes. Los espíritus científicos han tratado de reforzar materialmente su poder de distinción para objetivar su intuición del misterio de lo infinitamente pequeño; los artistas han desarrollado los recursos del análisis sensorial con el fin de liberarse de las reglas tradicionales de la transposición lineal y global de los conjuntos. Luego unos construyeron, según su vocación, unos sistemas cifrados o unas cadenas hipotéticas de causalidad, mientras que otros elaboraban, igualmente según su propia vocación, órdenes de agrupamiento figurativo: divisionismo de Seurat tras el luminismo de Monet, orfismo de Delaunay, práctica de los tonos puros del arte actual. El descubrimiento de la figura de las moléculas se preparaba así con el registro

directo por parte de los artistas de una figura del universo que ya no coincide con el desglose utilitario, y que se basa más en la finura de las percepciones que en el carácter práctico de la experiencia. La fotografía y las películas vinieron luego a confirmar el carácter deformado de la percepción, es decir, el carácter artificial de las grafías clásicas. Se llegó así a considerar fácilmente que el reconocimiento y el significado ya no estaban ligados a los conjuntos, a los volúmenes y a los temas, sino a la delicadeza de una sobriedad analítica que se ejerce, no ya sobre los objetos artificialmente elegidos y dispuestos, sino sobre la imagen que se forma en la mente, y antes que ninguna otra cosa sobre la imagen captada a nivel de la percepción óptica elemental.

Huelga insistir sobre el aspecto insólito del arte figurativo actual en relación con el de un pasado reciente todavía. El rechazo de las apariencias globales y de las siluetas familiares, de los objetos y de los temas consagrados, la ampliación casi alucinadora de los detalles constituyen uno de los procedimientos más sistemáticamente utilizados. Una nueva discriminación se ejerce a nivel de la percepción pura. Tan pronto el detalle sustituye totalmente al conjunto, como la búsqueda se ejerce sobre la coordinación insólita de varios detalles paradójicamente reunidos. En todos los casos, la atención se dirige más a lo particular que al conjunto; la disposición de los objetos en el espacio en relación unos con otros cede el paso a una ordenación de elementos elegidos sobre el lienzo. Se concibe la posibilidad de sistemas de integración que renuncian a cualquier evocación de una visión lejana. Al orden de la acción necesariamente unificadora le sucede el orden de la sobriedad de las partes, concibiéndose ahora el vínculo entre los elementos no ya en relación a su uso, sino en relación a la naturaleza íntima, constitutiva, de cada ser o de cada objeto.

Nuevas atribuciones de valor a sitios y objetos olvidados; sustitución de una figuración estática —limitada a la representación de las cosas inmediatamente reconocibles bajo unos ángulos y en un entorno concreto— por imágenes que combinan, partiendo de puntos de vista diferenciados, fragmentos significativos en aras de un conocimiento íntimo y cualitativo de objetos figurados recortados de la realidad según los marcos de la inteligencia y no ya de la acción; inserción de la velocidad entre los valores que determinan las cualidades y hacen posible la identificación de los signos; combinaciones diferentes que materializan la ambivalencia espacial y

temporal de los fenómenos, así como la pertenencia de un mismo signo a varios conjuntos momentáneamente constituidos ya sea por la acción, ya sea por la inteligencia. Tales son algunas de las características de la pintura y de la arquitectura contemporáneas: están concretamente relacionados con aspectos de la técnica y de la ciencia actuales.

Quedando así demostrada la posibilidad de descubrir valores comunes a las distintas artes —y a otras actividades representativas de la época—, sólo nos resta por exponer cómo se dio progresivamente el paso de los estilos de transición que marcan el final del siglo XIX a las formas dominantes de los tiempos presentes.

La parte de los constructores

Volveremos, pues, aquí al cuadro interrumpido del desarrollo histórico de la arquitectura moderna, admitiendo a partir de ahora que dicho desarrollo tiene lugar en estrecha relación con las técnicas, pero también con las demás artes, e incluso con ciertas formas más alejadas de la actividad especulativa contemporánea.

Resumiendo los hechos y pretendiendo sólo fijar las grandes líneas del problema, puede decirse que una vez realizado el despojamiento figurativo resultante de la toma de posición teórica de Loos hacia 1897 y de las primeras tentativas por aplicar esos principios mediante la estilización geométrica surgida del descubrimiento de Cézanne, la arquitectura moderna rompió definitivamente con la antigua tradición. Hecho curioso, el marco imaginario se ve destruido antes incluso de que el marco social se halle reformado. Desde 1910 existe un estilo del siglo XX ligado al progreso general de las actividades contemporáneas, mientras que hoy aún seguimos indagando trabajosamente en las necesidades fundamentales de una sociedad que se crea a un ritmo vacilante, como su arte. Cosa que sólo puede sorprendernos si olvidamos que las sociedades son también ellas creaciones humanas.

Giedion y Zevi señalaron esa ruptura de los años 1904-1905 que salta a la vista de todos los observadores. Pero no coincidimos con ellos respecto al significado que hay que concederles a los hechos, ni en el propio valor de esos hechos. La gramática del estilo moderno no se halló establecida de una vez por todas mediante el esfuerzo sistemático y racional de una generación de precursores que aplica-

ban las lecciones de los años gloriosos de América. Sería una ofensa a los grandes realizadores de los años 1910-1940 considerarles como epígonos racionalistas, como seguidores de los genios naturales de los años 1880, surgidos todos ellos de la buena tierra virgen del Nuevo Mundo. Aun cuando aceptaron la dirección esbozada por los pintores, los mejores intérpretes del genio figurativo de esos tiempos, su aportación fue continua. Hicieron arquitectura y arte moderno en relación, a la vez estrecha y libre, con las demás actividades contemporáneas.

Lo que podemos decir es que a partir de la base planteada por la voluntad de despojamiento surgida del rigor moral de Loos y de la lección figurativa de Cézanne, existen dos grandes tendencias en perpetuo conflicto.

La primera de esas tendencias desemboca en lo que podemos llamar el estilo celular. La segunda, por el contrario, desemboca en el estilo libre, abierto, y en la supresión virtual del muro.

No es necesario volver aquí a las críticas formuladas a propósito de las ideas y de la obra de Le Corbusier —con excepción, sin embargo, de la investigación verdaderamente estética que desemboca en villa Savoye y en las superestructuras de la casa de Marsella. Insistiremos por el contrario en el carácter universal del conflicto que en la obra de todos los constructores oponen las obras monumentales y las obras de pequeñas dimensiones. Como acabamos de ver, las obras tipo de la arquitectura contemporánea fueron al principio edificios de pequeñas dimensiones. Sólo hemos citado anteriormente las obras de los precursores franceses u originarios de Europa central. Pero ello es válido también para las obras de Lloyd Wright o de Aalto. Un problema importante se plantea por el hecho de que la técnica, la economía y la sociedad actuales exigen, por el contrario, la multiplicación de las obras de la industria humana. Por razones obvias, es más ventajoso construir grandes bloques, que economizan cimientos y cargas, ya que aseguran un rendimiento superior de la construcción. Esa actitud expresa la importancia que adquiere en la sociedad del siglo XX la concentración de los hombres, facilitada por el desarrollo de los medios de transporte y por el creciente papel de las actividades colectivas, desde el deporte hasta el cine. Ahora bien, no parece que los arquitectos se hayan planteado la cuestión de saber si el mismo estilo puede satisfacer igualmente todas las necesidades materiales y plásticas de su época. Se conforman, por así decirlo, con doblar o triplicar la jugada, cada vez

que el programa se aplica a un mayor número de eventuales usuarios. Más exactamente, aplican unos elementos plásticos que proceden de una experiencia a escala individual, a unas realizaciones a escala de grupo. De nuevo, el estilo y la plástica vuelven a ser ajenos al programa. Todo viene a ser como si la inventiva plástica se hubiese bloqueado otra vez.

Por otra parte, advertimos que en épocas anteriores, ciertas partes comunes del edificio fueron sucesivamente utilizadas como centro de interés particular de las construcciones; en el siglo XVI, por ejemplo, la escalera se convirtió en el núcleo de toda composición monumental. Actualmente se tiende a considerar como una extraordinaria paradoja, en este siglo de vida comunitaria, que el elemento central de interés de un edificio, particular o no, sea la «célula» de base. La pieza habitable se vuelve el elemento principal de la composición. Junto con ese otro imperativo absoluto: la necesidad de abrir la pieza lo más ampliable posible a la luz, gracias a la anulación de la imposición mural. Descubrimos aquí la doble tentación de la arquitectura moderna, tan pronto seducida por el tratamiento de las superficies como por la posibilidad de manejar espacios, por así decir, sin paredes. Esa doble actitud de lo imaginario está ligada, como acabamos de ver, al desarrollo del cubismo figurativo, sucesivamente geométrico y liberador. Con lo cual los dos estilos arquitectónicos de la época, el estilo celular y el estilo llamado orgánico o de los volúmenes libres, surgen igualmente de las especulaciones estéticas, pictóricas y escultóricas de la escuela de París. Ya sean las casas de paredes de vidrio realizadas para los millonarios de Florida, ya sean los bloques de edificios de renta realizados, desde Marsella a Chicago pasando por Río de Janeiro, por los Le Corbusier, los Mies Van der Rohe o los Niemeyer, en todos los casos asistimos al desarrollo de un estilo en que la técnica proporciona unos medios casi ilimitados, pero que se subordinan a una voluntad de expresión plástica.

Lo sorprendente es el pequeño número de formas generadas por ese encuentro en la época actual, de unas posibilidades de construcción casi ilimitadas y de un sistema figurativo renovado. En todas las épocas siempre ha sido restringido el número de creadores. Sin embargo, asistíamos a una elaboración progresiva de los fundamentos estilísticos rápidamente aparecidos. Es un hecho, además, que en las artes puramente figurativas, la escultura y la pintura, se observa una abundancia casi inaudita de estilos persona-

les. Tal vez es algo injusto igualar demasiado las formas de la arquitectura actual. Nos falta el distanciamiento que surge con el tiempo. Pero no podemos evitar temer cierta carencia de estética en los trabajos del constructor moderno, demasiado subyugado por el ingeniero. Ese es el verdadero terreno en que se justifican los temores y las reservas de quienes ven en el desarrollo fulgurante de las técnicas un peligro para el destino de las artes.

Sin pretender trazar aquí una historia de la arquitectura del siglo XX, señalaremos que hombres como Gropius y Mies Van der Rohe no pueden ser clasificados como epígonos racionalistas de los Berlage y los Van de Velde. Recientemente, los estupendos trabajos de G. C. Argan han valorado particularmente la personalidad de Gropius, que ayuda mejor que cualquier otro a resaltar las verdaderas consecuencias del problema planteado por la colaboración cada vez más estrecha entre el arte y la industria.

Fundador del Bauhaus en 1910, Gropius encarna doblemente el drama de este tiempo. El doble conflicto de las relaciones del arte con la industria y de la fatal democratización del arte dominó su vida. No es justo —como a veces se hace— presentar simplemente a Gropius como el hombre que hacia 1920 quiso fundir el plano libre de Behrens con los volúmenes articulados de Lloyd Wright. El plano libre de Behrens era simplemente la libertad permitida por los materiales del siglo XIX para reducir a voluntad los puntos de apoyo y despejar los espacios. La articulación, no ya de las superficies, sino de los volúmenes, sólo apareció después, en las especulaciones de Wright y de Le Corbusier. El «estilo Bauhaus», además, es harto complejo. Difiere esencialmente si comparamos los edificios contruidos en Dessau por Gropius en 1928, que corresponden a la estética del primer cubismo, el de 1907, y si enfocamos las especulaciones surgidas de ciertos talleres de ese mismo Bauhaus, que recurrió en 1922 a Van Doesburg, realizando éste la fusión entre el primer cubismo y el segundo, aquel que juega con los planos móviles en el espacio —evolución que ilustra perfectamente el desarrollo de la pintura de Fernand Léger y que es, repetimos, la prueba absoluta del carácter figurativo de la arquitectura actual en lo que ésta posee de creativo.

Además, la verdadera aportación de Gropius no reside ahí. Sin subestimar los méritos que adquirió como mecenas del gusto moderno, juega su propio papel, al límite de la técnica y de la plástica. Gropius concibe la arquitectura como una metodología. Tiene cierto

iluminismo en común con Lloyd Wright. Sin embargo, este último se cree llamado a ofrecer a los hombres una verdad revelada a la que deberán ser dóciles para salvarse, mientras que el primero no separa la doctrina de la acción.

Mientras que Lloyd Wright sigue siendo el representante de un esteticismo individual de tipo victoriano, Gropius entendió desde 1920 que el problema principal del hombre y del artista de nuestro tiempo era el de la creatividad en la acción común. No creyó que la organización social del futuro pudiese depender únicamente de la previsión genial de unos cuantos —más o menos libremente impuesta por las circunstancias—; pensó, por el contrario, que sólo podía surgir de una amplia colaboración social. Concibió, pues, la arquitectura nueva no como una fórmula especulativa, sino como una técnica de la acción. Tuvo una concepción democrática, y no aristocrática, de la arquitectura actual. Fue en el trabajo, y no en el mecenazgo, donde finalmente buscó apoyo.

Para Gropius, la arquitectura es una de las funciones de toda sociedad constituida; corresponde a una «facultad» constructiva y ordenadora del hombre que se opone a las violencias apasionadas de lo irracional. Se trata de un proceso de la actividad humana que el artista debe dirigir y controlar, sin contrariar las leyes naturales del medio en que vive. La arquitectura es, pues, ante todo una de las fuerzas esenciales de la vida social. Al igual que Lloyd Wright, Gropius cree que la buena arquitectura es el cimiento que, una vez quebrada la jerarquía de las clases cerradas, ofrecerá al mundo las bases de una nueva armonía.

Por tanto, la arquitectura posee para Gropius una virtud pedagógica y social. Pero ni el esquema figurativo ni la técnica crean el contenido social, sólo hacen posible su expresión. Y Gropius le da a esa noción de expresión un sentido muy amplio, se niega a vincularla con una fórmula imperativa y limitada. Pronto se opuso en ese punto a Van Doesburg y a los neoplasticistas del Bauhaus, negándose a educar al individuo fuera de los intereses generales e inmediatos de la comunidad. Así pues, los movimientos nacidos en el mismo Bauhaus entre los colaboradores artísticos de Gropius no tardaron en estar en desacuerdo con sus ideas, ya se tratase del neoplasticismo expresionista de Mondrian y de Van Doesburg o del arte sentimental de Kandinsky. Muchas cosas salieron del Bauhaus, pero el mismo Gropius se alejó de él tal vez tanto por razones estéticas como por motivos políticos.

La aportación personal de Gropius, que dio su oportunidad tanto al neoplasticismo como a cierta corriente de arte abstracto, y que realizó él mismo obras de gran valor en ambas direcciones —el primer Bauhaus y el monumento de Weimar a los muertos de la guerra—, se sitúa muy precisamente en el punto de convergencia de las artes y de la técnica. El arte, hecho social, implica integración del hombre al mundo, y no dominación. La verdadera meta de la arquitectura contemporánea no es, pues, determinar *a priori* unos tipos formales, dispensadores de virtudes sentimentales o morales, sino definir las normas de una producción industrializada. Fue, por tanto, Gropius quien desde 1925 planteó en términos claros el problema de la integración de las artes y la técnica en la arquitectura.

¿Cómo introducir un principio cualitativo en la producción en serie? Gropius rechaza formalmente cualquier idea de un estilo positivo que determine desde fuera la producción en serie de objetos sometidos a unas reglas del gusto. Relaciona la producción de la Belleza multiforme de nuestra época con el desarrollo armonioso de una sociedad fraternal. Lo cual implica la posibilidad de educar por el arte a amplias capas de la sociedad, pero igualmente permite admitir la existencia de formas de arte diferenciadas según las técnicas o según las necesidades de los diferentes grupos sociales. En resumen, Gropius vincula el arte a la actividad técnica de los usuarios. Se niega a separar el arte de las demás actividades sociales del individuo. No lo relega a la esfera de los esparcimientos ocasionales, lo identifica con la totalidad de la experiencia humana, y como esa experiencia está actualmente orientada principalmente por la técnica, vincula el arte a las leyes de la producción industrial y a las exigencias del nivel de vida de las clases productoras. Separando el arte de la percepción pura, lo une a las actividades especializadas de cada individuo. Lo convierte, en suma, en la cualidad superior de cada obra que utiliza al máximo las posibilidades técnicas y humanas del tiempo presente, dentro de la acción. Es por ello en realidad el más grande intérprete, bajo una forma original, de la teoría del arte comprometido.

Expulsado de Alemania después de 1933, Gropius fundó en América una especie de nuevo Bauhaus. Su influencia directa e indirecta fue allí inmensa. Con él se vinculan todos los intentos por deducir las normas de la arquitectura de unos imperativos fijados por la máquina y por el comportamiento individual del hombre de hoy. Un George Nelson, propagador de una arquitectura cuyas rela-

ciones cifradas se derivan todas de las dimensiones de los materiales prefabricados, y que al mismo tiempo satisface las exigencias más delicadas de confort del individuo en el marco de su actividad profesional —hospital de Saint-Lô, proyecto de la Casa Colgante— prolonga, por su espíritu, la obra de Gropius. Juntos representan la más alta concepción de una arquitectura no sometida a la técnica, sino que extrae de ella sus elementos materiales y humanos. Queda claro que tanto uno como otro intentan así sobre todo escapar a las fórmulas surgidas de la primera estilización formal de la arquitectura, la que bajo formas diversas se alejó de la figuración cubista. Tanto más notable es observar que globalmente sus obras siguen vinculadas a unas líneas, a una apariencia general, determinadas por la figuración cubista, o mejor, por las figuraciones cubistas que se sucedieron entre 1910 y 1930. Aunque el hospital de Saint-Lô esté concebido con un espíritu diametralmente opuesto al de la casa de Marsella —contraste entre el modulator, que es un canon arbitrario y numérico, y la unidad flexible que determina la anchura de la placa de hormigón ligero utilizada a lo ancho o a la mitad de su ancho como una tela, según las necesidades calculadas en relación a los gestos del hombre: largo y ancho de la camilla, mejores condiciones de iluminación, etc.—, ambos edificios ofrecen en su silueta global unas afinidades sorprendentes, utilizan plásticamente una concepción figurativa común, basada en el manejo de los volúmenes y el tratamiento escultórico de las superficies.

La amplitud de ideas y el liberalismo de Gropius no le sirvieron mejor en América que en Alemania. Tras enseñar durante veinte años en Harvard, Gropius renunció a su puesto, perseguido por el espíritu de intolerancia que bajo todos los climas engendra fatalmente —y progresivamente— los mismos resultados.

Es totalmente injusto pretender, como lo han hecho Giedion y Zevi, que el funcionalismo de 1930 sea la manifestación de un espíritu geométrico abstracto. Por una parte, va unido a las formas de un arte vivo, el cubismo, y por otra refleja unas preocupaciones como las de Gropius, ciertamente discutibles, pero más vinculadas a la vida social que a la estética. El principal reproche que se le puede hacer a Gropius, en efecto, es el haber minimizado el papel de la especulación figurativa.

Todo aspecto del funcionalismo del siglo XX que repose sobre la completa subordinación de todas las actividades humanas al imperativo absoluto de la máquina, no permite rebasar, como hemos

visto, el nivel de pensamiento alcanzado desde finales del XIX por los teóricos de la unión total entre el arte y la industria, es decir, entre el arte y las actividades técnicas, sean cuales sean, del hombre que vive en sociedad. La concepción de Gropius no peca, en efecto, de abstracto, sino de exceso de «sociología», en el sentido estricto de la palabra.

A ese respecto, la postura más reciente de George Nelson es infinitamente más humana. Rechaza la idea, en definitiva común a Gropius y a Le Corbusier, de que las necesidades del hombre se miden según sus medios, y piensa, por el contrario, que son los medios los que deben ajustarse a las necesidades del hombre tal y como se definen en el mundo de hoy. Gropius soñó con formar una clase de técnicos capaces de materializar los valores incluidos en el trabajo mecanizado e industrializado. Partiendo de la idea de que las herramientas condicionan el trabajo y los objetos, pensó que la obra de arte es una realidad producida por la técnica y que el gusto sólo aprende a aceptarla. A pesar de su espíritu independiente, Gropius se convirtió así, treinta años antes que Burnham, en el teórico de la tecnocracia, afirmando en sustancia que la escala de la Belleza futura estaría necesariamente determinada por el grado de eficacia de las masas y por la planificación de sus actividades, sin intervención de cualidades propiamente especulativas o estéticas.

De hecho, las realizaciones personales de Gropius se ven afectadas por cierto carácter somero que es una traza de ideología, y que revela esa común falta de estética cuyo resultado es la especie de inmovilismo que ya hemos observado en su estilo y en el de muchos de sus emuladores.

Evidentemente, debemos considerar absurda la elección de los órdenes antiguos para medir toda la arquitectura moderna. Pero no debemos olvidar que en su origen, y en otra civilización, esos órdenes habían materializado una toma de posición intelectual del hombre sobre el mundo exterior, y que en su día fueron algo vivo y diverso, superpuesto a la técnica de los tallistas de mármol o de piedra. Por ello la fórmula buscada por George Nelson se distingue del realismo estructural de Gropius y del modulator de Le Corbusier, que no es sino un nuevo canon arqueológico a escala humana según las fórmulas plásticas y numéricas del Renacimiento. Dicha fórmula pugna por establecer una relación entre el canon y las actividades positivas del hombre actual. En última instancia, ya no se trata de conciliar el canon de Vitrubio y de Durero con los materia-

les modernos, ni de una visión abstracta del hombre considerado como un absoluto. La arquitectura de Nelson se acerca así mucho más a un acuerdo con las actividades generales de nuestro tiempo, máxime cuanto que, simultáneamente, posee características artísticas estrechamente relacionadas con las soluciones plásticas contemporáneas —sobre todo considerando que Nelson no recurre a los pintores para imprimir a sus monumentos un carácter estético superficial, sino que él mismo les dota de cualidades intencional y estructuralmente prácticas.

Entre Gropius, intérprete de la estética de lo bello comprometido, y Nelson, que se hace eco de los desarrollos estéticos del cubismo de 1930, numerosos son los arquitectos que contribuyeron a esa búsqueda de un equilibrio entre el necesario respeto de los imperativos técnicos y la necesidad de un vínculo con las nuevas formas del arte figurativo. Como no estamos elaborando aquí una historia de la arquitectura moderna, sino que pretendemos simplemente poner de relieve algunos principios que orienten una investigación documental más extensa, no analizaremos la obra de todos aquellos que desde hace treinta años han contribuido al desarrollo del arte moderno. Cualesquiera que sean sus méritos individuales de artistas y de maestros de obras en algunos casos aislados, creemos que la mayoría de los maestros de la arquitectura actual no ha hecho sino combinar, en distintas proporciones, las tendencias que fueron definidas a principios del siglo XX por los grandes creadores de una sensibilidad plástica nueva, adaptada a la máquina. Un Mies Van der Rohe, por ejemplo, surgido del entorno de Gropius, no hizo sino poner de relieve el papel de la estructura ligada al material de construcción —preferentemente el acero. Un J. P. Oud, en cambio, utilizó más bien las posibilidades plásticas del hormigón, en unas obras ricas de valores propiamente estéticos. Un Neutra realizó en California unas obras de lujo en las que llevó a sus últimas consecuencias las fórmulas del plano libre. A pesar de la calidad de algunos logros, no deja de ser sorprendente el pequeño número de edificios que poseen valor propio; prácticamente nadie se sale de la doble corriente representada por Gropius y Nelson: primacía absoluta de la técnica, o adaptación a unas formas ya materializadas por otras técnicas. Si queremos definir el grado de racionalismo de la arquitectura contemporánea, la relación entre la arquitectura y las artes figurativas del siglo XX, y sobre todo la existencia de un cambio de orientación debido al surgimiento más tardío de un estilo

distinto de los diferentes movimientos ligados al cubismo, nos hallamos ante el único gran problema del papel y del genio de Frank Lloyd Wright.

Presenta un doble aspecto. Hay que definir la parte de la originalidad absoluta de su obra. Hay que examinar el fundamento de la tesis que le atribuye, desde 1930, un cambio general de los valores arquitectónicos en el mundo, cambio que implica la subordinación de la técnica y de la razón a un nuevo ideal de arte espontáneo.

La obra de Lloyd Wright se divide positivamente en dos períodos cronológicos muy marcados. El primero va de 1887 a 1924. Lloyd Wright es entonces un joven arquitecto americano formado en la escuela de Chicago, discípulo de Richardson y sobre todo de Sullivan. Trabaja en Japón de 1916 a 1922. Previamente estudió sobre todo, al parecer, la casa japonesa a través de ilustraciones, ampliando su cultura por influencia de Europa, algo representativo del estilo 1880. Lloyd Wright construye entonces principalmente para una clientela media. Las consecuencias de la Exposición de Chicago pusieron de nuevo en boga los estilos históricos entre las clases acomodadas de la sociedad, mientras que el progreso de las técnicas propicia el desarrollo de los rascacielos bajo una forma ligada al funcionalismo internacional de los años 1880-1900. Los seis criterios de la arquitectura orgánica hacia 1908: simplicidad, estilo individual, carácter orgánico de la composición, armonización del color con el entorno, acentuación del carácter de los materiales utilizados, plano que expresa, al igual que la elevación, el carácter individual de la composición, no parecen estar en contradicción con las especulaciones europeas contemporáneas. El mismo Zevi resume así las posiciones de Le Corbusier: pilotes, terraza jardín, plano libre, ventanas apaisadas, fachada libre que ilustra tres principios: volúmenes, superficie y geometría, y sobre todo plano generador. Es por su aspecto pintoresco y colorido por lo que la arquitectura de Lloyd Wright parece entonces la más nueva —lo cual no significa minimizar su mérito: Lloyd Wright es, sin duda alguna, un verdadero «artista», y el más dotado de los constructores de su época.

El mayor éxito de Lloyd Wright fue, en 1910, su exposición particular en Berlín, que le asegura una audiencia excepcional entre los jóvenes artistas de Europa central. En ella fija gran parte de la orientación ulterior de la arquitectura germánica. Sin embargo, como a menudo sucede, de su ejemplo se recuerdan más los elementos comunes que los rasgos individuales. Cabría, sin embargo, inves-

tigar en qué medida algunas de sus obras pudieron orientar la búsqueda ulterior de Rietveld y de Mallet-Stevens paralelamente al cubismo.

De 1924 a 1934, Lloyd Wright atraviesa una etapa de silencio casi total, saltando al primer plano de la actualidad en 1935. Fue entonces cuando al parecer formuló en teoría y en actos las leyes de esa famosa arquitectura orgánica que iba a salvar la humanidad. Observemos que aquí no se puede a la vez defender la tesis del lento proceso universal de dicha arquitectura y el carácter absoluto del descubrimiento de Lloyd Wright. Es minimizar en particular el papel de los suecos como Asplund y Aalto. El primero había expresado ya en 1930, en actos y en palabras, lo esencial de las tesis recogidas por Lloyd Wright, tesis que se explican mucho mejor relacionándolas con el ambiente ideológico y místico de los países nórdicos que con la dura América de la expansión industrial sin límites.

Fue Asplund el que consideró la casa como un refugio contra el universo, por rechazo a una Naturaleza hostil, a un mundo condenado por una moral ibseniana que acusa una vez más el conflicto entre el hombre y la sociedad, incluida la máquina. A Asplund y a Aalto les debe Zevi, a través de Lloyd Wright, la teoría del espacio interior, imagen de los ensueños de un hombre recogido en sí mismo. A los nórdicos les debemos la concepción de los espacios libres coordinados según la imaginación y el capricho del ocupante. Pues Lloyd Wright, en cuanto a él, y hasta en sus obras más logradas y más recientes, se mantiene fiel a un sistema muy distinto de combinación, surgido directamente de la arquitectura colonial americana. Los recientes trabajos de los historiadores de ese país demuestran, en efecto, cómo el principio de ampliación de la vivienda en el Nuevo Mundo siempre había sido la aglomeración de espacios complementarios alrededor de un núcleo, por oposición al principio dominante en el Viejo Mundo, que implica la fusión. En resumen, estamos ante tres sistemas de integración: por yuxtaposición, por asociación y, finalmente, por articulación de los espacios coordinados. Es imposible, además, no advertir que este último sistema sólo pone en aplicación unos principios también derivados automáticamente de la figuración cubista, como lo muestran la casa Rietveld y sobre todo la villa Savoye de Le Corbusier.

Así pues, no podemos dejar de apuntar que el supuesto conflicto que existiría entre el nuevo espacio de lo imaginario y el espacio

figurativo y estático del cubismo es ilusorio. Además, la conciencia de un espacio interno proporcionado estuvo siempre presente en todas las épocas en ciertas arquitecturas, y es irónico pensar que al término de las teorías expresadas por los turiferarios de Lloyd Wright se afirme que el barroco careció del sentido de los espacios interiores. También olvidar que el gótico especuló sobre los valores del espacio luminoso, considerar subsidiarios unos valores tan destacados del pasado, sitúa en su verdadero nivel la propaganda que se ha hecho últimamente a favor de la arquitectura revolucionaria de Lloyd Wright entre los buenos artesanos del arte moderno; situémosle entre los precursores, sobre todo en lo que respecta a la elaboración de los principios de la nueva visión en cuanto a poner en obra un estilo de la arquitectura civil de programa privado. No es perjudicar a sus obras el negarse a considerarlas como inspiradas por una visión tan sobrehumana del futuro de la humanidad, y el reconocer en cambio en ellas uno de los productos más raros y más certeros de nuestro tiempo. Lloyd Wright, con el doble y raro privilegio de su longevidad y de haberse renovado al menos una vez en su existencia, merece mucho más que Horta o que Van de Velde el título de pionero de la arquitectura contemporánea. Se adelantó indiscutiblemente en varios puntos a Gropius y a Le Corbusier; pero no creemos que su arte entre en conflicto con los grandes movimientos que rigen igualmente, como hemos demostrado, la evolución de las técnicas y de las ciencias y la de la arquitectura. Lloyd Wright es ciertamente, junto con Loos, el primer gran hombre de la arquitectura moderna, la que renunciando al sueño de una división equitativa entre los valores estéticos y técnicos, tanto como a la subordinación total de la estética a los imperativos de la máquina, introduce en esa técnica particular unos valores cercanos a la vez a las nuevas técnicas y a las nuevas formas figurativas.

Nos negamos, pues, a admitir dos puntos de vista habituales. No ha habido una generación de precursores que, entre 1890 y 1910, y principalmente fuera de Francia, en América con Lloyd Wright, en Bélgica y en Austria, definiese a partir únicamente de la técnica todos los elementos de una nueva gramática de la arquitectura. Tampoco creemos que después viniese, primero una época de escolásticos racionalistas, y luego una nueva generación de creadores que siguiese una vez más al mismo Lloyd Wright y accediera tras él a las tierras vírgenes de la libre inspiración.

Pero no negamos el problema que se plantea respecto a los

desarrollos de la arquitectura después de 1930. Sin creer, por las razones que expondremos más adelante, en la asimilación del poder creativo con la poesía, y sin identificar el genio con lo irracional, tampoco concluimos con que hacia los años 1920 se alcanzara una meta, y que la arquitectura de los tiempos modernos, una vez definida mediante sus relaciones con la técnica, ya no pueda progresar sino desvinculándose de esta última.

Hay artistas que piensan hoy que la era de la investigación y del descubrimiento absoluto ha concluido; al igual que hay científicos que creen que llegamos un poco tarde, y que si los últimos principios de la Naturaleza no se han descubierto aún, habrá que esperar al menos unos cientos de años para que surjan nuevos campos verdaderamente inéditos a los ojos de los investigadores. Para éstos, las investigaciones de las últimas décadas, asociadas a los progresos paralelos de las técnicas, ya han conseguido hacernos penetrar en una era nueva: aquella en que la humanidad descubrirá las normas definitivas del equilibrio universal. Las formas geométricas simples o, para otros, las fulgurantes visiones espaciales que revela el análisis químico y físico de la materia, han originado los principios de una nueva geometría, y por analogía, de una nueva estética constructiva. Las formas simples —sólidos, parábolas— que la ciencia nos ayuda a descubrir en la realidad, constituirán a partir de ahora los marcos positivos de la imaginación. Existen en la Naturaleza abstracta, como en la Naturaleza biológica, formas ideales determinadas para todas las situaciones. Sólo se trata de reconocerlas, y no de inventarlas. Con ello el funcionalismo actual, afortunadamente llegado a su límite, se tiñe de una especie de pureza abstracta que lo asemeja, notemos, a las doctrinas de Winckelmann. El número de tentaciones que se ofrecen al hombre parece limitado. Todos los extremos terminan por encontrarse. Los funcionalismos y los formalismos de todos los tiempos coinciden en la negación del esfuerzo humano individual. No es en eso, por tanto, en lo que hay que insistir.

En cambio, un hecho se desprende del rápido análisis de los desarrollos históricos que hemos presentado. Y es que desde 1930, sí se ha introducido cierta tendencia nueva, que surge tal vez de las especulaciones precedentes, pero con una característica particular. Un Asplund, un Aalto, un Lloyd Wright en su última época, un Neutra, ya no producen obras asimilables a las de los años anteriores. Cualquiera que sea la fuente real de inspiración —indagaremos

más adelante cuál es, ya que vuelve a plantear el problema de las relaciones entre el estilo y la técnica—, es indiscutible que un gusto nuevo anima los logros de estos tiempos. Las fórmulas surgidas más o menos directamente del cubismo siguen produciendo monumentos válidos, pero hay otras que con toda seguridad responden a nuevas instancias vitales. Dicho de otra manera, se puede cuestionar la originalidad absoluta de la solución de Lloyd Wright, pero no se puede negar que se está planteando el problema de un cambio.

En la perspectiva de esta obra, la cuestión está en saber si las obras que nos llevan a confirmar ese agotamiento de las formas cubistas se rigen por imperativos de carácter técnico, o si, por el contrario, responden a intenciones de carácter estilístico. Es decir, el verdadero problema de los años 1930-1950 no es el problema de la revelación —no demostrada— de una arquitectura inspirada y supramaterial, sino el del posible reemplazo del cubismo como actitud general de todos los artistas de inspiración moderna, por un nuevo principio común —y universal— de inspiración.

Capítulo II

EL PROBLEMA DEL ARTE ABSTRACTO

La hipótesis de una tercera época orgánica de la arquitectura del siglo XX, que tras la etapa intermedia de un racionalismo estéril, vuelve a los principios revolucionarios del estilo 1880, queda así sustituida por el problema del arte abstracto. Problema que abarca la arquitectura y las demás artes, pero que no puede resolverse tan positivamente como el del cubismo dentro de una perspectiva histórica, ya que se trata de la experiencia que aún tantea el presente.

Se impone una primera observación. No hay consenso de principio sobre la naturaleza del arte abstracto, y el hecho es que no hay siquiera consenso sobre qué obras actuales merecen ese epíteto.

Con toda la prudencia necesaria, podemos decir que a grandes rasgos, existen dos explicaciones muy diferentes, que corresponden a dos series de obras profundamente opuestas.

Si nos referimos a los textos redactados por los propagandistas actuales del arte abstracto, comprobamos que se trata a veces de defender una doctrina que hace del arte el dominio de lo inefable y de la intuición. En contraposición, observamos que existe desde hace medio siglo una serie muy importante de obras de arte que, formalmente o no, están vinculadas al movimiento del arte abstracto, y cuya primera característica es su objetivo de creación de formas. Es cierto que las obras de la primera categoría también pretenden conseguir la creación de formas, y es ahí donde se sitúa el problema planteado. ¿Exige la creación de formas del arte cierto contacto con la realidad, o tal vez la especificidad de la obra de arte reside en el hecho de que las formas del arte se sitúan ante todo en la mente?

*Las dos corrientes del arte abstracto*1. *Lo inefable. Wagnerismo e intuición*

No nos parece convincente el examen de los argumentos ofrecidos por los comentaristas del arte abstracto. A pesar de ciertos desacuerdos, que parecen más bien personales, coinciden todos en afirmar que la principal característica del arte abstracto es el rechazo de cualquier recurso al mundo visible. Es abstracta, nos dice Degand, «toda pintura que ni en sus fines ni en sus medios evoca las apariencias visibles del mundo». La pintura abstracta se habría, pues, liberado de cualquier preocupación por imitar las apariencias familiares de la Naturaleza. Constituiría así una innovación absoluta, y nuestra época se situaría entre las más grandes de la historia. Hasta casi 1860, se habrían representado las cosas «tal y como son»; después del impresionismo se habrían representado «tal y como se ven»; a partir de ahora el artista «inventaría» libremente a merced de las circunstancias unas formas nuevas y libres, conforme a las necesidades de expresión exclusivamente. En lugar de referir como Cézanne su pequeña sensación al mundo exterior, la conservaría totalmente pura y la materializaría en el lienzo o en la materia inmediatamente, tal y como se lleva a cabo en figuras imaginarias surgidas únicamente de la actividad propia de su mente.

Desarrollando el mismo punto de vista, Seuphor explica que en la nueva pintura y la nueva escultura ya no se encuentra ninguna referencia a la realidad observada. El hombre interior es ya libre de reproducir inmediatamente, sin la referencia de las cosas, la realidad sentida, es decir, la materia misma de su vida imaginativa. El auténtico artista no inventa nada y no se refiere a nada; manifiesta un mundo «incomunicable» que lleva en él. La lógica del arte abstracto es una lógica diferente de la que rige la disposición de los objetos del mundo exterior, y que lleva en sí misma sus propias leyes. Gracias a lo cual el artista comunica el mundo que lleva en él. Es el arte del «mundo de sí mismo» que existe en el espíritu del artista, privilegiado genial que recrea el universo en cada obra y que ya no necesita someterse a las leyes de la vulgar Naturaleza.

En esa nueva perspectiva, el artista abstracto ya no está ligado al objeto. Degand cree poder plantear como una evidencia que sólo el objeto sugiere la tercera dimensión. Y también que el color, en el antiguo sentido de la palabra, al estar en función del objeto o del

modelo, ha contribuido hasta ahora, sobre todo, a la designación del objeto usual y convencional, y a transponer en la pintura unas leyes físicas de una realidad exterior al hombre. En cambio le atribuye al arte abstracto la facultad de situar libremente en el espacio los planos a unas distancias y en unos niveles ya no regidos por la imitación de un espectáculo organizado por poderes extraños al espíritu humano. Así pues, el artista avanza en el campo de lo inexplorado mediante «la invención de sí mismo».

Finalmente, el tercer tema común a todos los profetas de este nuevo evangelio de un arte futuro es que ahora los artistas utilizan elementos propios de su arte, cuya primera característica es ser antidescriptivos. Aun cuando recurren al color o a la línea, utilizan esos elementos a primera vista comunes al arte antiguo y al suyo de tal forma, que ya sólo son los mismos en apariencia. Ya no se trata de elaboración ni de compromiso, de una estilización que extrae de la realidad vulgar unos elementos nobles mediante un lento trabajo de decantación. Los medios y las formas se adhieren a tal punto al impulso creador del artista, que quedan transfigurados en «realidades nuevas». Ya no tienen otra cosa en común con los antiguos instrumentos del arte más que su nombre. Hay una recreación total del arte en sus materiales como en sus fines.

El origen de toda esta fraseología es común. Estamos ante una paráfrasis del pequeño volumen editado en 1912 por Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Raynal resume muy bien su posición. La experiencia fundamental de Kandinsky era el color, el color creador de brillantez y de flama. Por su temperamento eslavo, sintiéndose en su elemento en lo infinito y en el caos, permanecía extranjero a la forma plástica. No es casual que más tarde no supiera defenderse contra los peligros de la anarquía sino adoptando formas geométricas rígidas. Le daba poca importancia a la Belleza tal y como se la concibe en Occidente, donde volúmenes y proporciones siguen derivándose en última instancia «de la contemplación y de las medidas de las formas naturales».

No falta nada. El encanto eslavo y el ataque contra los conceptos atrasados de las razas mediterráneas, las únicas culpables de retrasar el advenimiento en todos los campos, incluido el artístico, de las grandes obras geniales de las nuevas razas, liberadas del prejuicio de la inteligencia.

Precisamente vemos de inmediato dónde se sitúa el debate. En su forma vulgar, el arte abstracto es una manera de existencialismo

que encierra las fórmulas del idealismo, floreciente en París en tiempos del simbolismo en los círculos de la *Revue Blanche*, estrechamente vinculado con el wagnerismo y el descubrimiento del alma eslava. La última palabra del arte abstracto tal y como lo entienden tanto Kandinsky como sus exégetas de las orillas del lago de Zurich, del Spree o del Escalda, es el texto en que Teodor de Wyzewa comentaba en 1885 la lección de Novalis, su reciente descubrimiento.

Invitado por Dujardin a traducir para el público francés las ideas estéticas de Wagner, he aquí cómo resumía Wyzewa la doctrina —no sin añadir mucho de sí mismo. El punto de partida es la concepción del teatro ideal, obra soñada y destinada a un público ideal capaz de recrear esa obra sin necesidad alguna de trucos eléctricos o musicales, sólo mediante la lectura y la voluntad. Volviendo luego a los textos de Wagner, Wyzewa muestra que es una interpretación de Beethoven a través de la filosofía de Schopenhauer la que da origen a la estética wagneriana. «La voluntad que es la Naturaleza se percibe a sí misma por debajo de los errores de la representación. Dicha voluntad alcanza su punto culminante en la inspiración musical, donde la voluntad individual queda reducida al silencio, mientras que despierta en nosotros la Voluntad universal, expresión de la suprema unidad que está en el fondo de las cosas.» Huelga subrayar el interés de esta actitud, que vincula las teorías que conducen al arte abstracto a una paráfrasis de la creación musical. Actualmente los propagandistas del arte abstracto no vacilan en hablar del carácter poético de ese arte, entendiendo con ello su carácter lírico y sus afinidades con la propia música. «El genio del maestro [Beethoven], gracias a su sordera, es por fin liberado de todo *no-yo*, y vive ahora en sí y para sí.» Son los términos exactos de nuestros críticos de vanguardia. Por fin, el genio del maestro, añade Wyzewa, se da cuenta de su poder creador, «ese poder de dar forma a lo imperceptible», y de ese poder nace una alegría inmensa.

Los críticos actuales no han llegado hasta presentar al artista tipo como un ciego, pero se han impregnado, a sabiendas o no —lo más probable—, de las teorías formuladas en París, en 1885, en la *Revue wagnérienne*, teorías que tuvieron inmensas repercusiones en la sensibilidad estética universal. En efecto, es evidente que esa especulación está estrechamente vinculada al arte de Mallarmé, con quien Wyzewa estaba familiarizado en 1885. Y también es evidente que ese fondo de ideas estéticas jugó un papel enorme en la obra

literaria de Proust. Ya en 1885 Wyzewa clamaba por una forma de novela que, al igual que el teatro de Wagner, habría renovado la estética, y trazaba incluso el esquema de una novela psicológica de un solo personaje, donde se prefigura la novela de Proust —que el propio Wyzewa esbozaba tímidamente en su *Valbert*. «El Yo vive solo, y única es su eterna tarea: crear.» Lo que nosotros llamamos realidad únicamente es una proyección «hacia la nada exterior» de la imagen de nuestra esencia íntima. Luego, «creyéndola verdadera, seguimos creándola semejante; y sufrimos por sus incoherencias, cuando éstas son obra de nuestro placer».

La paráfrasis estética de Wyzewa va aún más lejos. La filosofía wagneriana —o más exactamente su comentario parisino— le ofrece su liberación al prisionero de la caverna platoniana. «Tan pronto como él se sabe la causa única, está libre, y el prisionero de la caverna se convierte en el Mago divino, el Mago creador.» Dos caminos se abren ante él. Puede, «renunciando al egoísmo como un límite cruel, poner en sus obras la Unidad...», puede unir su alma a ese no-yo que es también su alma..., y por la compasión por el Mundo, por sí mismo, dará plenamente a su creación la armonía que acabará con el sufrimiento voluntario. Ese mago será Parsifal... O bien, moviéndose en el Mundo de la Creación libre, es decir, del arte, cambiará su hábito de crear, y por encima del universo presente, construirá un universo nuevo». Cambiará, según la expresión de Mallarmé, «la región donde vivir». Ese sabio será Beethoven, Vinci, Racine, Tolstoi y Wagner, «todos sonriéndole a la ilusión que crean, recogiendo para jugar con él todo el dolor del Ser». Añadimos hoy a esa lista de los maestros tan gratos a Romain Rolland, a Mallarmé y a Proust, y, naturalmente, a Kandinsky.

Pues no se trata de negar el valor de la doctrina, y sobre todo de negar su gran importancia histórica. Nos hallamos ante una de las principales corrientes de nuestro tiempo. No sólo abarca el arte, la música y la literatura, sino el pensamiento en general. Todos los existencialismos de 1950 son rechazos de ese movimiento, surgido de la especulación parisina de los años 1880, los años del impresionismo, el gran giro del pensamiento moderno, comparable a períodos como el romanticismo, o lo que Paul Hasard llamaba la crisis de la conciencia europea. La amplitud del movimiento explica la lentitud con la que se difundió en el universo. Hoy los pequeños críticos y filósofos de provincias —aun cuando ejerzan su profesión en París— se acercan por fin a los habitantes de Tula, iniciados al wag-

nerismo unos veinte años después de su breve resplandor parisino.

No se trata, por cierto, de extraer un movimiento tan profundo de los textos que encierra la *Revue wagnérienne*. No son esos textos los que inspiraron a los artistas. Esos textos son únicamente la primera toma de conciencia estética de los problemas que se plantean al artista moderno enfrentado a los desarrollos materiales del mundo. Expresan esa cisura, esa inquietud, esa ruptura del hombre consigo mismo que Siegfried Giedion observa en algunos hombres, pero sin situar su origen.

La transmisión de ese pensamiento se realizó mediante mil corrientes que atestiguan el papel decisivo jugado en ese fin de siglo por el ambiente parisino. No desarrollaremos aquí ese estudio, que fue esbozado por Isabelle de Wyzewa en un pequeño libro dedicado a la *Revue wagnérienne*. Pero su autora se situó más bien desde el punto de vista de las relaciones de ese movimiento con el wagnerismo, sin profundizar en el problema de su porvenir. Y además, lo importante aquí para nosotros es únicamente mostrar que es imposible considerar cierta forma denominada arte abstracto como surgida de las obras de Klee y de Kandinsky hacia 1910, sino que se ha de vincular con todo un movimiento idealista muy antiguo preguntándonos si, cara a cara, no existen otras formas de invención abstracta ligadas, en cuanto a ellas, a las corrientes surgidas del triunfo de la técnica y de la ciencia.

Cuando en 1924 Kandinsky se encuentra en el Bauhaus de Weimar con Klee por una parte y con Van Doesburg por otra, todos ellos representan unos valores, pero valores ya formulados a veces desde una generación atrás. Lo que los turiferarios algo carentes de imaginación y de cultura querrían considerar como la aportación nueva de algunos genios originales, no constituye, salvo prueba de lo contrario, más que la forma empobrecida de una mística surgida de las grandes especulaciones románticas del siglo XIX, o de la tradición cubista en su forma holandesa —muy superior plástica e intelectualmente a la tradición Kandinsky.

La verdadera fuente de inspiración de este último son, además, junto con la filosofía iluminista de los años 1880 —en su forma francesa, repetimos—, los recuerdos de una juventud pasada en Rusia. Es el estilo 1900 en su forma moscovita, son los grabados de ilustración de libros rusos de esa época anterior a 1914, y me inclino a creer que el orden mismo en que se materializan los signos esparcidos en el lienzo proviene también de su práctica primera de

tallar la madera. Ese arte abstracto es, por una parte, y sin discusión posible, testimonio de una corriente inmensa y muy viva, pero de una corriente tradicional, y no nueva. Procede de la filosofía de Novalis, pasando por Amiel y Kierkegaard. Y es, en la esfera del arte, la forma actual del romanticismo, del inmanentismo, del idealismo lírico secular. Es uno de los aspectos de la tan vivaz lucha de la intuición contra la razón. Lo único que pretendemos es que no nos hagan creer que se trata de tomas de posición nuevas. No se puede a la vez sostener que el arte nuevo expresa el mundo incommunicable del pensamiento individual y que es la emanación natural del mundo moderno dominado por las leyes de la máquina. No se puede sostener a un tiempo que el arte contemporáneo deba materializar la pura proyección de la realidad, y que no exista otra realidad más que la que se halla en la mente, que es incommunicable. No se puede creer en la vocación del artista y afirmar que su arte le aleja del mundo visible, para dirigirle hacia la realidad interior donde yace la verdad —sufriendo y gozando tan profundos que sobrepasan todas las cosas. Pues la última palabra de esa actitud ya ha sido dicha, y no precisamente ayer: todo lo demás es silencio.

Es cierto que en última instancia lo que se defiende es la ejecución automática, el azar como generador de Belleza. Lo que equivale a remitir los principios de todo valor y de toda perduración a una divinidad de la que los antiguos, más sagaces, desconfiaban mucho. Y es también negar el arte mismo, que es la capacidad del hombre de crear, es decir, de ordenar *voluntariamente* el ámbito de sus sensaciones. El arte onírico puro tuvo ciertamente sus defensores; se dice comúnmente que son los niños y los locos quienes nos revelan los secretos caminos del genio. Pero entre tanto, ¿qué se puede sacar de toda esa literatura cuyo rasgo principal es, finalmente, el aferrarse a unas revelaciones del pasado? Son tópicos. No existe actualmente en el mundo peor academicismo que el del arte supuestamente abstracto. Digo supuestamente, pues al parecer existen otras corrientes, a menudo confundidas con las que acabamos de describir, y que sí corresponden a unas intenciones verdaderamente plásticas, donde se encarna la auténtica voluntad artística de los nuevos tiempos.

Ya hemos mencionado que el verdadero esfuerzo original de nuestra época consistía en la creación de nuevas formas, y creemos haber demostrado que el verdadero problema es saber si esas for-

mas son la expresión intelectualizada del mundo real o de un universo incorpóreo de imágenes interiores.

Que el arte contemporáneo ha creado Formas desde hace unos treinta años, es indiscutible. Nuestra época ha tenido sus grandes artistas —pintores y escultores principalmente. De lo que se trata es de saber si las formas múltiples, innumerables, surgidas de la mano de Matisse y de Dufy, de Braque y de Picasso, de Laurens y de Brancusi, permiten discernir la aparición de un estilo diferente del cubismo y de sus derivados. ¿Puede hablarse, a través de la diversidad inherente a la personalidad de los artistas, de la existencia de un arte abstracto como se habla de impresionismo y de cubismo? Y en caso de respuesta afirmativa, ¿están verdaderamente las nuevas formas del arte abstracto desligadas de toda referencia al objeto, al mundo exterior? Finalmente, ¿cómo se presenta el problema de las relaciones entre ese arte y las formas nacidas de la actividad de la máquina?

Sobre el valor creativo de la época moderna, todos están —de mejor o peor grado— en el fondo de acuerdo, y el principal esfuerzo de los oponentes irreductibles, disgustados por ver transformarse ante ellos el mundo, consiste, finalmente, en demostrar que si Matisse y Laurens son grandes artistas, es en la medida en que prolongan el arte del pasado. Sin embargo, parece ser que el verdadero interés del arte actual, es precisamente que introduce en el mundo de las formas ciertos elementos inéditos. Acerca de la naturaleza y el valor de esa nueva aportación es sobre lo único que quisiéramos reflexionar.

Existen como hemos dicho, entre los artistas de hoy y entre los críticos del arte abstracto, ciertas divergencias de actitud. La tesis que hemos discutido, y que atribuye la creación de las formas vivas del arte al rechazo absoluto de la experiencia y a un puro juego de relaciones imaginarias, la tesis que hace del arte abstracto la expresión intelectualizada del mundo incorpóreo, y no de la realidad concreta, no corresponde a la sensibilidad de todos los artistas. En los testimonios recogidos por los turiferarios del arte automático y conceptual, hallamos opiniones heterodoxas que al parecer se ignoran entre sí.

Así, André Bloc precisa que la meta del arte es la invención de las Formas, y que la imaginación sigue siendo el valor esencial del arte nuevo. Advierte contra el riesgo de una confusión entre la habilidad y el dibujo puro. Sobre todo, precisa que la meta del arte

innovador consiste ahora en sustituir una deformación sistemática del arte figurativo por la creación de formas en sí mismas. Esta postura implica el rechazo de la doctrina, tan extendida desde Maurice Denis, del artista «deformador apasionado de la realidad». No incluye necesariamente el rechazo de toda experiencia. Admitir que el objetivo del arte es la creación de formas en lo imaginario, no es necesariamente postular que esas formas sólo puedan responder a una visión interna iluminadora, sin referencias a la realidad.

Por su parte, Calder nos relata que fue el ver en la pared de su taller las obras geométricas de Mondrian lo que le sugirió la idea de hacer oscilar en el espacio unas formas flotantes, sugerentes de los movimientos del propio espacio. La referencia fundamental al propio objeto es formal. Dando por supuesto que se trata de un objeto de naturaleza muy particular, que no responde a las definiciones tradicionales y que constituye en sí mismo una creación, no deja de haber una referencia al mundo real, y no únicamente al mundo cerrado del pensamiento.

Observemos por otra parte que toda corriente de la crítica de vanguardia habla siempre de «realidades nuevas» y que uno de los salones más vivos se denomina el Salón de las Realidades Nuevas. Desde luego, se puede elucubrar y sostener que dichas realidades se crean en la mente. Pero sigue siendo cierto que en todo caso se materializan y se transmiten al espectador dentro de una realidad percibida por los sentidos. Nos imaginamos difícilmente cómo existirían unas obras que vivieran en el ámbito cerrado de la mente del creador. La teoría del carácter antisensorial del arte moderno —con lo que el arte abstracto habría roto definitivamente con el impresionismo y el cubismo— combina mal con la de la intelectualización de la pintura. Aunque fuese cierto que el arte actual se desarrolla a partir de esquemas figurativos puramente imaginarios, una intelectualización del mundo incorpóreo supone, por definición, una referencia a la experiencia operatoria corriente. La teoría que le atribuye a cada individuo su universo incomunicable es, como ya hemos visto, incompatible con la noción de arte.

Uno de los artistas más dotados y más lúcidos de nuestro tiempo, Dewasne, precisa que el arte abstracto lleva en sí mismo sus técnicas —cosa que es cierta para todo arte. Añade que cualquier jerarquía de los elementos plásticos que cree una tercera dimensión lleva en sí misma la mentira, puesto que engendra una tercera dimensión cuando el cuadro, por definición, sólo posee dos. Unica-

mente el movimiento del color, que por sí mismo destaca o se aleja al colocarlo en el lienzo, es legítimo, ya que respeta la «verdad». Volvemos a encontrarnos aquí con los escrúpulos y los sofismas del platonismo, y en el fondo, por un extraño vericuetos, con una especie de realismo limitado a la manipulación de los materiales y a un elemento físico que nos remite a las relaciones entre el arte y la ciencia. Esa idea que atribuye al color la cualidad absoluta de una realidad —muy ingenua—, nos lleva en definitiva a situar en una realidad industrializada lo que hay de necesariamente concreto en la pintura.

Un escultor, Naum Gabo, lo sabe muy bien. No hemos descubierto la electricidad, los rayos X, el átomo, dice: los hemos hecho. Son imágenes de construcción nuestra. Descubrimos lo que hemos puesto ahí donde hacemos el descubrimiento. El científico tiene derecho a cambiar la faz del mundo, ¿por qué no el artista? El arte es un realismo constructivo. El espíritu humano es a la vez creador y creación. El mundo exterior y el mundo interior obedecen a leyes paralelas. Ahí está el secreto del arte y de su legibilidad.

Podríamos multiplicar los testimonios. Por ejemplo, respecto al descubrimiento del espacio por parte de escultores como Pevsner y Jacobsen —espacio que no es únicamente el que rodea la obra de arte, sino el espacio interior de la obra realizada. Recordemos que Robert Delauney ya en 1911 había tenido la intuición genial del hecho de que la deformación de los objetos no resultaba únicamente de una elaboración esquemática y lineal de la idea abstracta que el artista toma del mundo exterior, sino del análisis profundo de las leyes físicas de la luz. Basta con recordar que la definición y la experiencia plástica del arte abstracto no se limitan a las tesis caducas del simbolismo de los años 1885. El problema del arte abstracto se plantea en función de una creación en actos de formas artísticas. Y si bien es cierto que la antigua noción del objeto ya no basta para justificar el sentido de las obras contemporáneas, ello no significa que debamos eliminar toda relación entre la obra de arte y las realidades múltiples, físicas, mentales, figurativas, entre las que nos movemos.

Pues en definitiva, la gran lección de esa especulación reciente sobre el arte abstracto ha sido el revelarnos que en el mundo actual, lo que resulta ya inaceptable es creer en la existencia de una realidad ante la cual el artista, el hombre, estaría situado como ante un modelo. Hoy sentimos que la toma de contacto del hombre con el

mundo sea diversa, ligada a modos de actividad pasajeros. También sentimos que el mismo hombre que se muestra capaz de modificar fácilmente su forma de ver, en función de un conocimiento más profundo, en tal o cual campo de la acción, puede mostrarse furiosamente apegado a unas concepciones estáticas en los demás campos.

La única realidad que existe es la que corresponde a unas capacidades positivas de acción. El propósito del artista es una actividad de carácter figurativo, ya sea en el sentido amplio o estricto de la palabra, es decir, que se identifique el término de figura con el repertorio de las antiguas formas representativas o con un intento por modificar el campo operativo de nuestra visión. No podemos olvidar que la primera cualidad de una obra de arte es el ser precisamente una obra, y no un símbolo o una veleidad. La primera característica del arte es encarnarse en la materia. Si no, no hay arte, sino intenciones. Por definición, la obra de arte es un acto, no es virtual. Las obras que nos presentan como la encarnación de una actividad no sometida a las leyes de la materia están, en realidad, inmersas en otros procesos filosóficos y literarios que pertenecen al mundo exterior tanto como los procesos plásticos, a pesar de las apariencias. Sin ello no hay propiamente descubrimiento de un arte figurativo, hay transferencia de intencionalidad, y en última instancia, rechazo de las condiciones legítimas de la creación estética.

A partir del impresionismo se ensalzó el boceto. Hubo una mística de lo inacabado. Esa corriente se fundió con otra. Se creyó que la principal razón del alto valor de las artes exóticas provenía de su apariencia rústica, sin advertir que poseían, por el contrario, una extrema precisión, que simplemente respondía a otras necesidades distintas a las del arte clásico. Tendemos a atribuir un valor comparable al de las obras consumadas del gran creador, a los esbozos espontáneos del niño, del loco, confundiendo así diferentes testimonios de la facultad generalmente extendida del grafismo imitativo con el poder de crear. Sólo hay arte donde hay repetición, y repetición voluntaria, orientable. El arte se sitúa entre el momento en que un individuo se muestra capaz de retomar un boceto y transformarlo en una obra completa, al límite, como hemos visto, de varias series de experiencias. Volvemos así al problema del arte abstracto. ¿Tienen las formas recientemente creadas por los artistas algún vínculo con la nueva experiencia del universo? ¿Existe un estilo en vías de reemplazar las deformaciones nacidas del impre-

sionismo y del cubismo, es decir, del registro de la movilidad de los objetos bajo la luz, y de la posibilidad de proyectar el objeto en un espacio sustraído a las reglas de la visión escenográfica del Renacimiento? ¿Un estilo relacionado con la experiencia de una nueva era de actividad general en todos los campos, matemáticos, técnicos, literarios y económicos?

Se trata, en definitiva, de saber si se encuentra en la expresión figurativa de los treinta últimos años la apreciación materializada de ciertos valores particularmente representativos de los demás modos de actividad, intelectuales o técnicos, de nuestros días. Al igual que lo hicimos para justificar el alcance de la experiencia de principios de siglo, que se materializa en el estilo cubista, trataremos de determinar esta nueva escala de cualidades sensibles que subtiende la nueva escala de las cualidades plásticas, y que transporta por así decirlo al campo del arte los valores generales del esfuerzo humano.

2. *La creación de las formas y las nuevas cualidades de la pintura*

Relaciones espaciales, velocidad, estructura íntima del objeto, tales eran, hemos dicho, las grandes direcciones de la especulación cubista. Podemos hablar ahora, como características de las nuevas actividades humanas, de color, de ritmo y de materia.

Naturalmente, no se trata de hallazgos absolutos. Sería fácil demostrar que ha sido siempre en función de cierta utilización de la materia, en función de cierto uso positivo y simbólico del color, en función de cierta figuración del movimiento, como se ha definido el arte. Queremos simplemente resaltar que han surgido innovaciones en esas tres direcciones, y que son también las principales instancias que han actuado sobre las demás actividades técnicas e intelectuales del momento.

Color

Suele decirse que fueron los impresionistas los que liberaron al color. Sin ellos, por supuesto, nada se hubiera hecho en la esfera del arte según las formas que conocemos. Sin embargo, podemos pre-

guntarnos si fueron ellos quienes tuvieron del color el concepto que es hoy el nuestro, y si en ese campo en particular, no ha habido innovación en el transcurso de los últimos veinte años.

Los impresionistas destruyeron la noción tradicional del color porque rechazaron el tono local. Cualesquiera que fuesen las oposiciones superficiales existentes entre la coloración de los grandes poetas del color, maestros de las tintas planas como Piero o maestros de la tinta compuesta como Tintoretto, siempre asociaban el color a la expresión de una forma llamada natural y correspondiente a cierta división perspectiva y simbólica del espacio. Ahora bien, los impresionistas conservaron una sugestión fundamental de formas idénticas a las del antiguo vocabulario del Renacimiento; difuminaron los contornos, estudiaron las variaciones superficiales de la luz sobre las cosas, prepararon mediante el análisis una transformación que sólo se realizó progresivamente después de ellos.

Es a principios del siglo XX, con Cézanne, Van Gogh y Gauguin, cuando aparece un concepto más radicalmente nuevo del color. Cézanne introduce la noción de la realidad del «motivo», es decir, del carácter positivo de los vacíos constituidos por los intervalos entre los objetos. Con él aparece la unidad de todas las partes de la imagen figurativa. Es él quien abre paso a la nueva etapa constituida a principios del siglo XX por el cubismo. A principios del XIX, Delacroix permanece fiel al manejo tradicional del color, utiliza el rojo en pequeñas cantidades para crear una referencia luminosa en el orden de los valores; el conjunto de un lienzo posee en él una tonalidad general en que unas manchas de colores avivan el interés. Es raro que se use un color en grandes superficies uniformes. Monet está sobre todo atento a aumentar el poder selectivo de su visión en el campo del color. Yuxtapone, además, tonos puros, pero en pequeñas cantidades, con pequeñas pinceladas, creando verdaderas transparencias ópticas para restituir una impresión general de color conforme a la sensación usual dominante. Conserva escrupulosamente la sensación elaborada durante siglos de práctica pictórica. Van Gogh simplifica y exaspera esa sensibilidad diferencial del impresionismo, y descubre el valor emotivo de los tonos puros —cualidad intrínseca del color. Pero es Gauguin el que enseña la posibilidad de crear un nuevo tipo de color a partir de extensas superficies planas, donde el tono puro se extiende sin manifestar el tono local del objeto. Con él aparece el pleno valor de metáfora del color, capaz de sugerir lo real sin reproducirlo.

La pintura de principios del siglo XX está totalmente dominada por ese hallazgo. A la tentativa de reproducir en el lienzo un doble de los signos conformados en la retina, le sustituye un esfuerzo por construir un orden consabidamente diferente al de la Naturaleza, e incluso diferente del orden de los fenómenos registrados por el ojo humano, pero que la experiencia revela sugestivo por analogía.

El cuadro se convierte así en un sistema que posee sus propias leyes y que permite el reconocimiento del espectáculo de la Naturaleza, no ya porque el artista imite lo mejor posible la disposición de las cosas, o registre fielmente el fenómeno sensible, sino porque inventa una composición que a nivel intelectual despierta en la mente sensaciones asimilables a las que se experimentan ante el mundo. Ese cambio tan importante rige y justifica toda la pintura contemporánea desde hace medio siglo, ayuda a comprender cómo se planteó el problema del arte abstracto y finalmente pone de relieve que la evolución profunda del arte actual está ligada a una innovación radical en el ámbito de las técnicas propias del arte.

Sería tentador pensar, en efecto, a primera vista, que la evolución, muy espectacular, de la pintura moderna deriva de la aparición de nuevos productos en el mercado de los colores que reemplazaron los antiguos pigmentos mezclados más o menos empíricamente. También sería tentador suponer que son los análisis psicológicos de los científicos los que han orientado las formas nuevas del arte. Pero con Seurat tenemos ante los ojos la prueba de que la transposición a la esfera del arte de nociones teóricas extraídas de la ciencia no transforma válidamente la visión plástica, no crea una nueva visión. Y también tenemos la prueba de que un grado superior en el conocimiento de un fenómeno óptico en torno al cual evolucionó durante mucho tiempo el arte, no basta para salvar una forma de visión cuando ésta ya no está en relación con su siglo: en el preciso momento en que Charles Lapicque explicaba científicamente el fenómeno que hace azulear las lejanías, tan apasionadamente comentado por Leonardo da Vinci, el orden figurativo que reposaba precisamente en esa reproducción ilusionista de la distancia dejaba de corresponder a las exigencias plásticas de nuestro tiempo. Como no existe una forma buena de la pintura, válida para todas las generaciones, no se trata de encontrar progresivamente una justificación científica a unas prácticas instintivas, ni de mejorar la reproducción mediante el examen más preciso de un sistema fijo. El verdadero poder del hombre se revela no en su capacidad de análisis, sino en

su facultad de constituir sistemas que asocian formas particulares de actividad. El análisis justifica y explica *a posteriori* el proceso del arte, no lo provoca.

El rasgo característico de la pintura moderna, es su capacidad de articular planos y manejar volúmenes en un espacio sustraído a las leyes de la perspectiva mononuclear de Alberti. Cuando Matisse utiliza planos de color de grandes dimensiones, en que los rojos, contrariamente a todas las leyes antiguas, sirven de fondo a los azules del primer plano, pone de relieve la virtud de un nuevo sistema figurativo, menos intelectual que sensible. Al igual que el cubismo logró liberar los planos de la realidad para manejarlos libremente, asociarlos a distintos niveles, superponerlos por transparencia, también consiguió utilizar el color con fines especulativos, prosiguiendo la sustitución por el tema figurativo del objeto, en el sentido usual del término. Coexistencia de elementos que no descubría el ojo inmóvil, actividad plástica de las superficies, movilidad de los colores que sustituyen a los valores: una verdadera revolución se desarrolla durante el último medio siglo.

Ahora sabemos que el color engendra en sí mismo la distancia, que da una profundidad sin recurrir a los valores nacidos de la sombra y de la posición momentánea de los objetos bajo una luz dirigida. Ya se ha adquirido una vasta experiencia, confirmada por los análisis científicos. No permite ninguna vuelta atrás, y como antaño, en tiempos del Renacimiento, la especulación viene después de la experimentación de los artistas. La justifica sin provocarla. Demuestra únicamente que si cierta pintura moderna ha obtenido el apoyo del público, es porque concuerda con las demás curiosidades de nuestro tiempo. No es justo decir que la ciencia posee unas leyes que el arte transpone a su propia esfera. No es la ciencia, es el mundo exterior el que posee sus leyes y que el arte interpreta como ciencia, necesariamente de acuerdo con ella en un período determinado.

La cuestión que se plantea es de un orden distinto. Si el descubrimiento del color plano ha sido indiscutiblemente el gran hallazgo del medio siglo, el gran invento, del mismo orden que la ruptura de las formas tradicionales del dibujo, de los artistas de la escuela de París, cabe preguntarse cómo ha contribuido este cambio al desarrollo de la pintura abstracta.

Ya en 1910 Matisse poseía la noción de las dimensiones del color (un tono posee unas cualidades ligadas a su dimensión sobre

el lienzo, absolutamente irreductible, tanto como a su intensidad); ya en la misma fecha Delaunay había concebido, además del papel activo del ojo que recorre la tela y engendra el movimiento por su movilidad, el valor por así decirlo absoluto del artificio figurativo. Si entendemos por abstracto un arte que toma sus medios de las técnicas propias de la pintura sin esforzarse por transponer unos sistemas constituidos a partir de otras formas de actividad o de comprensión, el cubismo y la pintura pura de los años 1910-1914 ya portan la semilla de todo el arte abstracto. Volvemos al equívoco ya denunciado de la verdadera y de la falsa abstracción. Y comprobamos que el verdadero arte abstracto es el desarrollo lógico de las investigaciones figurativas de principios de siglo, más que el reflejo en la plástica de las teorías literarias y filosóficas de los años 1880. Además, la cuestión del grado de independencia y de originalidad que existe entre los hombres que alcanzaron su madurez hacia 1910 y sus sucesores de los años 1930, va ligada al problema de la representación del ritmo, sustituto del movimiento.

Ritmo

Desde el Renacimiento, el principio primordial de toda organización plástica era la yuxtaposición de partes en simetría más o menos perfecta. Trátese de pintura, de música o de arquitectura, se consideraba el mundo como basado en relaciones de fuerzas en equilibrio. El equilibrio, la equivalencia, eran la ley férrea finalmente expresada en las ciencias por el principio de Carnot. En resumen, se consideraba que la noción de organismo era superior a la especificidad de las partes. Se estimaba que una composición hermosa era un equilibrio entre llenos y vacíos, entre manchas oscuras y claras, entre líneas rectas, quebradas o curvas. Se pensaba una sonata o una sinfonía como un sistema de movimientos rápidos o lentos. Todo reposaba en una composición estricta de valores afectivamente diferentes, pero ajustables a una unidad mensurable. Ese principio de la unión de las partes regía igualmente el trabajo del técnico: combinación de los cuerpos en química, cuyo instrumento de base era la balanza; aplicación de la medida a la geometría mediante el álgebra, y, asimismo, procedimientos de ensamble de la madera en los muebles con miras a un efecto de estática y de reposo mediante com-

pensación de las líneas. «Odio el movimiento que desplaza las líneas», dirá el poeta a finales de ese período de la humanidad.

Desde hace cincuenta años, ese concepto ha desaparecido de la conciencia humana. No nos hemos conformado con pasar del verso clásico al verso libre para dar ritmo a unas imágenes en la imaginación, sino que la música de Debussy nos parece tomar hoy sólo algunas licencias respecto a la música clásica cuando escuchamos las piezas de Schönberg o de Alban Berg. El hombre que ve películas ya no tiene la misma percepción de la sucesión de las imágenes que aquel que descifraba un dibujo inmóvil. Ese mismo hombre, acostumbrado a ver fotografías de detalles reveladores de un orden de lo infinitamente pequeño en la Naturaleza, o de la aparición de formas-movimiento —como al ver funcionar un generador—, ese hombre que cada día toma una conciencia experimental de relaciones inéditas, ya no puede tener del movimiento ni de la forma el mismo concepto que antaño.

Hasta ahora una forma era siempre generada por el reposo, a partir de ahora nace *también* del movimiento. Y el equilibrio ya no es necesariamente la regla de la organización natural o creada por el arte y la técnica. El dinamismo es la regla de oro de nuestro tiempo. Todo rueda, todo transcurre y se transforma. Tanto las sociedades como los objetos y las formas. El equilibrio ya no está en la inmovilidad, sino en el movimiento. Poseemos una experiencia directa e íntima del movimiento. Tanto al mirar una película como al circular por el mundo, o al observar las máquinas generadoras o destructoras de materia. Fatalmente, el arte tenía que llegar a expresar, mediante los medios adecuados, esa nueva experiencia que el hombre posee del mundo exterior. Por ello en otras civilizaciones fueron viables otros modos de interpretación básicamente diferentes de los que durante siglos rigieron nuestros sistemas de representación.

Toda la concepción del dibujo en el mundo occidental se ha regido por la idea que nos habíamos hecho del significado del gesto. El hombre occidental creyó en la eficacia de su acción sobre el mundo exterior, por oposición, por ejemplo, a las civilizaciones orientales, en que el gesto ritual, el de la danza, expresa unas cualidades

transcendentes e inmutables. La comparación entre la danza en las Indias y en Occidente es capital a ese respecto. Nos revela las relaciones que existen entre el sentimiento que tiene una sociedad de su acción posible sobre el universo y su manera de danzar o de pintar. El gesto del Dios de Miguel Angel en la cúpula de la Capilla Sixtina es inconcebible en un mundo que cree en la eternidad de las esencias.

Hoy día no es la creencia en la eficacia del gesto la que se halla alterada, sino la naturaleza de su proceso en la materia. El Renacimiento recibió de la Edad Media la fe en los objetos; consideró el cuerpo humano —e igualmente la arquitectura— como formado con los elementos de una especie de gigantesco juego de construcción a escala de un demiurgo. Por ello concibió el movimiento como un desplazamiento. El espacio está determinado por el punto de vista del hombre; para experimentar el espacio del Renacimiento es, pues, necesario imaginar siempre a un individuo personalizado que contempla el mundo, si no, ese espacio no tendría forma. Así, el dibujo es la ciencia de la ordenación de los elementos concretos que componen el universo; inmoviliza unos actos cuyas consecuencias son conocidas y regulares. Un mundo cerrado de convenciones se expresa a través del dibujo y la perspectiva de los tiempos modernos. Ahora bien, esa concepción del movimiento ya no es aceptable en el mundo actual. Ahora concebimos la Naturaleza como un sistema de vibraciones en el que el hombre ya no es el centro, ni siquiera el microcosmos, sino que constituye en él un punto de encuentro fugitivo y secundario entre unas fuerzas en desplazamiento. Concebimos también que las consecuencias de un gesto son incommensurablemente mayores que las que resultan del simple desplazamiento de un miembro o de un objeto, y que no todas se concretizan de forma visible. En la era de la telegrafía sin hilos ya no nos atenemos al vocabulario de las Academias y de los títulos de expresión. Hoy se considera a la acción capaz de repercutir en la estructura molecular y ondulatoria del mundo. En matemáticas, ese concepto, deducido de los progresos de la técnica, se expresa mediante el desarrollo de sistemas que sugieren un fundamento de la experiencia geométrica más amplio que el postulado de Euclides. En la pintura, provoca los intentos de Delaunay por fundar una nueva pintura sobre la anotación directa de las correspondencias de colores. Provoca también las deformaciones de Picasso y el desarrollo de un estilo como el de Matisse basado enteramente en la yuxtapo-

sición de manchas de color. En una civilización que admitía la estabilidad del objeto y del hombre, el dibujo estaba naturalmente consagrado a definirla: distinción entre los colores, distinción entre las actitudes. La creencia en la estabilidad implicaba la creencia en la nitidez del trazo. Así, el dibujo tradicional estuvo durante cinco siglos válidamente basado en un grafismo resultado de la extracción de elementos fragmentarios reconstituidos según las leyes de la simetría. Rodin mostró admirablemente a propósito de su *San Juan Bautista* cómo el espectador sigue al artista que le sugiere arbitrariamente el movimiento *real* a través de una composición de gestos fragmentariamente *verdaderos*. El dibujo clásico se compuso así de trazos figurativos de gestos parciales, integrados en un «motivo» que ayudaba al espectador a recomponer el desarrollo del acto, es decir, a integrar el tiempo en una visión espacial inmóvil.

Sin embargo, los estudios relativos a otros grupos de civilizaciones nos confirman que ese método de reconstitución de los objetos, de los significados y de los valores a través de motivos integrados en el marco de espacios perspectivos —por otra parte, más diferenciados de lo que nos imaginamos— no corresponde en absoluto a una exigencia fundamental de los sentidos y de la mente humana. Se trata sólo de una forma de civilización. Si consideramos, por ejemplo, la manera de pintar en la India, comprobaremos que la lectura de sus frescos nos revela a la vez la existencia de un concepto del universo y de un método de representación totalmente diferente del nuestro. En Ajanta (siglos VI y VII), el espectador se ve inducido a seguir con la mirada unas formas geométricas que le conducen de una figura a otra, independientemente de las agrupaciones anecdóticas, para engendrar la figura de una espiral, símbolo de la evolución de la vida. China, por su parte, nos revela la existencia de un universo en que los valores del espacio y del tiempo han sido concebidos de forma totalmente distinta a la nuestra. Las admirables obras de Granet sobre el pensamiento chino nos indican que el espacio y el tiempo se concebían allí como solidarios. Discontinuos, afectan conjuntamente ciertas cualidades, al tiempo que reciben aisladamente ciertas determinaciones. Además, el hombre posee la posibilidad de actuar sobre el espacio y sobre el tiempo con sus actos, y la de representar el sistema mediante emblemas, que son los signos de la escritura. El espacio está en las localizaciones precisas de la experiencia, está en los cuatro puntos cardinales. El tiempo está en un sistema de eras, de estaciones, de épocas, como el

espacio está en unos ámbitos, unos climas, unos orientes. La geografía y el calendario son las bases de ese doble conocimiento que rige la escritura, el comportamiento de la sociedad y todo el arte. Conocer el nombre, decirlo, representarlo, es también poseer el ser o la cosa; dibujarlo es apropiárselo. Por otra parte, en la sucesión de los signos, el ritmo juega el papel de la sintaxis. La vida de las formas, de las cosas, la de la Naturaleza y la del espíritu poseen así una serie de reglas comunes. Entramos aquí en la vida íntima de las sociedades primitivas, en que las relaciones entre las cosas, entre el hombre y las cosas, se conciben muy distintamente que en las sociedades occidentales. Lejos de mí la idea de restarle importancia a la superioridad absoluta de estas últimas civilizaciones. Pero la comparación con los pensamientos orientales nos permite concebir la existencia de sistemas satisfactorios para unos grupos humanos muy diferentes unos de otros.

El descubrimiento por parte de los griegos del pensamiento lógico fue la gran etapa de la historia humana. Pero otros sistemas además del nuestro pueden estar basados en la lógica y la razón. El principio de identidad y el valor reconocido a las palabras y a las figuras pueden materializarse de distintas formas. Ninguna forma de arte, pintura u otra, puede vivir si se dedica a unos signos considerados como el sustituto permanente de un pensamiento.

De ahí que en el mundo actual, en que la velocidad ha cambiado positivamente de calidad; en que el movimiento se ha convertido en una experiencia íntima nueva para el hombre; en que la técnica realiza cada día fenómenos de disociación e igualmente de síntesis de la materia, un arte apegado al concepto antiguo del movimiento es un arte caduco. Georges Friedmann resaltó notablemente el papel fundamental del ritmo en el desarrollo de nuestra sociedad maquinista, mostrando que constituía a la vez un elemento de poder y una de las amenazas más graves que existen para el hombre. El ritmo ha permitido a la vez la organización del rendimiento y la disciplina de los gestos. En cambio, su aceleración cada vez mayor, que provoca la famosa carrera de las normas, amenaza al hombre en su cerebro y en sus reflejos elementales. Asimismo, ese problema del ritmo rige todo el desarrollo del arte contemporáneo. Delaunay lo puso en cabeza de sus principios ya en 1912, en sus escritos y en sus cuadros. Desde entonces el arte abstracto se alejó en gran parte de la investigación sobre los ritmos. Toda la escultura de Laurens, y la de Brancusi, se basan en la experiencia de los ritmos combinatorios

ópticos y táctiles —los primeros sugieren a los últimos. La música, desde el jazz a la de vanguardia, tiende a acercarse al ritmo puro. La arquitectura también renuncia a las composiciones simétricas para buscar planos libres, justificados por cierto movimiento compensado. La casa de Poissy de Le Corbusier es un ritmo abstracto de cubos y de volúmenes curvos. El cubismo desplegaba el objeto sobre la superficie plana y representaba volúmenes descompuestos. Pero postulaba la lectura de los ritmos para sugerir el sistema de los reconocimientos y de los valores. Del cubismo, necesario y rebasado, surgió un arte que, en sus experiencias válidas, no es igualmente más que un intento por organizar unos ritmos, particularmente el del color. Toda variación en el registro o en la anotación de una impresión sensible es fuente de ritmo, ya sea que éste se exprese mediante una danza, un sistema de manchas o de líneas someras en una vasija o en cualquier superficie plástica. Nuestra época sabe, además, que el ritmo no es necesariamente simétrico; sabe que existe una identidad entre los distintos sistemas de anotaciones representativos de las actividades diferenciadas del hombre: notas de música y gestos de la danza, o manejo disciplinado de la voz humana o del color. Se habitúa a unos ejercicios cada vez más refinados de desciframiento, y todos esos ejercicios de reconstitución —a partir de signos yuxtapuestos en el espacio o sucesivos en su representación— se basan en la noción de ritmo. Entre el radar y los cuadros abstractos, al igual que con la película, existe una unidad esencial.

Materias

Respecto a la atención concedida a la materia, no se trata sólo de una forma determinada de utilizar los materiales propios de cada técnica tradicional, sino de una doble innovación.

En primer lugar, hemos adoptado un concepto vivo, por así decirlo, de la materia. En segundo lugar, hemos advertido que el hombre, el artista, creaba su materia tanto como la recibía.

La escultura da particularmente a entender lo que significa ese paso de un concepto llamado pasivo a un concepto activo de la materia. En el momento del cubismo, vemos a los artistas apoderarse de elementos sacados de una descomposición analítica de la realidad figurativa anterior y realizar montajes a través de los cua-

les se reconocen los objetos. Con trozos de cartón, cajas de cerillas, fragmentos de hierro, realizan unas construcciones llenas de humor. Esa clase de estilo recurre al reconocimiento, y en última instancia, a las formas tradicionales de la visión.

Algo más tarde, el descubrimiento esencial consiste en poner de relieve unos volúmenes interiores. Como hemos visto, el carácter esencial del cubismo reside en una elaboración de la forma en relación con la geometría. El carácter tridimensional del cubismo lo confirma la evolución paralela de la escultura y de la arquitectura hasta los años 1930. Al igual que la casa de Poissy de Le Corbusier integra los volúmenes interiores en el espacio, la escultura de Laurens —y luego la de Moore— vuelve activos e independientes los volúmenes internos del bloque. En todos los tiempos la escultura utilizó las masas y los volúmenes; pero sólo los consideraba delimitados estrictamente por las superficies, y poseedores de una especie de unidad. Con el Renacimiento, el principal esfuerzo de Donatello fue hacer penetrar la luz en el bloque; para ello, había considerado que los planos luminosos del modelo penetraban en la masa del bronce o del mármol para fragmentarla. Hasta Rodin, esa concepción inspira toda la escultura. En la primera parte del siglo XX, los escultores que escapan a la influencia de Rodin vuelven al bloque e intentan modelar los volúmenes y las superficies inspirándose en cierto arcaísmo característico. Sólo después de 1930 asistimos al descubrimiento de la nueva fórmula, la que considera la masa no ya como una envoltura, sino el volumen interior como una forma autónoma y activa. Después se da, naturalmente, el paso de ese concepto a aquel que estima que una doble fuerza reside en el bloque: la fuerza materializada por la superficie y la forma concretizada por el núcleo. Es un concepto vinculado al principio del equilibrio entre los llenos y los vacíos en el dibujo, y que de una interpretación de Ingres conduce a los admirables lápices de Matisse, generadores de volúmenes que miden igualmente el espacio interior de la forma. Se considera que existe una especie de tensión entre lo de dentro —el espacio encerrado— y lo de fuera —el espacio sometido a las leyes de la luz y del ambiente.

En una tercera etapa, se llega, naturalmente, a poner el principal acento en ese vacío activo que está en el corazón de la materia. Y finalmente, vemos desarrollarse en los distintos países una serie paralela de formas en que se rompe la continuidad de la envoltura exterior del bloque de materia, llegando por último a un estilo en

que el vacío interior ya sólo se mide y representa mediante unas finas líneas de fuerza, que dibujan el vacío en lugar de encerrarlo en el interior de un caparazón continuo de materia. Es el estilo contemporáneo de Franchina y de Jacobsen, el estilo alambre, distinto del vaciado de Moore.

Ya hemos subrayado el paralelismo de esa evolución con la de la arquitectura y el dibujo. Lo que hemos de añadir es que no deja por ello de estar vinculada a los conceptos dominantes de la ciencia, que entra cada vez más en el secreto de las estructuras de la materia. Existe un paralelismo entre la representación figurativa de los elementos moleculares y la creación de una escultura y una arquitectura que hacen visibles los elementos dinámicos de la materia.

El doble movimiento que conduce al artista a escrutar las fuerzas ocultas en el seno del bloque de piedra o de metal, y luego a forjar con elementos ligeros unas formas dinámicas que sugieren, sin embargo, la presencia de bloques ponderables, en el mismo momento en que el arquitecto se libera de la servidumbre del muro simplemente perforado por algunas aberturas para crear edificios en que se establece una comunicación entre el espacio exterior y el espacio interior modelado por la luz, caracteriza claramente el paso de un estilo a otro.

Salimos del cubismo para penetrar en otro sistema figurativo capaz, como lo prueban los hechos, de servir de soporte a la imaginación plástica de los pintores, y que se relaciona con las especulaciones contemporáneas de la ciencia. El punto más delicado es decidir si ese nuevo estilo puede llamarse abstracto. Problema idéntico al del impresionismo o del cubismo, del barroco o del manierismo, problema a la vez insoluble y muy simple siempre que uno acepte tomar las palabras por lo que son, unos términos que han servido a los artistas para designar su especulación, y no unos esquemas ideológicos coercitivos.

Técnica y técnicas

Vemos precisarse al mismo tiempo otro punto capital. No es ni la técnica industrial ni la técnica artística lo que le ha servido de punto de partida al movimiento. Las facilidades casi ilimitadas que el artista le debe a la industria contemporánea no le han sugerido la forma particular de su invención. Lo mismo puede crear unas masas

de metal o de piedra artificial cada vez más pesadas y cada vez más homogéneas, que aplicar, por el contrario, esos recursos al estiramiento de hilos de acero casi invisibles a pesar de su resistencia. No es la posibilidad de fabricar materias la que es inspiradora en sí, sino una hipótesis interpretativa que plantea el principio del carácter positivo, y luego activo, de todas las partes de la materia. La fuente de la inspiración plástica contemporánea es el abandono del principio de inercia. El artista crea la materia que le resulta necesaria para expresarse. Como el arte, la ciencia es figurativa. Pero la técnica no lo es. Estamos en unos niveles claramente diferentes.

Mientras que a lo largo de todo el siglo XIX los progresos de la técnica, el descubrimiento del hierro, del acero, del hormigón, sólo habían proporcionado a los artistas unos medios ampliados, sin romper el esquema propiamente figurativo de la tradición, el principio del siglo XX ha asistido ya a la definición de dos estilos netamente distintos: el cubismo y el arte abstracto. El funcionalismo fracasó como siempre al querer someter el arte a la materia, y es una aspiración estética la que al final ha orientado rápidamente las grandes transformaciones figurativas del mundo moderno.

Es evidente que no es en una meditación abstracta del hombre sobre sí mismo donde reside la gran evolución del pensamiento plástico de los tiempos modernos. Hay que buscar su origen en la toma de conciencia de una posibilidad de acción; el artista se ha expresado no con una confianza, sino con su poder para ordenar el campo más extenso de su experiencia.

Conviene también insistir en la extraordinaria novedad que constituye la posibilidad recientemente descubierta por el artista de crear él mismo una materia. Hasta entonces, la influencia de los materiales sobre el arte se manifestaba en los métodos capaces de transformar exteriormente las superficies. A partir de entonces, el artista atribuye unas cualidades a la materia, en lugar de explotarla. Apuntamos así una última noción importante. Cuando se habla de relaciones entre el Arte y la Técnica, se crea un equívoco, porque no se distingue entre la Técnica, forma general de la actividad de una época, y las técnicas particulares. Existe un problema de las técnicas propias del arte. Hablar de la técnica de Matisse o de Picasso es legítimo y hace aparecer problemas distintos a los revelados por el mero estudio de las técnicas industriales. Cuando hoy se utiliza la palabra técnica, se refiere al conjunto de las actividades mecánicas del hombre. El predominio adquirido desde hace un siglo por esa

actividad hace olvidar que no existe una Técnica fuerza positiva, aislable del contexto de las demás capacidades humanas. Cada tipo de actividad implica una técnica; el arte, en particular, es siempre técnico; cuando decimos Técnica se trata no de una forma específica de nuestras actividades, sino de un aspecto particular de todas nuestras actividades. Hay una técnica del violín y una técnica de la pintura, una técnica de la física o de la contabilidad. La Técnica no constituye una función autónoma. La ciencia, tanto como el arte o la filosofía, constituye en ciertos aspectos una técnica en el sentido más amplio de la palabra, si se enfoca como una conducta regulada del pensamiento. Nos vemos llevados a observar, desde ese punto de vista también, que no puede existir ninguna oposición de naturaleza entre el Arte y la Técnica, ya que el arte comporta siempre técnicas figurativas y técnicas de ejecución.

Quedan así planteados los términos de la última parte de este estudio. Se trata de saber el lugar que ocupa el arte en la sociedad, o más exactamente en la vida de relación del tiempos presente, pero se trata también de saber qué lugar ocupa en el orden de las técnicas de la expresión, es decir, de los lenguajes.

Cuarta parte

FUNCION DEL ARTE
EN LA SOCIEDAD TECNICISTA

Reunido en Ginebra, en 1949, cierto número de literatos y de críticos de arte tuvieron por tema de sus conversaciones el problema del arte en la sociedad contemporánea. Todo el mundo habló durante esas jornadas como si se tratase de nociones perfectamente claras. Nadie se preguntó si en un estado diferente de la sociedad —política, social, económica o técnicamente hablando— no se modificarían las relaciones existentes entre la actividad artística y las demás grandes formas de la actividad contemporánea. Sin embargo, el Hombre, la Naturaleza, la Historia, sólo pueden ser aprehendidos y estudiados a partir del momento en que se les opone, no en tanto que esencias, sino en tanto que realidades situadas en una red de relaciones que varía sin cesar al contacto con el mundo exterior. La tendencia a considerar el Arte, o la Naturaleza, o la Técnica, o el Hombre, como planteamientos simples corresponde a una metafísica de la creación, a la filosofía de Bossuet o de los Lumières. Toda crítica se agotará mientras intente situar el problema del arte en la sociedad contemporánea en función de la doble hipótesis de la sociedad homogénea y de la fijeza de las formas.

Hoy día es de buen tono deplorar el conflicto que existe entre el arte y el público. Se ve en ello una prueba de la ruptura interior del alma humana, como si ese alma —bastante cercana al alma del mundo de Platón— fuese una realidad estable entre los juegos de interferencia de la creación. Otros piensan que al no ser el arte, ni poder ser, otra cosa más que arte, se trata de saber si conserva su lugar en una sociedad que se desarrolla, por otra parte, en evidente contradicción de principios con sus imperativos permanentes —deducidos de un estudio de sus últimas formas históricas.

Espero haber demostrado en los capítulos anteriores que no existe contradicción entre la evolución de ciertas formas del arte contemporáneo y los modos de actividad científicos y técnicos de la

sociedad actual, ya que descansan por igual en unas actitudes intelectuales regidas por el medio humano que fabrica el hombre de hoy.

Reconociéndole al arte el carácter de una técnica y descubriéndole ciertos significados ligados a las especulaciones intelectuales —filosóficas, matemáticas o físicas— contemporáneas, hemos rechazado también esa creencia tan extendida en una oposición de naturaleza entre el arte y las demás actividades prácticas o especulativas del hombre.

Pero hemos demostrado al mismo tiempo que el desarrollo de las artes en el período contemporáneo utilizaba desde luego el progreso de las técnicas y de los conocimientos generales de la humanidad, pero también seguía una evolución propiamente estilística, ligada a la determinación de valores estéticos irreductibles a cualquier imperativo surgido de las demás actividades especializadas. Por tanto, tan erróneo es creer en una integración absoluta del arte en las demás actividades específicas de la sociedad como rechazar formalmente toda relación, y plantear, ya sea en los principios, ya sea en los objetos, una antinomia absoluta.

Cabe entonces considerar, entre las diferentes formas de la actividad creativa de las sociedades, un modo de vinculación diferente al de la simple relación de causa a efecto. Tecnista por algunas de sus características, la creación artística se revela también económica o política, aunque marcada por un carácter irreductible a todos los demás. Se puede mantener cierta autonomía del arte sin dejar de vincularlo estrechamente al común de las actividades contemporáneas. Por consiguiente, no se trata de descubrir en nuestra época la aparición de una función inédita, ya sea de las técnicas, ya sea de las artes. En todas las épocas y en todas las actividades humanas hay una parte de técnica. La hay en las especulaciones matemáticas más abstractas como en las obras estéticas más libres. Lo que constituye la marca del mundo moderno, no es el importante lugar o la renovación acelerada de las diferentes técnicas, es poner al servicio de ciertas finalidades económicas y sociales las técnicas de todo tipo, incluidas las técnicas artísticas.

No se puede entonces valorar el lugar que ocupa el arte en la sociedad contemporánea oponiéndolo globalmente, ya sea a lo social, ya sea a lo técnico. Aunque distinguiéndose de ellos por algunos rasgos esenciales, jamás se separa completamente ni de uno ni de otro, ni de hecho, ni incluso en su esencia. Además, como tam-

poco de la técnica o de la sociedad, no existen formas fijas del arte. Estamos ante un problema de variaciones diferenciales y cualitativas que no se resuelve a nivel de los hechos. Es decir, para valorar la importancia y la naturaleza del hecho estético en la sociedad contemporánea, hemos de examinar dos cuestiones: la del público o del éxito del arte contemporáneo, y la de su modo de acercamiento, es decir, la de su inteligibilidad y la del modo legítimo de interpretación que determina su valor intrínseco y social.

A) CARACTER INSTITUCIONAL DEL ARTE CONTEMPORANEO

No parece necesario insistir en el hecho de que el arte contemporáneo penetra ampliamente en la vida de la sociedad actual. Todo el mundo es consciente de ello, hasta el punto de que la historia de las artes ha pasado del ámbito de la ciencia y del gusto al de la vulgarización. Pero tal vez no sea inútil precisar algunas de las formas características de esa penetración considerable de las artes en la sociedad actual.

La influencia del arte en la sociedad contemporánea se manifiesta en forma doble: por la transformación general de los objetos que constituyen lo que llamamos el adorno de la vida, y por el desarrollo reciente de las especulaciones artísticas.

Universalidad del arte contemporáneo

Si comparamos una ciudad, e incluso un pueblo moderno, con una aglomeración del siglo pasado, la transformación es mayor que si consideramos la evolución acaecida en los ciento cincuenta años anteriores. Cierta tipo de casa, que se había impuesto en el transcurso de los siglos XVII y XVIII, dejó de corresponder a las necesidades, bajo el doble empuje de un gusto nuevo y de una transformación radical de la forma de vida. La transformación de todo el material de los objetos usuales fue también consecuencia, como hemos visto, del desarrollo de los medios de producción basados en las nuevas técnicas industriales. Unos objetos tan familiares como el caldero o el asador, el barreño de cobre o el candelabro, han desaparecido, cediendo el paso a nuevas herramientas indispensables en la vida diaria. La plancha eléctrica y el refrigerador constituyen el objetivo inmediato de gran número de amas de casa que hace sólo sesenta años pensaban en enseres de cobre y en graseras. Rara vez se ha podido asistir a una renovación tan rápida del material que

rodea las actividades humanas. Ya hemos insistido en el interés urgente que habría en establecer el balance de esa renovación total del objeto, compañero familiar, pero móvil, del hombre a través de su historia.

También hemos subrayado que esa transformación considerable del material de los objetos se debía no sólo a la aparición de nuevos medios de producción, sino también a la difusión y a la unificación de una civilización. Ahora los objetos en que se encarna la actividad del hombre penetran uniformemente en todas las regiones de la tierra, y su grado de accesibilidad cada vez mayor reduce las antiguas distinciones de clase. Ese resultado es para el arte, en la medida en que participa en la transformación material del mundo, una fuerza de penetración acrecentada, al mismo tiempo que el abandono de uno de los más destacados aspectos de su antigua actividad. Ya no resalta la especificidad de formas reservadas a ciertas categorías reducidas de personas —potentados o iniciados—, sino que exalta la generalidad de las percepciones y de los mensajes. Asistimos en definitiva a un fenómeno que altera la situación del arte no sólo a nivel social, sino a nivel geográfico. Por primera vez desde la Prehistoria, existe ahora una forma de arte universal.

No está de más insistir sobre ese punto. Por grande que sea la afición que manifiestan ciertos grupos por los aspectos folclóricos o populares del arte, una corriente irresistible empuja a la sociedad contemporánea a utilizar un tipo idéntico de objetos, ya sean figurativos o utilitarios. Hoy se construye y se viste de la misma manera en París, en Varsovia, en Río de Janeiro y en Paquistán. Las exposiciones de pintura presentan unas analogías extraordinarias desde Sidney hasta Oslo. Incluso ahí donde se manifiestan ciertas reticencias, como en la Rusia soviética, se recurre a unas formas de lenguaje plástico que rechazan ciertas experiencias modernas, pero que prolongan el arte occidental de antes de ayer, sin ninguna creación de forma o de materia. En 1850, Victor Hugo decía: «El mundo viaja en tren y habla francés.» En 1950 podemos decir: el mundo va en avión y dibuja o esculpe como en París. La unidad de los signos plásticos tiende a realizarse en el planeta antes que la comunidad de las lenguas. Es, pues, legítimo considerar que los estudios basados en el análisis de las formas son de un valor capital para el conocimiento de las estructuras sociales y mentales del mundo actual.

Cierto es que en muchos aspectos, el arte moderno encarna a menudo unos fines imaginarios, proyectando las necesidades de ac-

ción del hombre en un tiempo y unos lugares ficticios, abstractos —lo cual es al parecer la causa de su inmensa resonancia—, pero al mismo tiempo da cuerpo a unos valores que entran en la vida corriente de cada individuo, ora por medio de signos puramente figurativos, ora por medio de objetos fabricados.

Nadie puede ignorar el considerable papel jugado por la publicidad en la vida moderna. Ahora bien, esa publicidad surge directamente de las técnicas artísticas elaboradas por un pequeño grupo de artistas parisinos de principios del siglo XX. Fue con Toulouse-Lautrec, principalmente, como pasamos de una fórmula de publicidad por el lema a una fórmula puramente visual. Cuando César Birotteau quiere en 1840 impresionar al público parisino, Balzac nos describe el escaparate que manda decorar en el centro de París. Se trata de una publicidad escrita. Las letras colocadas en el cristal de un escaparate pregonan el mérito de la Reina de las Cremas, en un marco surgido directamente de los célebres escritos de La Mésangère, un eco rezagado de los gustos del Directorio o de la Restauración. El estilo de Daumier, tanto como el de Gavarni o el de Devéria, implica un texto. Durante todo el siglo XIX, la imagen ilustra o materializa un discurso. Ahora, en cambio, el texto retrocede, desaparece. La imagen habla por sí sola; se entriquece, no ya con un lema, sino con un color. La publicidad participa así en el desarrollo más esotérico del arte de nuestros tiempos. Nadie puede negar que nuestros contemporáneos se impresionan más —en la era del cine— con una imagen que con un lema. El dibujo ha dejado de ser el comentario de la palabra, se ha vuelto en sí mismo una evidencia. Inmensa conmoción ligada a los destinos de la más refinada de las artes.

Validez y penetración del arte de vanguardia

Es infinitamente probable que de ese triunfo de las fórmulas nacidas a orillas del Sena, surja una nueva evolución del arte del mañana. No se trata de profetizar la conquista del mundo por una fórmula fijada por mucho tiempo. Sin embargo, los hechos prueban el valor fascinante de un lenguaje plástico como lengua común de la humanidad actual. Nada ni nadie logrará que sean el academicismo y la arquitectura procedente de los órdenes antiguos los que cristalicen las crisis de crecimiento social del mundo actual. Son el cubis-

mo, el arte abstracto, las formas de vanguardia, el lenguaje más corriente del último medio siglo. El arte de vanguardia no es sólo el ámbito de los debates estéticos del mundo contemporáneo, es también el instrumento de todas las experiencias válidas de adaptación de las sociedades nuevas a las condiciones económicas y técnicas generadas por la ciencia occidental.

Si el debate actual gira en torno al destino del arte de París, es porque éste propone sin cesar unas formas figurativas originales y unas formas concretas adaptadas a las posibilidades técnicas de estos tiempos. La publicidad es, en efecto, un ejemplo indiscutible de la influencia ejercida sobre el mundo actual por los procedimientos del arte de ayer, pero esa influencia sigue manifestándose diariamente ante nuestros ojos. No sólo lee hoy el público unos signos figurativos directamente ligados a las experimentaciones abstractas, sino que sólo le impresionan realmente las presentaciones inspiradas en las fórmulas del arte de vanguardia. Basta con comparar las dos fórmulas publicitarias de cierta gran marca de vino, con veinte años de intervalo, para medir el paso que se ha dado. Néctar repartidor, sigue los principios del arte vivo. No es cierto que la búsqueda se limite al plano del esoterismo. El estetismo florece entre los doctrinarios del academicismo.

Los interiores sobrios y claros de los que se desprende una búsqueda del espacio, una apreciación de la luz, marcan el triunfo en el mundo actual de los principios del cubismo y del arte abstracto. El gusto por las superficies lisas, la penetración de los volúmenes, testifican el gran papel jugado por los escultores en el desarrollo de la vivienda moderna. Colores, luces, volúmenes, ritmos, todo ese repertorio de nociones mucho más que de formas se encuentra en todas las actividades publicitarias y comerciales.

Por supuesto no estamos asistiendo a la expansión de un mundo magnífica y definitivamente dotado de cualidades plásticas de primer orden. Los aviones caen y los arquitectos o los promotores construyen monstruos. Pero en el mundo doloroso y revolucionario en que vivimos, las líneas de fuerza muestran la estrecha asociación entre las artes y las actividades positivas de la sociedad. En todas las épocas, el arte ha establecido un vínculo entre las especulaciones figurativas más elevadas y la fabricación en serie del más humilde material de la vida diaria, porque es siempre en sí mismo a la vez técnica y figuración.

Como lo ha mostrado Halbwichs en sus últimos trabajos sobre

la memoria colectiva, el arte testimonia la existencia de grupos de hecho que se superponen a las actividades socialmente clasificadas de una época. Se establece un vínculo entre unos individuos que, por otra parte, se ignoran o se oponen. En tanto que lenguaje, el arte permite a unos hombres, a los que todo divide, el contribuir a la edificación de una sociedad común. Constituye uno de los vínculos que permiten a gentes que no coinciden ni en el tiempo ni en el espacio el concordar en algunas nociones a través del significado conocido de ciertos signos.

Conviene establecer a este respecto una distinción fundamental entre las modas y el estilo. Este no es la suma de los encaprichamientos pasajeros de una sociedad. Se determina a partir de otros valores y responde a otras funciones. Mientras que la moda responde a un deseo eterno de movilidad, el estilo, como lo ha mostrado R. Bonnot, responde a los deseos de una sociedad que quiere ser y se cree eterna. La aparición de ciertos sistemas materiales o de ciertas certidumbres implica, a escala colectiva, una necesaria transformación de los actos tanto como de las ideas. Sólo corresponden al futuro de las sociedades las fórmulas artísticas y técnicas que responden a los medios de acción y los sistemas de comprensión generales y relativamente duraderos de una época.

Por ello es legítimo pensar que las únicas formas válidas del arte de hoy son las que inspiran a la vez las obras originales más audaces y las actividades más materiales de la sociedad. ¿Por qué Le Corbusier y Gropius, y no la Escuela de Bellas Artes de París? ¿Por qué Laurens y Brancusi, y no Landowski? ¿Por qué Estève, Gischia, Pignon, y no Brianchon, Oudot y Christian Bérard? No sólo porque la crítica tiene el más absoluto derecho a dejarse guiar por su gusto, sino porque existe una posibilidad de demostrar que ciertas formas de arte sólo prolongan un sistema de valores deducido de unas formas de actividad que ya no corresponden a las modalidades de la vida contemporánea.

Es normal y legítimo que unos grupos sociales apegados ellos mismos a unos valores establecidos se alejen de las especulaciones generalmente imperfectas del arte de vanguardia. Una vez más, no se trata de buscar en éste la figura definitivamente establecida del arte de mañana. Pero sin duda alguna, de esas especulaciones ligadas al desarrollo general de las actividades prácticas y especulativas del hombre actual, y sólo de esas especulaciones, podrá salir el próximo estilo representativo del mundo contemporáneo.

Esta toma de posición comporta dos dificultades. Una se resuelve fácilmente porque encuentra su solución en la historia; veremos aún durante mucho tiempo progresar paralelamente varias formas de arte que compartirán las preferencias del público. La otra reclama una solución más compleja porque sólo se encontrará en el desarrollo de la nueva experiencia humana: ¿por qué vías se efectuará el traspaso de los valores propiamente estéticos del mundo actual a nivel de la producción masiva?

Es raro que un estilo se imponga repentinamente. El rechazo por parte de una sociedad humana de todos sus vínculos figurativos implica igualmente la ruptura de todos los vínculos sociales. Es el caso, como hemos visto, de las sociedades atrasadas que se encuentran bruscamente en relación con otras sociedades mejor equipadas para la acción. Existen numerosos ejemplos de las consecuencias de esa aventura, y ya sean las sociedades del Nuevo Mundo o las sociedades africanas y australianas, las consecuencias son idénticas: la destrucción del arte va emparejada con la destrucción del vínculo social y con la pérdida del poder creativo. Un fetiche constituye a la vez el producto de una técnica y el lugar figurativo de valores humanos. Posee un carácter institucional, al tiempo que exalta un poder de información de la materia. Entre los negros, el escultor es herrero, participa del secreto del fuego. En todas las poblaciones primitivas, el artista transforma lo que toca por efecto de un poder mágico que lo pone en contacto con el propio misterio de la creación. Instituye e informa. Lo mismo sucede no sólo entre los demás pueblos primitivos que han conservado mucho tiempo unos modos de vida impregnados de magia, sino también en sociedades muy cercanas a la nuestra. El descubrimiento del carácter físico y fenomenal del color es muy reciente. No se remonta en sus principios más allá del siglo XVII. Hasta entonces la técnica del color está en la frontera con la alquimia. El pintor, como el tintorero, transforma sustancialmente lo que recubre de color. El color es un elemento constitutivo de la naturaleza de las cosas. Leonardo fue el primero en presentir vagamente unas relaciones íntimas entre la luz y el color, pero no fue más allá del cambio de las apariencias, no identificó, sin relación con la noción de cuerpo, el color con ese fenómeno distinto, pero de misma naturaleza, que es la luz. Hubo que esperar a Newton y al descubrimiento del espectro para que apareciese el hecho de que los colores son parte integrante de la luz blanca. Y hubo que esperar luego a que apareciese Lavoisier y descubriese los

principios del análisis de los elementos constitutivos de los cuerpos naturales, y luego a que Turner y los impresionistas desarrollasen el análisis de los elementos primitivos de los sentidos, a partir de ese conocimiento nuevo del papel fenomenal de la luz impregnada de la gama de los tonos, para que apareciese por fin un concepto revolucionario del color. Hasta entonces había que poseer el color para representar la realidad del objeto, pero esa posesión valía luego una capacidad de materialización.

No sólo es completamente natural que la totalidad de las sociedades actuales no acepte fácilmente el paso de un concepto representativo a un concepto figurativo del color, que contraría unos hábitos milenarios, sino que esa resistencia es necesaria para el desarrollo de la civilización. Cuando, en efecto, una sociedad rechaza bruscamente todas sus certidumbres técnicas y todas sus representaciones tradicionales, abandona, al mismo tiempo, todos sus valores propios, y se entrega literalmente al grupo humano que le impone sus nuevas técnicas y su nueva figuración. La destrucción de las imágenes de dioses siempre fue uno de los medios más eficaces para sojuzgar. El proceso natural del progreso humano exige que los nuevos sistemas de comprensión y de figuración del universo se presenten como englobantes de los antiguos sin destruirlos. Se trata de ampliar y enriquecer, no de una sustitución brutal. El verdadero progreso exige cierta adhesión al pasado. Sólo los elementos más activos de una sociedad son capaces de iniciarse rápidamente en las fórmulas de vanguardia, quedando entendido que sólo éstas son las destinadas a florecer y las únicas en aportar su modo de expresión adecuado a unas fabricaciones de objetos o de signos nuevos.

No entra en el cometido de esta obra el elaborar el inventario de los mil y un detalles que revelan la penetración de las formas del arte de vanguardia en la sociedad actual. Es otra la meta que nos hemos fijado. Se trata de saber, no si existe un arte moderno en pleno desarrollo a pesar de los frenos, no sólo efectivos, sino necesarios, que retrasan su triunfo total, sino dónde se sitúa la relación estable entre las técnicas progresivas del mundo actual y el estilo propiamente figurativo de la época. El problema de la aceptación más o menos amplia por parte del público de las formas del arte moderno, no constituye el objetivo actual de nuestra investigación. Basta con haber recordado, apoyándose en algunos hechos, la realidad de esa penetración, su carácter universal, su extensión a una categoría de objetos que se salen a primera vista de la estricta esfera

del arte. Pero hemos de conferir en cambio una importancia considerable a una cuestión de doctrina que atañe al objeto principal de este estudio: se trata de los problemas planteados por el movimiento tan importante de la estética industrial y de la existencia simultánea, en el otro extremo de la escala, de objetos puramente figurativos, carentes en apariencia de toda utilidad social.

B) LA ESTETICA INDUSTRIAL

Orígenes del problema

El movimiento al que se vincula la estética industrial surge históricamente de las especulaciones estéticas de mediados del siglo XIX. Sus antecesores son Ruskin y William Morris. No es una casualidad si actualmente es en los países anglosajones donde está mejor organizado. En Francia, sin embargo, ha tomado un impulso importante desde hace algunos años gracias a la personalidad de J. Viénot, que ha sabido imponer en amplios círculos de industriales una seria atención hacia esos problemas. En Alemania, el movimiento, que había cristalizado al final de la primera guerra mundial en torno al Bauhaus de Gropius, volvió a fortalecerse y originó, en 1953, un gran congreso internacional en Darmstadt. En Italia, las exposiciones de arte industrial se suceden tanto en Milán como en Venecia, y el movimiento es apoyado por la muy notable política de mecenazgo de la firma Olivetti. *Civiltà delle machine* es la mejor revista del género. En Estados Unidos, no sólo se trata de un movimiento de investigación, sino de una enseñanza doctrinal —lo cual no demuestra, naturalmente, el avance real de ese país.

Nos hallamos, de hecho, ante unas corrientes complejas. Unas son teóricas, otras prácticas. Algunos adeptos aspiran realmente a hacer penetrar más gusto y más arte en las producciones de la industria, otros sólo pretenden incrementar la publicidad de sus productos. Por otra parte, todo un aspecto de esa actividad surgió de las especulaciones de los teóricos, pero también encontramos entre los promotores actuales del movimiento hombres prácticos, ingenieros de espíritu cultivado, deseosos de orientar su acción lo más profunda y representativamente posible de todas las instancias de su tiempo.

Inicialmente existen, pues, dos tendencias. Una búsqueda de arte y una búsqueda de eficacia. Hay, además, una hipótesis: que, en última instancia, las nociones se confunden. Los artistas y los pro-

ductores parten unos y otros de una experiencia del universo; representan unos tipos de individuos muy diferentes, pero no hay razón alguna para que en cierto momento sus actividades no se encuentren y puedan realizar conjuntamente unas obras que sean la síntesis de la vida contemporánea. Todo el movimiento reposa así sobre una fuerte convicción de la necesidad y de la eficacia de la función estética. Para algunos, como hemos dicho, no es, a veces, más que el producto de una costumbre, el hábito del ojo a unas formas cualesquiera, lo cual constituye una ignorancia del papel activo, incluso en el trabajo manual o mecánico, de la mente; pero generalmente existe, por el contrario, en los círculos de industriales y hombres de negocios un deseo de apreciación positiva de la función concreta de los elementos artísticos en la sociedad. Raros son los medios atrasados —sobre todo a nivel teórico— que profesan que la calidad es un subproducto de la cantidad, y podemos estar seguros de que a la larga un error intelectual tan grave sólo puede tener consecuencias económicas desastrosas en un universo abierto a la competitividad.

La doctrina francesa. Los estilistas

Existen, por otra parte, varias posiciones de principio que difieren bastante según los países. En Francia le debemos a Jacques Viénot la elaboración de una doctrina coherente. El gusto se aprende. Constituye una forma de la actividad intelectual que, desde luego, se distribuye por naturaleza entre cierto número de personas, pero lo mismo pasa con el gusto que con la música, por ejemplo, y se puede desarrollar mediante la cultura, al menos para permitir la apreciación de cierto tipo de hechos positivos. No se crearán artistas, pero se les preparará un público.

Aquí hallamos una dificultad. Acostumbrados a moverse en un ámbito mecánico donde las cualidades del producto se dejan determinar, especificar y controlar, los técnicos tienden a buscar unas normas medidas del gusto, como las de todos los demás elementos que entran en la fabricación de los objetos. Les chocan y sorprenden, y fácilmente suscitan menosprecio, los valores que no se dejan apreciar según las escalas de magnitud fijas y asimilables a las demás magnitudes que manipulan. Estarían dispuestos a considerar que sólo una estética científica sería capaz de interesarles. Coinciden

como mucho con una categoría bastante amplia de técnicos de las ciencias humanas, que persiguen igualmente el espejismo de un mayor cientifismo de su disciplina, o más exactamente, de una transposición a su disciplina de ciertas formas de la ciencia. Viénot resaltó bien esa gran dificultad de la empresa que consiste en diferenciar una enseñanza y una doctrina propiamente estética de una pseudomedición de valores artísticos considerados como identificables con valores de otro orden.

Naturalmente, no les incumbe a los círculos de la estética industrial extraer las reglas modernas de la estética. Ya es sorprendente notar que esos medios son conscientes de que la inserción de la estética del arte en la esfera de su acción práctica depende de un progreso de las ciencias del hombre a nivel de la historia y de la psicología. Su testimonio es capital para demostrar el error de los que creen poder ajustar todos los tipos de conocimiento a un pequeño número de fórmulas extraídas de un solo tipo de actividad intelectual. Lamentablemente es cierto que así ocurre muchas veces. La mayoría de las sociedades humanas termina por dejarse dominar por un solo tipo de intelección. Pero ello revela más el origen de los bloqueos que el de los progresos sociales.

El segundo punto de la doctrina de Viénot es la imposibilidad de educar, propiamente hablando, al público. A su juicio, la masa de los adultos es demasiado numerosa, y ya demasiado adaptada a unos hábitos de hecho, para poder concebir, no ya una educación, sino una reeducación de su gusto. De ahí que el objetivo de un movimiento reformador eficaz debe ser la educación del gusto de los productores, mucho menos numerosos y, además, mucho más sensibles, por hipótesis, a la demostración.

Para justificar su postura, Viénot recurre a argumentos de principio, y también a razones históricas. Observa que si los hombres del pasado utilizaban objetos familiares que hoy apreciamos por sus cualidades y sus características estéticas, no es desde luego porque el más pobre de los campesinos tuviese buen gusto, sino porque los artesanos que fabricaban tradicionalmente unos tipos bastante limitados de objetos usuales seguían los principios de fabricación fijados mucho tiempo atrás por hombres con gusto. En resumidas cuentas, atribuye la calidad estética del material utilitario del pasado a cierta invariabilidad de los estilos y a la indiferencia general de la multitud.

No cabe ninguna duda. Los artesanos del pasado seguían efecti-

vamente unos principios determinados en gran parte por artistas. La utilización de los cuadernos de bocetos era absoluta. Circulaban unos modelos de mano en mano. A veces, en la antigüedad, ciertas fabricaciones estaban limitadas a algunos talleres especializados, como en el caso de la alfarería ateniense, por ejemplo, o bien, a finales de la era antigua, los talleres de sarcófagos de la Galia en Arles o en Toulouse. En la Edad Media se registra cierta aceleración en los procesos de mutación y de transmisión de los estilos. Crece el número de talleres, sin que por ello se modifique la transmisión de los «secretos» que determinan el modo de fabricación material tanto de los objetos como de las catedrales. Existen, por una parte, unos procedimientos de ejecución aplicada a la materia, y por otra parte, unos modelos que determinan, durante largos períodos, las formas decorativas o monumentales de todos los productos de la actividad humana. Con el descubrimiento de la imprenta, se da una aceleración y difusión más rápida de los modelos. A toda prisa se empiezan a imprimir, a la vez que la stampa propiamente dicha, unos libros de modelos que permiten una transmisión más amplia de las modas, y que simultáneamente someten aún más los distintos talleres locales a las reglas del gusto establecidas por ciertas esferas dominantes en una época determinada. El juego de interacción de los estilos se amplía en el tiempo y en el espacio. Pero siempre persiste la estricta subordinación del trabajo local o manual a unos principios de técnica o de gusto impuestos por pequeños equipos de innovadores. De hecho, desde ese punto de vista, las cosas no han cambiado mucho en nuestros tiempos. Aquí también, y por así decirlo, a escala mundial, la producción de los objetos y de las formas se rige por las iniciativas de un pequeño número de grupos. Como en el pasado, se observa la doble influencia de los técnicos —que determinan, respecto a cierta capacidad del hombre de transformar la materia, los objetos más prácticos y el método más corto para producirlos— y de los artistas —que determinan la forma y la ornamentación de esos mismos objetos en el contexto del gusto de su tiempo. Es la razón por la que se establece una unidad de estilo en una época determinada entre las formas más desinteresadas del arte y los objetos más utilitarios.

Es cierto, pues, que en el pasado, la calidad artística de los objetos utilitarios iba ligada al gusto de un pequeño número de personas y recibía, a pesar de la relativa dificultad de los intercambios, la influencia inmediata de los artistas. Pero no se debe concluir dema-

siado rápidamente que el papel de los usuarios, ayer como hoy, sea puramente pasivo. Con los mismos objetos, dos vecinos decoran dos hogares totalmente distintos. Partiendo del mismo boceto dos decoradores ornamentan un mueble o unos paneles con arabescos delicados o toscos. No se trata sólo de conocimiento, sino de gusto. La calidad de una sociedad reside no sólo en cómo dispone ciertos objetos, sino en cómo los utiliza. Los pueblos primitivos a quienes se les da herramientas occidentales sólo las utilizan torpemente. Existen pueblos rebeldes, a lo largo de toda la historia, al sentimiento del gusto. Con dotar a una sociedad de los instrumentos de cualquier progreso estético o técnico, no se le proporciona la manera de utilizarlos positivamente. No es cierto que una civilización reciba pasivamente los elementos constitutivos de un marco artístico, generador o no de belleza. Basta con observar la deformación que antaño sufrían, en su periplo internacional, los estilos medievales o renacentistas, para comprobar el papel jugado por cada artesano y por cada usuario en el manejo de una forma. No es el objeto, ni la forma, el que posee en sí una cualidad de belleza absoluta. Como todo objeto, la obra de arte implica su utilización. No está hecha para la contemplación pura, está destinada a servir. No tiene nunca significado por sí misma, sino sólo en la mente y por los actos del espectador que asciende al nivel de su comprensión. El fenómeno artístico es siempre un fenómeno de intercambio, aunque ciertamente no es igual la parte del creador que la del público, ya que el creador está solo ante la multitud de los usuarios, y porque es él quien impone su punto de vista —pero en él no existe nunca la gratuidad pura.

De ahí que si bien ciertamente la transformación del gusto sólo puede hacerse mediante la educación de los productores, esa acción es totalmente insuficiente para promover, ya sea una elevación, ya sea una transformación del sentido artístico en un contexto histórico determinado. Dicha transformación no puede darse independientemente de una educación del gusto público. Y además, tanto hoy como en el pasado, no es cierto que la masa sea indiferente a los valores plásticos. Es un error que resulta de una concepción demasiado intelectualizada de la naturaleza del arte. Y también de un desconocimiento del hecho de que el sentido artístico no está ligado al desarrollo de las demás facultades, principalmente discursivas o lógicas, sino que constituye verdaderamente una función particular, muy desigualmente extendida. El error está en pensar que existen

unas categorías especiales, unos grupos determinados que reciben más o menos globalmente el mensaje del artista. Por el contrario, el arte constituye una red de relaciones intelectuales que se superpone a todas las demás, y que exige la participación activa del creador y del público.

La concepción de Viénot, representante de lo que podríamos llamar la escuela francesa, es justa sobre todo porque reclama la formación de especialistas dedicados a la transposición al nivel práctico de las fórmulas más avanzadas del arte. La vocación legítima de un movimiento de estética industrial es sin duda alguna el tomar el relevo de los hombres que, en todos los tiempos, garantizaron la versión manejable a escala utilitaria de las grandes formas del arte vivo. Hay un espacio que llenar entre el artista y el artesano, ya sea manual o dotado de los medios más potentes, ya sea herrero o ingeniero. Pero sólo se dará una época importante en arte si al mismo tiempo se forma una sociedad que sea capaz de asimilar un estilo nuevo; la simple disposición de modelos, y aun de objetos dotados de cualidades estéticas, no será suficiente. Es, pues, evidente que debe atribuirse un papel pedagógico esencial a los creadores de modelos, intérpretes en términos de aplicación práctica de los principios del estilo dominante. Pero los estilistas industriales errarían con mucho si creyeran poder, por su solo juicio, determinar ellos mismos las formas de un estilo utilitario moderno. Son los artistas y el público, único juez final de los valores comunes, quienes por último determinarán el éxito o el fracaso del movimiento. No son los estilistas profesionales, elaborando sin talento unos promedios de formas extraídas del arte contemporáneo, quienes harán el estilo de nuestro tiempo. Sólo los artistas lo conseguirán. No se trata de adaptar unas formas para revestir unos objetos, se trata de crearlas, pero no calcándolas, en el sentido del arte vivo. Estamos a la expectativa de los Jean d'Udine, los Bérain, los Oppenordt y los Boucher del mañana. Para que haya estilo y época de arte, hacen falta, evidentemente, unos creadores y un público. La formación de los unos es inseparable de la de los otros. Siempre, en el pasado, los artistas se han establecido donde existía un medio favorable. Es también la razón que ha fijado en París desde hace un siglo a los verdaderos artistas creadores del mundo entero.

Hoy se tiende a insistir en que esos tiempos están rebasados, que ahora otros centros han ganado la mano y superan a París. El mismo Viénot creyó poder escribir que Francia se había dejado ade-

lantar por Italia, Suecia, Estados Unidos, Holanda, Suiza. Yo no estoy en absoluto convencido. No parece que existan verdaderamente en el mundo actual varios movimientos de arte moderno; no hay lugar a dudas: hasta la fecha, todas las corrientes sin excepción dependen aún de la escuela de París, aun cuando ciertas aplicaciones se revelen superiores a las creaciones francesas similares, porque, precisamente, los principios provienen de aquellos que provocaron la formación en los medios parisinos de las grandes formas figurativas de los tiempos modernos. Un Lloyd Wright y un Aalto desarrollan unas reglas de figuración deducidas de la experiencia figurativa de los impresionistas, de los cubistas y de los abstractos, todos ellos agrupados, cualquiera que sea su origen, en torno a las especulaciones surgidas de la aventura figurativa que encontró en Francia, desde varias generaciones, el único clima propicio a su pleno desarrollo.

Las doctrinas extranjeras. El diseño industrial

Cuando examinamos las posturas que hoy les parecen a algunos preferibles a las doctrinas parisinas, nos sorprende por cierto su flaqueza. Es en Inglaterra y en Estados Unidos donde se han desarrollado principalmente los movimientos comparables al de la estética industrial. Ahora bien, ¿qué observamos, en el doble plano teórico y práctico, que pueda realmente suscitar nuestro entusiasmo?

En Inglaterra, los movimientos de opinión, ya sean artísticos, literarios o sociales, presentaron siempre un carácter de generalidad que jamás tuvieron en Francia. Inglaterra es el país de los dos partidos y de los conflictos de masas. De ahí un acuerdo final más fácil que en un país como el nuestro, donde se enfrentan un enjambre de opiniones. Inglaterra es, además, un país de aplicación masiva de las doctrinas. Una vez aceptada, cualquier solución prevalece durante mucho tiempo. En el siglo XVIII Inglaterra se adhirió al estilo de los Adam, que constituía el triunfo del paladinismo internacional, y extrajo de él una regla de oro caracterizada por la adaptación general de todas las actividades artesanales al mismo plano de composición y de decoración. El estilo Adam es un buen ejemplo de la adaptación por parte de los artistas a una producción, si no industrial, al menos ya de serie, de un principio estable del gusto; es un excelente ejemplo de un funcionalismo del decorado que realiza la

unidad de apariencia entre todos los productos de una época, desde una casa hasta un plato. Todavía hoy el ideal del estilo Adam rige los conceptos de los institutos dedicados en Gran Bretaña al diseño industrial, gloria de la estética industrial contemporánea.

Las diferentes formas del estilo Adam se habían sucedido sin cambios sustanciales desde mediados del siglo XVIII. En aquella época la fe de Inglaterra quedó quebrantada por el gran movimiento encabezado por Ruskin y William Morris, vinculado, como hemos visto, al encuentro del arte con la industrialización. El estilo Adam era el arquetipo de estilo artesanal correspondiente a esa primera época de la Revolución industrial descrita por John Nef. Constituía, en sus formas finales, el atributo de una clase cerrada que gozaba del lujo supremo en contraste con la extrema miseria de la multitud. Morris y Ruskin llevaron así la lucha en un doble frente. Se trataba, por una parte, de exaltar unos valores sentimentales opuestos a las reglas académicas, y por otra parte, de hacer acceder a amplias capas de la población al goce de los bienes estéticos. De ese doble movimiento nació una forma de gusto ligada al estilo internacional, más literario que plástico, y que engendró también en gran parte el estilo 1900. El estilo decorativo inglés, el estilo Studio, según el nombre de la revista que lo difundió ampliamente entre 1890 y 1920, es un estilo floral; se asemeja al estilo Métro y al estilo Gallé de los franceses; al moderno estilo belga de Horta; al estilo muniqués y al estilo vienés de la Secesión. En el fondo, procede lógicamente de la doctrina funcionalista tal y como la difundían, partiendo de puntos de vista diferentes, Ruskin y Viollet-le-Duc alrededor de los años 1860-1880. Su primer argumento consiste en la necesidad para el arte de sustraerse a las fórmulas del academicismo y de ajustarse a la Naturaleza.

Ahora bien, al parecer la nueva especulación estética abierta hacia 1925 por el éxito del diseño industrial no se separa de ese principio. El British Institute of Industrial Art fundado en 1920, el actual Council of Industrial Design que publica una lujosa revista mensual titulada *Design*, la Faculty of Royal Designer for Industry creada en 1936, tienen todos la misma doctrina, basada en la conveniencia y en la fuente natural de cualquier tipo de belleza. Se trata de un movimiento muy oficial que ha desembocado en las grandes exposiciones de los últimos años: «Britain can make it» en 1946, Exposición Universal de 1951. El objetivo perseguido es, ante todo, la realización de una armonía perfecta entre los múltiples productos

de una misma firma industrial, desde el alfiler hasta la locomotora, desde el envase —o, como se dice, el acondicionamiento— de un paquete de jabón hasta los accesorios corrientes de la vida: muebles, cortinas, papel de cartas, etc... Las consignas que regulan la imaginación de los «estilistas» son el eclecticismo y el sentido de las realidades naturales. Estamos aún en el campo del funcionalismo y del naturalismo de Morris y de Ruskin; toda esa acción sigue dominada por unos conceptos decorativos, se trata de sobreimponer a unos mecanismos ocultos unas formas estándar fijadas por un ideal de Belleza sacado de la Naturaleza. Así se borrarán las separaciones entre las clases. El obrero y el ingeniero, el lord y el conductor de autobús beberán la misma leche, salida del mismo envase higiénico y del mismo color de la clorofila que hace respirar a las plantas y apacigua las inquietudes sociales.

En la otra punta del ámbito anglosajón, un teórico de la estética industrial bastante conocido en Estados Unidos, Heythum, profesor en la Universidad de Harvard, enseña que el «dibujo analítico», clave de la belleza futura, practicado con inteligencia y sensibilidad, conduce a la creación racional de las formas y alcanza el estilo sin tenerlo como objetivo. Somete a sus discípulos a unos ejercicios que consisten, por ejemplo, en determinar la estructura de una tela de araña para deducir unos principios de organización naturales y racionales. Se piensa siempre que la Belleza se encuentra en la Naturaleza, pero que escapa al primer vistazo del vulgo, y que el artista está ahí sólo para extraerla para uso de sus contemporáneos. En una palabra, siempre se sustituye la noción de creación por la de descubrimiento.

Si bien es difícil discutir los logros, ya que no existe una norma absoluta del buen gusto que permita establecer universalmente lo que es bello y lo que no lo es, se puede, sin embargo, criticar unos principios.

Observemos en primer lugar que, de hecho, el diseño industrial —al igual que la estética industrial— conlleva la adopción de una fórmula media sobreimpuesta a todos los objetos. Aun cuando proclama la necesidad de una adaptación lógica de la forma a la estructura o al mecanismo, sólo recurre en cada ocasión al revestimiento del producto. Antaño, a partir de los principios de un estilo, el arabesco del Renacimiento, por ejemplo, se deducía una multitud de formas figurativas, variadas, que creaban la variedad dentro de la unidad. El objetivo del diseño industrial o de Heythum, en cambio,

es uniformizar. El estilo ya no es generador de figuras variadas, es la suma o el promedio de los elementos comunes de una producción de hecho. Tanto si se trata de la lavadora como de la máquina de afeitar o del automóvil, del paquete de detergente o del avión, un solo principio domina, en definitiva, todos los demás: el aerodinamismo.

Es justo observar que ese gusto universal por las formas lisas, sin ángulos, por esas superficies pulidas, lacadas, en las que destacan placas de color netas y letras monumentales no es tanto el resultado de unas razones económicas como el del éxito propiamente estético de ciertas categorías de formas valorizadas por el arte de vanguardia. Desde ese punto de vista, el movimiento de la estética industrial no responde en absoluto a su doctrina, y justifica más bien la tesis que vincula a la constitución de las formas artísticas el éxito de un estilo en una época determinada. La afición por las formas envolventes y las superficies palpables les llegó a unos artistas como Laurens, Brancusi o Lipschitz antes de los trabajos de los ingenieros sobre el aerodinamismo. No se trata naturalmente de pretender que los ingenieros fueran orientados por los artistas hacia la investigación de los movimientos del objeto en el aire. De hecho los artistas, como los ingenieros, fueron inducidos a descubrir formas nuevas porque unos y otros dirigieron en un momento dado su atención a unos problemas de materialización y de palpabilidad de sensaciones objetivas. Nociones como la de bloque y la de envolvimiento aparecieron simultáneamente en esferas puramente especulativas, como la de las matemáticas. En la base de todas estas experiencias se encuentra la idea, común a todos los hombres del siglo XX, de la necesidad, al modelar la materia, no ya de imitar unas apariencias accidentales, sino de practicar una especie de poder demiúrgico.

Un movimiento como el diseño industrial se encuentra en un plano de verdadera creación cada vez que se esfuerza por instituir una serie de formas que trasciende la necesidad particular de cada objeto considerado en sí mismo. No es su deseo de imponer a todos los productos de la actividad de una época unos caracteres formales idénticos el que suscita reservas, sino el recurrir al desciframiento de formas supuestamente presentes en la Naturaleza.

Esa actitud no es, además, exclusiva de los países anglosajones. La encontramos en muchos técnicos también en el nuestro. Hace unos meses pudimos leer el importante artículo —que ya hemos

señalado— de una gran personalidad científica francesa, el señor Combet, en la revista de enseñanza técnica *Technique, Art, Science*. Bajo el título «Estética y economía», el autor desarrolla unas teorías que coinciden con las tesis británicas de los años de la guerra, el «estilo penuria». Es cierto que bajo las más bellas invenciones estéticas se encuentran unas reglas que revelan la utilización más adecuada y ajustada posible de los medios empleados. Es cierto que el templo griego o la catedral gótica están contruidos sobre una lógica geométrica simple, ligada al saber matemático más generalizador de la época. Pero no se ha de caer en ciertas ilusiones, como la que consiste en decir que la obra de un pintor como Léger obedece a la preocupación principal de economía, pues eso parece presuponer que la obra de arte traduce un esquema exterior a ella misma. Economía de los medios respecto al programa fijado por el propio artista, pero no economía absoluta en relación con la inmensa riqueza de los espectáculos de la Naturaleza. Además, aquí estamos a punto de confundir empobrecimiento o selección con creación. No se trata de renunciación, sino de sobriedad en la expresión. Y tanto de riqueza y plenitud de la forma como de estricta eliminación de los efectos superfluos. También el propio Combet escribe unas páginas enérgicas sobre las relaciones verdaderas entre la economía de los medios y la voluntad estética de utilización de los materiales de una época. Concibe muy acertadamente los problemas planteados por la estética industrial como el descubrimiento de relaciones complejas, o mejor, de relaciones en términos homogéneos entre la economía de los materiales, la economía de los conceptos y la economía de las formas.

¿Por qué ha de desviar después su ensayo hacia una especie de visión mística de la belleza? Según él, ¿los diferentes productos de la civilización industrial seguirían una evolución calcada sobre los estados sucesivos de la vida de una planta! La flor, y luego el fruto. Así, pasaríamos naturalmente, genéticamente —la palabra está de moda—, de la begonia al motor de avión, bien protegido en su cascarón, del tulipán al cronómetro o a la locomotora eléctrica, bien envuelta en su caparazón. Incidentalmente, Combet aborda ahí un problema de una infinita complejidad, el que opone las formas abiertas y las formas cerradas. No puede ser resuelto en nombre de una finalidad naturalista, que representa un concepto filosófico y estético digno como mucho de la edad ruskiniana.

Después de ello nos sorprende ver al señor Combet volver a

unas ideas más sanas cuando opone, por ejemplo, la preeminencia de la unidad de estudio sobre la unidad de fatiga en la elaboración del menor producto de la industria —de ahí una nueva oportunidad para la inserción del arte en la producción industrial. Al igual que la doctrina de una finalidad naturalista constituye un regreso a las viejas tesis, maleadas por unas experiencias tan desastrosas como el estilo 1900 e incapaces de generar formas válidas porque se basan en un concepto de lo Bello inmanente a la realidad y del hombre como «descifrador» del secreto de los dioses, las especulaciones sobre la naturaleza intelectual y sensible de la experiencia humana tal y como la revela el prodigioso desarrollo demiúrgico de la industria permiten reforzar los vínculos entre el arte y las demás actividades —económicas, sociales, industriales— contemporáneas. En ningún caso puede tratarse de una transposición automática y directa de cualidades de un orden de actividad a otro. Las leyes del desarrollo de la planta no pueden generar las leyes de fabricación de una máquina; el orden de las génesis no es ni uniforme, cuando se trata de la Naturaleza y de las sociedades, ni identificable con el orden de las estructuras establecidas. Entre el arte y la técnica no se trata de la imposición recíproca, o de la reducción a un promedio de valores separados. Sólo puede haber un paralelismo entre los modos de asociación intelectuales de los elementos de una serie a otra. Jamás aplicación. La única realidad común es el espíritu humano, no las modalidades de adaptación, que constituyen una falsa finalidad. Finalmente, no debe nunca olvidarse que no es la técnica como tal la que se opone o se asocia al arte sino, a través de unas técnicas tan determinadas como el mismo arte, unos valores de orden intelectual o positivo, como, precisamente, la eficacia o la economía. Cercano a la técnica porque es un modo de transformación de la materia, el arte no puede ni confundirse con ella ni oponerse a ella irreductiblemente. Encontramos así, en el fondo del problema de la estética industrial, la cuestión fundamental de la naturaleza propia del arte, concebido como una actividad autónoma y creadora del espíritu.

Siempre parece igualmente posible adoptar las teorías de quienes ven en el gran artista a aquel que se identifica con la vida del espíritu de su tiempo para proyectarla a la luz por medio de una excepcional capacidad técnica especializada, y las teorías de quienes, en cambio, sueñan con una producción de arte masiva mediante la aplicación al arte de los principios de la industria, a través de una paradójica adaptación de la máquina a unos fines naturistas que el

arte tendría por misión detectar y concretizar. Arte como emanación de una especie de alma colectiva de las sociedades, o arte como revelador de los secretos ocultos del universo, siempre topamos con el concepto del hombre situado ante la Naturaleza como ante una Realidad que explora sin penetrarla y sin participar realmente de ella. El arte, por el contrario, es, como la industria, el ámbito de una actividad, entendiéndose que esa actividad específica no se ejerce independientemente y contra las demás actividades del cerebro o de la mano.

Los estilistas y el estilo

El movimiento internacional de la estética industrial posee otros aspectos más. Habría que considerar, en particular, sus relaciones con las teorías surgidas del antiguo Bauhaus de Gropius, que afirman la necesidad de un arte indisolublemente ligado al aspecto social de la civilización moderna. La postura de Gropius ha sido definida anteriormente. Se opone a la que prevalece en Francia y en los países anglosajones, y que establece una especie de finalidad o ciertos imperativos de orden estético. Es curioso comprobar que, sin embargo, los resultados no son por ello mejores. Ni el Bauhaus consiguió establecer entre sus seguidores una unidad de gusto, ni sus productos poseen un valor artístico capaz de imponerse como un estilo de la vida moderna. No bastan, en efecto, las buenas intenciones ni los buenos principios para provocar la creación artística. El doble error de la Estética Industrial bajo todas sus formas, es considerar el arte como un valor transcendental que viene automáticamente a añadirse a los demás valores técnicos y significativos, y el no dirigirse «a los artistas» para determinar las formas del arte contemporáneo. Jamás un delineante, un «estilista», creará una forma. Siempre se conformará con transponer unas fórmulas sacadas de las obras de arte contemporáneas sin captar su verdadera racionalidad. Si antaño, en la Edad Media, en el Renacimiento y en el siglo XVII se estableció una unidad admirable entre las obras más modestas y las más humildes, es porque los modelos fueron creados por hombres que pertenecían al arte y no a la industria. No todos los grandes artistas son capaces de traducir plásticamente con un fin utilitario las fórmulas de su imaginación; debe haber una selec-

ción; pero sólo puede existir un estilo de una época si coinciden los técnicos de la tarea material y los técnicos del estilo —que no son vulgarizadores, sino artistas. No son ni los ingenieros ni los psicólogos quienes reestablecerán el vínculo entre el arte vivo y el mundo de los objetos fabricados. Los diferentes movimientos de estética industrial se agotarán pronto si no se esfuerzan por iniciar, no a los industriales, sino a los artistas auténticos y de espíritu moderno, en los problemas planteados por la producción de los objetos del mundo actual.

Los diferentes movimientos que reivindican la estética industrial nos ayudan así a comprender dónde se sitúa el problema de las relaciones entre las técnicas artísticas y las técnicas no artísticas del mundo moderno. No han resuelto, ni van a resolver en la situación actual, el encuentro tan anhelado entre las actividades plásticas y mecánicas de nuestro tiempo.

Existe, por consiguiente, un curioso desfase en el grado de iniciación del público en las formas del arte actual. Por una aparente paradoja, que no lo es en realidad, la penetración de las formas del arte libre es más rápida que la del arte aplicado. El gran público se apasiona por el caso de Picasso o de Matisse, mientras que los objetos que utiliza poseen un único valor nacido de las múltiples experiencias plásticas de nuestro tiempo: las formas envolventes y pulidas. El estilo Maillol triunfa en tiempos de Matisse y del arte abstracto. En otras palabras, es menos difícil comprender el vínculo necesario entre las artes y las formas utilitarias de la industria humana que captar en el mundo de las realidades mecánicas los elementos capaces de generar la base de un estilo contemporáneo. Tengamos la certeza de que no lo conseguiremos solicitando la ingeniosidad de los estilistas y de los técnicos, y convirtiendo a los productores —o al público— a la causa de la estética industrial, sino descubriendo *entre los artistas* a los posibles creadores de un estilo del siglo XX.

La distinción —y casi el conflicto interno— que existe en el arte entre la especulación imaginaria y la técnica es de todas las épocas. Corresponde, de hecho, a lo que podríamos llamar una doble realidad del arte. El arte, por una parte, vale por la calidad de la ejecución, y desde ese punto de vista constituye esencialmente una técnica. Por otra parte, el arte vale por su significado, y desde ese punto de vista representa un orden de valores figurativos que, a su vez, se divide en dos campos, ya que al constituir un lenguaje, el arte está

sometido a unas leyes que añaden a la técnica manual unas técnicas generales del pensamiento, pero posee, además, una cierta transcendencia particular en la que algunos creen equivocadamente ver su única especificidad.

C) DOBLE REALIDAD TÉCNICA Y FIGURATIVA DEL ARTE

Para analizar más detenidamente esa doble realidad del arte y para descubrir mediante qué delicados juegos de conexión se pueden entonces caracterizar sus relaciones con las demás formas tanto técnicas como simbólicas o positivas de la actividad contemporánea —lo que constituye el objetivo final de este análisis—, parece necesario recurrir a una comparación con otra forma de actividad superior del espíritu.

El encuentro de lo real y lo imaginario en las matemáticas

Se trata de las matemáticas, que son, además, una ciencia clave. Vaya por delante que no poseo ningún conocimiento directo de esa alta actividad intelectual. Pero se da el hecho de que, junto con los artistas, los matemáticos son quienes, sin duda, han meditado más sobre las condiciones psicológicas de su actividad. Y se da el hecho, además, de que en los últimos veinte años se ha producido un gran movimiento de reflexión epistemológica en torno a la naturaleza del pensamiento matemático, mientras ese pensamiento progresaba con una rapidez semejante a la extraordinaria evolución de las artes figurativas.

Precursor en ese campo como en todos los demás, Henri Poincaré difundió la afición al análisis en los matemáticos, que son, como los artistas, a la vez técnicos y creadores de símbolos figurativos. Puede decirse que hoy son pocos los grandes matemáticos que no hayan tenido presentes los problemas de epistemología, ya sea explicitándolos en sus ensayos, como Poincaré, ya sea simplemente orientando una parte importante de su especulación propiamente matemática con miras a resolver unas actitudes fundamentales de la mente. Las matemáticas vuelven a ser, como entre los griegos, una de las formas del pensamiento lógico —suponiendo que alguna vez

dejaran de serlo. Al alcanzar extraordinarios éxitos con el descubrimiento de nociones tan generales como la de los conjuntos o las estructuras, tan nuevas como algunas formas recientes de la topología que transforman el problema de las dimensiones, la matemática se ha pensado como ciencia tanto como técnica operatoria.

El inicio del siglo XX constituye, pues, una gran época en la historia del pensamiento científico, sólo comparable a las más grandes de la historia humana, y nuestro tiempo es muchas veces injusto consigo mismo, olvidando el hecho de que algún día aparecerá como una de esas edades de oro del pensamiento en que los hombres toman conciencia de los poderes secretos de su ser.

Ahora bien, a medida que se desarrollaba una especulación que generaba sucesivamente el universo de los rayos invisibles —desde la electricidad hasta las ondas—, luego el del átomo —basado en la hipótesis de un nuevo ordenamiento de la materia—, veíamos modificarse, en todos los campos a la vez, las explicaciones dadas por la ciencia matemática a los problemas cotidianamente planteados por la experiencia humana en relación con las concepciones dialécticas y la lógica puramente intelectual que subyace bajo la nueva experiencia. Así es como el gran conflicto de lo axiomático llegó a imponerse en la preocupación de todos los matemáticos, profundamente interesados, a favor o en contra, por un problema que no deja de emparentarse estrechamente con el problema del arte abstracto.

Veamos cómo los representantes más brillantes de las teorías axiomáticas caracterizan su postura: «La noción de función había dominado el pensamiento matemático del siglo XIX. Surgida de una representación geométrica (análisis cartesiano de la curva y de una fórmula analítica), esta evocación de una relación entre dos o más dimensiones se depuró progresivamente por la "sustitución de las ideas al cálculo" (Dirichlet), y la correspondencia entre las dimensiones se volvió, poco a poco, independiente de toda forma de expresión particular, aunque sólo fuese a nivel de concepto. Luego, la individualidad misma de las diversas funciones les pareció a muchos matemáticos menos interesante que el estudio colectivo de las familias de funciones (Montel). Finalmente, la idea inicial, algo empírica, de una correspondencia de cada término entre dos cuadros de valores numéricos (tablas de logaritmos) se difuminó; los teóricos de la función se complacen bastante al ver en ellas a seres con vida, con fisonomía propia y parentesco, filiación, y a veces incluso rela-

ciones casi sociales de parasitismo y simbiosis.» En resumen, una especie de atracción de las ciencias biológicas se ejerció en cierto momento sobre el desarrollo de las matemáticas, introduciendo un concepto finalista calcado sobre la explicación de las cosas vivas.

«Al pluralismo inicial de la representación mental de los entes matemáticos —imaginados inicialmente como abstracciones ideales de la experiencia sensible que conservan toda la heterogeneidad de la misma—, las investigaciones axiomáticas de los siglos XIX y XX fueron, poco a poco, sustituyendo un concepto unitario, reduciendo progresivamente, primero, todas las nociones matemáticas a la de número entero, y luego, en una segunda etapa, a la noción de conjunto. Esta última, considerada mucho tiempo como primitiva e indefinible, fue objeto de polémicas interminables debido a su carácter de extrema generalidad y a la naturaleza, muy vaga, de las representaciones mentales que evoca; las dificultades se allanaron al desaparecer la propia noción de conjunto (y con ella todos los seudoproblemas metafísicos sobre los entes matemáticos), a la luz de los recientes descubrimientos sobre el formalismo lógico; en esa nueva concepción, las estructuras matemáticas se convierten propiamente en el único objeto de las matemáticas.»

Sorprenden ya las analogías que existen entre esa evolución y la del arte contemporáneo, que conduce también a una elaboración de la noción de objeto plástico en el sentido de una formalización de los signos, también ellos separados de la experiencia usual del hombre. Pero las analogías no acaban ahí, ya que la etapa axiomática de las matemáticas modernas ha sido rebasada, dando lugar a nuevas críticas constitutivas de un nuevo sistema de interpretación.

Sin renegar en nada de la experiencia anterior, está surgiendo un movimiento más reciente de reacción contra una marcha demasiado acentuada hacia la abstracción, sobre todo en la medida en que implica la exclusión de lo sensible. Hay un esfuerzo por volver a situar la intuición matemática dentro de una toma de conciencia más cercana a lo concreto inicial. La búsqueda de lo abstracto no parece tolerable cuando conduce a la exclusión total de lo sensible. Es un punto de vista fecundo, por supuesto, pero de parcial eficacia y legitimidad. Desde la cima de la especulación lógica, conviene no perder de vista en ningún momento que el punto de partida de toda especulación matemática se encuentra en una actividad operativa para resolver unos problemas planteados al individuo por la realidad.

Ese problema del realismo de las matemáticas contemporáneas ha sido recientemente objeto de excelentes publicaciones, tanto a nivel de la más alta especulación —con A. Denjoy— como a nivel de la reflexión consciente sobre las condiciones y la validez del pensamiento matemático —con Bouligand. Ambos se niegan a considerar las matemáticas como una actividad puramente operativa reducida a unas ficciones, y sitúan en lo concreto el objeto e incluso la forma específica de su actividad. Detrás de las fórmulas ven la aprehensión siempre positiva de unas realidades; admiten todas las operaciones de sustitución o de transposición para insertar las matemáticas en el tejido de una actividad especulativa coherente e irreductible a cualquier otra, pero afirman enérgicamente que la validez y la realidad de cualquier proceso operativo está ligado a su correspondencia con lo real, es decir, en definitiva, con las demás actividades de carácter eficaz en el plano operativo del hombre contemporáneo.

Pues la evolución del pensamiento y la práctica de las ciencias matemáticas están ligadas, como las del arte, a cierto nivel de civilización. La especulación no puede ni preceder demasiado ni retrasar sensiblemente las facultades de acción y las capacidades organizativas del hombre que vive en sociedad. El progreso matemático está ligado, como el progreso del arte, a la transformación simultánea de las obras del espíritu y de las demás capacidades concretas o figurativas de la humanidad. Sólo se explora, para comprenderlo y representarlo, lo real de la vida tal y como lo constituyen las actividades informativas más generales del hombre en cierto momento. El realismo de la ciencia y del arte excluye una especulación que no vaya ligada a unas formas de aprehensión concreta de la vida. En la base del arte, como de las matemáticas, está, por una parte, la experiencia humana, y por otra, la práctica diaria de ciertas actividades que informan el ámbito humano, siempre considerado como un ámbito natural incluso por aquellos que preparan su transformación. A pesar de que constituyen unas formas de actividad particularizadas y basadas en experiencias independientes, ninguna de las células del conocimiento puede aislarse de las demás. La reacción de las unas sobre las otras es recíproca, porque el fondo de impresión que origina los diversos procesos interpretativos o figurativos es el mismo —sin ser, además, idéntico en todas las épocas— y porque el modo general de asociación y de deducción es análogo en los individuos contemporáneos de una actividad a otra, a pesar de las diferencias

de técnicas y de las distintas curiosidades que les animasen inicialmente.

Toda actividad intelectual o práctica comienza por una búsqueda, y corresponde a una pregunta sobre el entorno. Es obligado que la naturaleza de los problemas y los medios utilizados para resolverlos sean diferentes de una sociedad a otra. Ni el espacio, ni el tiempo, ni la casualidad son los mismos en dos grupos humanos vecinos; pero sí existen afinidades mayores entre grupos de actividades diferentes, pero contemporáneos, que entre grupos del mismo orden de actividad que vivan alejados en el tiempo o en el espacio. Según la expresión de Bouligand, los hombres exploran un universo real que constituye una red. Ninguno de los elementos es totalmente aislable de los demás. Por otra parte, en todos los casos, la exploración supone una técnica distinta al modo final de presentación.

Nos damos cuenta entonces de que, contrariamente a la opinión común, es la técnica la que representa en cierta medida el elemento más fijo de toda la actividad intelectual o figurativa. Un matemático se acerca más a los griegos en la esencia de su actividad que a un escultor, y viceversa. Lo que cambia no es tanto la red de conductas como los fenómenos a las que se aplican y los sistemas de integración, que son los únicos que finalmente dan un valor humano a la investigación.

Este concepto invalida las tesis de la escuela de Viena —de Carnap y de Cassirer—, que plantea la heterogeneidad y el carácter cerrado de las disciplinas o de los sistemas de explicación. Ayuda a descubrir el punto de encuentro de las actividades especulativas diversas, entre ellas y con la materia común de su objetivación. Nos impide caer en un nuevo sistema de categorías de la mente y esclarece tanto las relaciones del arte con lo real como con las demás disciplinas humanas.

No basta, sin embargo, con observar cómo se desprende un sistema simbólico, a través de una técnica, de una experiencia concreta, para representarse el papel jugado por las técnicas en el desarrollo de un lenguaje a la vez lógico y operativo. Guiada por sus técnicas particulares, la intuición artística o matemática sigue siendo dualista. Tras la fase de experimentación —que permite comprobar unos fenómenos y explicarlos o representarlos burdamente— viene una fase de integración, que permite elevar los problemas, del nivel de su forma simple al nivel de nociones si se trata de matemáticas, o de estilo si se trata de figuración plástica.

En el momento en que el arte pasa del plano operativo y experimental al plano sintético, se plantean los problemas de la coherencia y de la validez más o menos universal del sistema propuesto. Ya hemos mostrado en efecto que lo que era sobre todo válido en un sistema estético, era la coherencia del propio sistema y de su generalidad. Lo mismo sucede con los sistemas matemáticos. Aunque los elementos de Euclides se basen en principios bastante rebasados en la actualidad, no dejan de ser el primer sistema de integración que fue realizado para conciliar las nociones divergentes de continuo y de división del espacio al infinito. Los nuevos sistemas que lo trascienden o lo completan no son óbice para que conserve una extraordinaria belleza, ya que han sido necesarias decenas de siglos para rebasarlo, y que, incluso hoy, ofrece a todos los hombres una hipótesis y un modo de representación cómodo para su conducta ordinaria. Asimismo, un sistema figurativo como el de los griegos sigue siendo una de las formas más satisfactorias para la mente humana en busca de un medio que exprese el valor de la acción humana en sus relaciones con los poderes irracionales que afectan al hombre en contacto con la Naturaleza. El progreso se realiza a través de una serie de mutaciones históricas que «engloban» los esquemas antiguos sin anularlos. Esa es la razón por la que la civilización es una obra solidaria de las generaciones, y es un motivo más para rechazar la idea de una creación estética basada en unos resortes demasiado antiguos del pensamiento, tanto como en una revolución intelectual que quebranta todos los valores. Como ya hemos observado, existe un valor conservador de la técnica que garantiza de manera constante la continuidad de los sistemas en un marco intelectual renovado.

Existe, tanto en la noción de imagen como en el ámbito de la especulación pura, ese doble aspecto que asocia el espectáculo a la ficción —según la expresión tan acertada de Malrieu. En su estudio de la formación de la imagen en el niño, éste nos enseña que la imagen responde al doble deseo de identificar y de comprender. Detrás está la imagen de las conductas que representan la parte de ritos e invenciones vinculadas con el juego. De ahí el doble carácter ambiguo de semejanza y deformación de la realidad, correspondiente al doble proceso señalado por Bouligand en el desarrollo de la especulación matemática, que origina simultáneamente, como la imagen, una explicación positiva de la realidad y su figuración simbólica. En ambos casos observamos el doble deseo de fijar unos

tipos conocidos y de crear otros simultáneamente, sin por ello anular la experiencia anterior.

En 1903 Pierre Boutroux escribía en un artículo de la *Revue de Métaphysique* sobre la objetividad intrínseca de las matemáticas: «Todo sucede como si existiese, junto al mundo sensible, un mundo imaginario en que las nociones matemáticas estarían perfectamente realizadas. Y al igual que el físico observa el mundo sensible para describir sus leyes, el algebrista analiza el mundo matemático y fija sus propiedades por medio de símbolos, siempre inadecuados, pero cada vez más perfeccionados. La ciencia aplicada es una reconstrucción del universo real, y las matemáticas puras son, en cierta forma, la reconstrucción de un mundo ideal.» Ya anteriormente escribía Spinoza: «El entendimiento, con su poder natural, se labra unos instrumentos intelectuales mediante los cuales acrecienta sus fuerzas para realizar otras obras intelectuales; de éstas extrae otros instrumentos, es decir, el poder de llevar más lejos su investigación, y continúa progresando así hasta alcanzar la cima de la sabiduría.»

Las similitudes que hemos buscado por el lado de la experiencia matemática —porque es una de las más representativas de nuestro tiempo— podrían descubrirse igualmente en otras direcciones. Así, M. David mostró hace algunos años respecto a las escrituras cuneiformes las relaciones existentes entre la institución de una escritura y las formas del pensamiento. Es necesaria una fijación para formular cualquier pensamiento válido. La escritura, independientemente del lenguaje, constituye una de esas fijaciones de las que las artes figurativas nos ofrecen otra serie de ejemplos. Toda escritura supone a la vez una acción dirigida por una técnica y el recurrir a cierta forma de memoria que asocia unas percepciones visuales, una habilidad manual y el manejo de los conceptos. En el caso de la escritura, como en el del arte o las matemáticas, se hallan simultáneamente unos elementos ligados a una acción concreta y un sistema. Como la imagen plástica, la escritura es, pues, a la vez reflejo de una experiencia —fijada por la memoria y transferida del plano de lo accidental al plano de la repetición simbólica o significativa— y signo elaborado. Como todos los sistemas del mismo orden, la escritura o la imagen plástica asocian la Naturaleza —no ya inmutable, sino identificada con unas conductas institucionales privilegiadas— y la actividad individual o colectiva de los individuos. Como el arte, la escritura tiende a transformar el mundo, según la expresión de Malrieu, en sistemas de actividades deformantes. No es equívoca la

naturaleza de la identificación. El usuario sabe muy bien distinguir entre lo que significa y lo que es significado. La función simbólica subyace bajo todas las formas de registro material de los fenómenos y de toda actividad informativa del pensamiento. El arte no es, pues, un fenómeno aislado, aunque posee su especificidad.

Dicha especificidad reside en la naturaleza particular de las soluciones, y no en la forma general de la actividad figurativa. Lo mismo que a nivel técnico, el arte es una de las técnicas humanas y participa por ende en ciertas leyes generales a todas las técnicas; así, a nivel figurativo, el arte es uno de los lenguajes humanos. En ambos casos, participa en lo común de las actividades; es específico, pero no, como a menudo se cree, divergente.

Modos de acercamiento al objeto plástico

Reconociendo ese doble aspecto del arte, situado entre lo real y lo imaginario, resulta más fácil determinar el papel y la forma de penetración real del arte en el mundo actual. Pero esto es cierto sólo desde el punto de vista teórico, ya que en realidad, al contemplar las obras del arte contemporáneo, estamos presos de unos juicios de valor firmemente establecidos por una tradición crítica muy normalmente inspirada en una concepción totalmente diferente de la Naturaleza y de los objetivos del arte en general y de nuestros días en particular. De manera que antes de atribuir a cada una de las obras de nuestro tiempo un significado y un valor preciso, será necesario volver a abordar —mediante ese doble y anhelado inventario de los objetos utilitarios y de los objetos figurativos del mundo moderno— el estudio de los diferentes movimientos que han ocupado la última mitad de siglo. La tarea consistente en trasladar el arte moderno del campo de la crítica y de la polémica al de la historia, será obra de las próximas décadas. Exigirá la colaboración de muchos hombres formados en diferentes disciplinas. Lo único que podemos indicar en este libro —dedicado al análisis de las relaciones teóricas entre las artes y la técnica— es un método de partida.

En el campo de la estética, como en todos los demás, este último medio siglo ha sido pródigo en ideas. Se han propuesto actitudes más variadas respecto a la obra de arte desde 1900 que en los trescientos años anteriores. Aquí también juega la aceleración en la vida humana. El hombre moderno no sólo transforma más deprisa

el medio en que vive sobre el planeta, sino que modifica al mismo ritmo sus interpretaciones teóricas de los fenómenos. Pero no parece imposible destacar algunas grandes tendencias entre los sistemas que se han disputado los favores de la crítica.

A principios de siglo, el pensamiento estético estaba dominado por la personalidad de Taine, que fue el primero —aunque se olvide con frecuencia— en sugerir la idea de analizar objetivamente las relaciones existentes entre la obra de arte y el medio histórico y social que la generó. En el extremo opuesto, una fuerte corriente de origen germánico preconizaba una estética llamada científica, basada en el análisis de reacciones psicofisiológicas mensurables. Un doble determinismo —muy discutible— animaba ambas corrientes. La postura de Taine tendía a disminuir la parte del talento y de la personalidad y reducir al artista al papel de intérprete o de eco de su época. A pesar de los fuertes ataques que recibió su doctrina, esa actitud, que acentúa la presión de lo social sobre el creador, sigue hoy muy viva, tanto en su mejor como en su peor aspecto. Se sigue, por una parte, estudiando, como es legítimo, las relaciones del hombre artista con su entorno —y sabemos cómo prospera la afición por las biografías críticas—, y por otra parte, se definen los rasgos característicos de ciertas situaciones históricas determinadas con el afán de deducir casi mecánicamente las características del arte contemporáneo. Toda una sociología reciente del arte reivindica esa tendencia. Ya hemos denunciado suficientemente aquí el error que consiste en tomar una situación social o histórica determinada para deducir los valores de una obra individual como para tener que volver a ello. Las tesis seudosociológicas de un Lukacs, de un Antal o de un Hauser no tienen interés. Convertirían el arte en la materialización, a través de la actividad de un hombre reducido al papel de portavoz, de una especie de pensamiento colectivo fijado para un momento de la historia.

Simultáneamente, la segunda corriente sigue propagándose con iguales riesgos. El método seudocientífico de análisis de las obras de arte triunfa en distintos medios. Conduce también a unos trabajos extravagantes. Sólo citaremos uno, los estudios de Michotte sobre el enigma de la perspectiva lineal. Enigma insoluble del arte, en efecto, para quien busca los «secretos» que les permiten a los artistas traducir, por procedimientos concebidos como válidos a escala universal, una percepción fija y pasiva del hombre en sí. La concepción antirrealista y antihistórica del hombre inspira lamentablemente

numerosos trabajos, particularmente en los dos campos de la psicología infantil y de la música. El rechazo de un método propio del análisis estético es consecuencia del rechazo de una concepción específica del arte. Hay personas que sufren de una verdadera ceguera plástica; y a veces da la impresión de que no son las últimas en hablar del arte.

Otros sueñan, por supuesto equivocadamente, con la posible transposición de los métodos de un campo de la ciencia a otro. Pero no serían los últimos en denunciar el error grosero de quienes pretendieran transferir tal cual los métodos de la astronomía a la física, o viceversa. Todo progreso en la vía de un conocimiento científico, y ante todo objetivo, del arte, debe pasar por el reconocimiento de su doble carácter de actividad específica y figurativa conectada con las demás instituciones humanas. Pero no se puede pasar directamente del ámbito institucional al ámbito de la creación.

A principios del siglo XX aparecieron otras dos grandes escuelas de interpretación del arte, la de Wölfflin y la de Croce.

El mérito indiscutible del primero es, precisamente, el haber situado en el análisis directo de las obras consideradas como los objetos propios del arte, el punto de partida de la estética. Lamentablemente, Wölfflin sacó unas conclusiones infinitamente discutibles. Rehusando tener en cuenta cualquier otro elemento que no fuese el signo plástico, llegó a separar la obra del contexto humano. El desarrollo del arte se le apareció como un puro juego de formas que se engendraban unas a otras por una especie de partenogénesis histórica. Su interpretación del arte se volvió así puramente exterior al hombre y únicamente espacial. En el extremo opuesto tenemos las ideas absurdas de un Eugenio d'Ors, inventor de los entes o puros entes de razón inspiradores de familias de formas casi divinizadas en la mente. Eugenio d'Ors fue el José protector de una extraña progenitura mística, de un pueblo de entes imaginarios despojados de toda personalidad y de toda sustancia. Pero hasta el propio Wölfflin llegó a defender la idea de una historia anónima del arte, donde el creador no sería en suma más que una especie de médium, también sin sustancia. El mundo de las formas apareció en definitiva como sometido a unas leyes cíclicas de desarrollo, de caídas y de renacimientos. De modo que el análisis crítico de las obras, inicialmente pregonado con acierto por Wölfflin, desembocó en una metafísica de la creación estética, metafísica surgida de las más antiguas ideas románticas y vitalizada por todos los simbolismos,

nietzscheísmos y wagnerismos del siglo pasado. El método quedó sepultado bajo la doctrina, con fines a menudo más polémicos—cuando no políticos o nacionalistas— que estéticos o humanos.

Fue por reacción infinitamente saludable contra el wölfflinismo y sus derivados como se definió la obra de Benedetto Croce. En Italia es más que popular: es nacional. En Francia no es lo suficientemente conocida. Padece de cierto dogmatismo a la alemana en su forma, y de no situar en primer término sino los análisis históricos o literarios. Numerosos discípulos, y de gran talento, entre los que se encuentra en primera fila Lionello Venturi, trataron desde luego de vitalizarla a través de análisis vivos de obras de arte, pero sin renovar suficientemente sus principios. A la postura de Wölfflin, que constituye en última instancia un formalismo, Croce opone una interpretación «filológica», entendiendo por ello un análisis que no se conforma con ser puramente espacial. Al «purovisibilismo»—según la acertada expresión de Raghianti— derivado de Wölfflin, opone la toma de conciencia de los hombres faro de la historia del arte. A la historia anónima, a la historia sin nombre de Wölfflin, opone aquella que sólo tiene en cuenta las obras, y más aún, a los hombres. La obra de arte es para él un hacer, tiene una historia que se encuentra en su génesis, reveladora de la vida espiritual de su creador. Detrás de las grandes obras están, pues, y ante todo, los grandes hombres, grandes espíritus que han recorrido una evolución intelectual que merece ser recordada. En ese esfuerzo de historicidad de un pensamiento individual se sitúa el único y verdadero acercamiento a las obras.

Mientras el wölfflinismo desembocaba lógicamente en una historia totalmente formal, despojando el arte de su contexto humano, el croceísmo, por su parte, conducía a una exaltación de la personalidad del artista. En su última fase reduce la interpretación espacial (es decir, técnica) de la obra a casi nada. Los artistas aparecen, si no como accidentes, al menos como milagros de la Naturaleza. Por afán de preservar su genialidad, llegan a considerar, por ejemplo, que si Donatello y Ghiberti fueron contemporáneos, sólo se trata de una circunstancia totalmente accesorio, ya que lo que llama la atención en su obra, precisamente, no es lo común, sino lo original. Se llega así a una idea que, finalmente, sitúa el arte, el genio, en el plano de la emoción o del pensamiento, y que anula en cierto modo la obra y la historia. De un hombre a otro y de un genio a otro se da el paso independientemente de los accidentes de la materia. Existe

una especie de cenáculo de los grandes espíritus, cuyo privilegio es ser de todos los tiempos y de todos los países. El milagro del arte es crear un paso a través de las civilizaciones y de los siglos, e instituir un diálogo directo entre los grandes espíritus en el plano de los valores eternos. Vendrán entonces algunos retóricos, como André Malraux, para explicarnos que el arte es la moneda de lo absoluto. Hemos de confesar que esa doctrina, si bien deja poco lugar al estudio directo de las obras plásticas, en Francia vulgariza ciertos aspectos menores del creceísmo.

En este punto de generalidad y de facilidad, la corriente surgida de Croce concurre con un tercer gran movimiento del último medio siglo: el intuicionismo. Este es más bien de origen anglosajón. O más exactamente, es en el mundo anglosajón donde ha tenido sus más resonantes intérpretes. Su héroe es Berenson. La única vía de penetración de las obras de arte es el gozo (que con demasiada frecuencia es la facilidad). *In principio era la divinizione*. El mundo del arte está únicamente en la conciencia; constituye un universo de potencialidad y de cualidades, un reino de satisfacciones imaginarias. Así el artista creará, cuando se deje llevar por el libre juego de sus facultades, sin ninguna intención de enseñar o de predicar. El artista será siempre libre y la obra siempre ejemplar, ya que habrá recibido la marca de su genio familiar. Una sola vía —real*— se ofrece, además, a la verdadera creación: la vía grecorromana, sucesivamente traicionada tras el Renacimiento que pareció reencontrarla, por el totalitarismo de la Iglesia y las monarquías barrocas, y débilmente defendida —a nivel de los gozos más que de la creación— por la incomparable libertad anglosajona, ¡la de la cultura! La reina Victoria no ha muerto para todos. Pero la reputación internacional del extraordinario inventor de los valores táctiles —donde se traduce la voluptuosidad del coleccionista ansioso por palpar para poseer, y suplir con el contacto la debilidad de su imaginación— necesita una mención de esa insolente e ingenua doctrina.

El intuicionismo, a decir verdad, sustenta todavía toda una categoría infinitamente más seria de doctrinas, que se difundieron principalmente en el mundo anglosajón como consecuencia de la gran emigración de los intelectuales israelíes después de 1933. El libro de Suzanne Langer es el que mejor resume, en su fuerza y en su debili-

*Alusión a la obra *La Voie Royale*, de André Malraux. (N. del T.)

dad, la importante corriente que cristaliza en la teoría del símbolo. Reconociendo la unidad de la vida del espíritu y el carácter simbólico de toda actividad expresiva, Suzanne Langer estudia la posición particular del arte entre los diferentes sistemas de expresión, tipos simbólicos, de que dispone la sociedad. Tiene el gran mérito de reintroducir así las artes en la familia de los lenguajes verbales y no verbales, de la que querrían excluirlas tantas otras doctrinas. Sería injusto no señalar la fecundidad de un intento totalmente nuevo por estudiar comparativamente los distintos sistemas simbólicos en su esencia común. Desgraciadamente, los trabajos de Langer reposan más en el examen de obras teóricas que en el análisis directo de obras representativas de los distintos sistemas simbólicos a los que se refiere. Como en el caso de sir Herbert Read en su obra sobre el papel del arte en la educación, se trata más bien de un intento por conciliar y amalgamar unas doctrinas que de un esfuerzo original por confrontar unos modos figurativos distintos. En realidad Langer acepta de una vez por todas como base de sus estudios una doctrina filosófica: la de Whitehead, muy cercana a la de Carnap y los vieneses. Se trata a su parecer de diferentes sistemas cerrados de interpretación, dentro de los cuales existen unas condiciones formales de veracidad, en correspondencia con las tendencias o las facultades fijas de un espíritu siempre situado ante el universo en condiciones poco afectadas por el tiempo y el espacio. Descarta absolutamente todo lo que nos han enseñado sobre la naturaleza de los sistemas figurativos los trabajos de unos etnólogos como Granet o Griaule —que excluyen absolutamente cualquier posibilidad de reducir las funciones del hombre, creador o destinatario del arte, al ejercicio de una capacidad innata sin vínculo con los desarrollos técnicos y sociales. El estudio que nos ofrece, siendo como es con mucho el mejor de su género, peca básicamente de una falta de objetividad.

Esa falta de objetividad es tan fuerte, que nos deja estupefactos —no es demasiado fuerte la palabra— descubrir que cuando pretende estudiar el carácter simbólico de la imagen pintada, ¡Langer se refiere a la fotografía! (p. 57 de *Philosophy in a new key*). Esa extraña opinión, que vuelve a aparecer en varias ocasiones (p. 75, por ejemplo), sirve de base a la teoría esencial de sus trabajos. Es muy difícil, por tanto, discutir una doctrina tan profundamente separada de todo tipo de conocimiento técnico. Por la franqueza de su método, Langer nos permite entender el origen de numerosos sis-

temas que sorprenden a primera vista, y que tienen en común con el suyo ese desconocimiento radical de la naturaleza de la experiencia artística. Según S. Langer, todas las imágenes expresan la misma relación entre las partes, cualquiera que sea la técnica que sirva para ejecutarlas, ya que, bajo la diversidad de las formas, existe un concepto común del objeto figurado. Es desconocer el hecho de que el artista inventa a medida que dibuja, y que la técnica particular que utiliza le impone siempre cierto orden discriminatorio de relaciones. Por otra parte, la pintura es presentada como eminentemente estática y como si sólo pudiera representar un estado momentáneo; puede sugerir, pero no reproducir una historia. Una opinión también muy extendida, y que vulnera las leyes físicas de la visión, ligada a una actividad extraordinaria del ojo, que recorre el campo figurativo a una velocidad superior a cualquier mensuración, y hace imposible que los fisiólogos y los físicos registren cualquier fenómeno realmente estático. La teoría de Langer vulnera así, en efecto, no sólo la opinión de los artistas, sino también la de los científicos.

El arte figurativo, por otra parte, no podría pretender tener carácter discursivo. Sólo las palabras poseerían el poder de combinarse para encarnar no sólo conceptos de base, sino cosas interrelacionadas, es decir, situaciones. Aunque reconoce que los ojos y los oídos tienen su lógica, y que el lenguaje no es el único sistema articulado, Langer opone finalmente dos órdenes de expresión: las formas discursivas y las formas de presentación. Su opinión, explicitada una vez más con la mayor precisión (p. 75), es que el lenguaje posee un vocabulario y una sintaxis propios, mientras que el arte se compone de elementos que representan, sí, elementos del objeto, pero sin que esos elementos posean un significado independiente, y sin unidad lógica esencial. Además, el lenguaje poseería unas palabras que son equivalentes a unas combinaciones de otras palabras, de ahí la posibilidad de una variedad de expresión infinita a partir de los mismos términos, es decir, el diccionario. Palabras distintas podrían, además, significar lo mismo, lo cual le estaría también negado a la pintura. El resultado de todo ello es que frente al lenguaje, que se reserva las tareas discursivas y analíticas o combinatorias de la expresión, a las artes figurativas se les reconocería un campo limitado y totalmente distinto, tanto por la eficacia como por la naturaleza de los fenómenos representables. De hecho, las artes serían el ámbito de lo indecible. Existiría, sí, cierta dosis de racionalidad en el fondo de todo acto mental, pero esa racionalidad poseería

distintos grados, y sólo el lenguaje le permitiría al hombre sustraerse a sus intereses inmediatos y liberarse. Fabricando imágenes el hombre se atendería, por el contrario, al terreno de lo inconsciente y de las presencias.

No se trata de negar, evidentemente, que la pintura o la música traduzcan unos conceptos que el lenguaje no puede representar, y viceversa. Pero parece que el margen de diferenciación está aquí muy exagerado, y que un análisis más delicado de las características específicas de los lenguajes plásticos y verbales se impone. La música misma no se limita fatalmente a la expresión del mito de nuestra vida profunda, a una especie de toma de conciencia vegetativa. No está dicho que el estudio del arte no pueda presentarse más que como una filosofía, y no como una filología. A este respecto, la ignorancia de los trabajos de la escuela de Croce en la práctica diaria de demasiados historiadores, críticos de arte y filósofos es verdaderamente escandalosa. El arte no consiste sólo en cierto poder autónomo de crearse un universo fuera de toda contingencia y de todo rigor dialéctico. Observamos a este respecto que Langer excluye de sus análisis, sin otra justificación, el problema de la arquitectura y el de la escultura. Coincide en ese extremo con Berenson, que excluye explícitamente la arquitectura de sus preocupaciones porque, según dice, ¡no es representativa! Es el campo de las sensaciones puras de Langer, de los placeres imaginarios de Berenson, seguimos en el terreno del intuicionismo, punto de convergencia final de todas las teorías que abordan el arte sin un estudio objetivo de sus pretensiones, de sus medios, y que a falta de captarlo en su realidad, lo expulsan al campo de lo inefable, de la vaguedad y del subconsciente. En el fondo, estamos en presencia de un vasto movimiento de defensa de las sociedades que han jugado el menor papel, desde hace generaciones, en el campo de la creación plástica. Y de una ofensiva más contra el «mentalismo cartesiano» —la expresión es de Ch. Morris, que tiene una visión muy optimista cuando, tras escribir que el signo icónico está mal adaptado a la identificación del espacio y del tiempo (p. 194 de *Signs, Language, Behaviour*), añade que esa forma segunda del poder expresivo posee su fuerza porque las artes presentan claramente lo que significan y su debilidad porque sólo pueden significar lo que es *like itself*, es decir, de su ámbito exclusivo.

La doble hipótesis de esa heterogeneidad del arte en relación con las demás formas de la actividad práctica y significativa de la

sociedad y de su evidencia intuitiva, reúne finalmente a los teóricos de la intuición y a los psicofisiólogos proclives a desarrollar una estética seudocientífica, basada en la perfecta y evidente accesibilidad para cualquiera del signo plástico.

Si examinamos la situación del arte en la sociedad contemporánea y tratamos de explicar su extraordinario éxito, nos damos cuenta de que el análisis es particularmente delicado por el hecho de que estamos en un período de mutación, en uno de esos raros momentos de la historia en que, bajo el impulso demiúrgico de la especie humana, los marcos sociales y figurativos se resquebrajan por todas partes —sin que por ello la ruptura sea completa y sin que el público rechace totalmente las formas anteriores, sin que los artistas renuncien al legado completo del pasado ni a cierta actitud permanente que los caracteriza a través de las generaciones. Creador a la vez de formas y de imágenes ilusionistas, el artista se sitúa, hoy como ayer, en el punto de encuentro de la acción y el pensamiento especulativo. Es, por tanto, natural que se encuentre dividido entre las tareas positivas y las tareas imaginarias.

Hemos visto las dificultades que obstaculizan la asociación inmediata de su estilo con las obras de la técnica y de la industria contemporáneas, a pesar de que esa asociación sea deseable, tanto para los productores de bienes materiales como para los propios artistas. Hemos comprobado que un estilo sólo podía nacer de la colaboración activa entre los artistas y los técnicos, y no de una transposición realizada por los técnicos de las formas del arte contemporáneo. Hemos comprobado también que si el arte se situaba así en el punto de encuentro de lo real y lo imaginario, compartía ese rasgo con todas las demás técnicas del pensamiento que conducen a la creación de un lenguaje. Reconociendo que el problema planteado por la función del arte en la sociedad actual suponía un análisis más detenido de la naturaleza simbólica de la imagen, hemos observado también que la mayoría de las interpretaciones estéticas florecientes en la actualidad estaba dominada por una concepción intuitiva y metafísica que convierte el arte en un poder liberado de toda servidumbre material, libre, gratuito, y mediante el cual el hombre, en una especie de estado de gracia, entra directamente en contacto con las realidades supremas del universo, fuera de los tiempos y de los espacios, en lo absoluto y más allá de la historia. Así, en el mismo momento en que la masa de la sociedad actual se apasiona por las formas del arte, aquellos que pretenden

iniciar a sus contemporáneos en las cosas estéticas les apartan de cualquier atención a las realidades positivas de la creación plástica. Convierten el arte en un refugio, en testimonio de un hombre eterno y abstracto en perpetua revuelta contra las servidumbres de la materia. De ahí deriva necesariamente la convicción del carácter aberrante y monstruoso de todos los intentos modernos que pugnan por encarnar la experiencia viva del hombre de hoy. De ahí la idea de una oposición por naturaleza entre la vida moderna, que representa unos poderes maléficos, y la Belleza, serena, inmutable y peligrosamente amenazada.

EL ARTE ETERNO Y LA OBRA

La finalidad de esta obra era mostrar el sentido y la necesidad de una toma de posición histórica en materia de estética, para poder abordar provechosamente el estudio crítico del arte actual. No vamos a alejarnos del problema concreto que también hemos planteado: el de las relaciones de hecho y de principio que existen actualmente entre la evolución del arte y las formas de una civilización que se considera esencialmente tecnicista. Una vez establecido que el arte, como cualquier otra actividad fundamental, era él mismo inseparable de cierta tecnicidad, tanto en el plano de la práctica manual como en el plano de la organización intelectual que conduce al artista a la creación de sistemas figurativos dotados de cierta estabilidad y aptos para ser transmitidos, creemos haber demostrado que la oposición corriente entre Arte y Técnica era una falsa oposición, uno de esos falsos problemas que a la larga deforman los espíritus y las obras. En efecto, no puede haber oposición entre dos cosas que no son de la misma naturaleza, o si se prefiere, del mismo nivel, y que son siempre complementarias. En el arte hay necesariamente unas técnicas —materiales e intelectuales—, y no se observa, en efecto, ninguna oposición entre la forma particular de las técnicas actuales del arte y la forma igualmente particular de las demás técnicas humanas, ya sean técnicas de producción de los innumerables objetos que transforman totalmente el campo de nuestras actividades, o técnicas del pensamiento que ordena nuestra experiencia con miras a una comprensión y una intervención activa del hombre sobre la materia. Podemos añadir que, en una amplia medida, son las técnicas las que más acercan positivamente entre sí a los hombres de tipos diversos que forman una sociedad. En efecto, las técnicas no sólo los convierten en usuarios de los mismos objetos, sino que establecen unas profundas afinidades de espíritu entre tipos de individuos tan diversos como los matemáticos y los pinto-

res, los escultores y los mecánicos. Cierta forma de relacionar sensaciones, la misma concepción del espacio operativo, la misma creencia en ciertos sistemas de asociaciones de imágenes, hace solidarios a unos individuos que por sus ideas abstractas o su vocación activa serían totalmente extraños entre sí. La noción de técnica subyace bajo la idea del medio natural —quedando entendido, como hemos visto, que ese medio en que evolucionan todas las sociedades es siempre un medio fabricado, gracias precisamente a la doble red de las técnicas materiales y figurativas.

No son, pues, las técnicas como tales las que se oponen en la actualidad a las fórmulas del arte tradicional, e incluso de vanguardia. La verdadera oposición es de otra índole. Viviendo en el mismo entorno, formados en las mismas disciplinas, educados, a sabiendas o no, en los mismos principios de relación entre los fenómenos, interesados por las mismas posibilidades de acción diaria sobre el mundo, ejercitados en las mismas actividades generales, y enfrentándose, en suma, en un terreno común que ellos labran, sólo se enfrentan verdaderamente en la apreciación, no ya de lo que es, sino de lo que podría ser. No es en el plano de las técnicas, sino en el plano de lo imaginario donde se sitúan sus irreductibles oposiciones. Hemos de añadir que en ello reside, sin duda, su grandeza, pues a ese poder de anticipación y de irrealismo le deben su capacidad de emprender y de fabricar. Por consiguiente, la verdadera oposición no está entre el arte, considerado como una de las formas imaginativas del hombre, y las técnicas, sino entre ciertos fines momentáneos que se hacen realidad por medio del arte, y otras formas imaginarias que se concretizan actualmente a través de las técnicas de la industria mecanizada. Ya que, como asimismo hemos demostrado, no se puede concebir finalmente el ejercicio libre y absoluto de la función técnica fuera de cierto plan de acción positiva determinado, no ya por el mero ejercicio en lo absoluto de una capacidad de ordenación mecánica, sino por unos fines en que se manifiesta también la parte de la imaginación. Como el espíritu artista, existe también el espíritu ingeniero, que sólo se da por satisfecho cuando logra constituir un sistema productivo de cierta operatividad. La diferencia reside en que el ingeniero de sonido se da por satisfecho con construir una máquina que emita ondas y las envíe a la atmósfera, sin preocuparse mucho por la calidad de los sonidos producidos y sin interesarse en absoluto por los ruidos así transmitidos. Los técnicos de la radio han comprobado la existencia de una suerte

de espacio sonoro, pero por una sorprendente paradoja, lo anulan y buscan una especie de promedio que prácticamente suprime la calidad de las sonoridades transmitidas. No se trata, pues, de la técnica, sino del juicio de los ingenieros. Un ingeniero que realiza aparatos de óptica sólo se interesa por la potencia del aumento, y no por la naturaleza de la imagen reproducida. Lo que separa al artista del técnico no es la técnica, sino la finalidad. El artista y el ingeniero hacen una elección, pero eligen de manera distinta. Su elección no está condicionada por el hecho de que uno ejerza su poder sobre la materia y otro sobre realidades incorpóreas. Tanto el uno como el otro son técnicos y ordenadores de valores no técnicos. Para tomar un ejemplo de la música, toda la estética de los últimos siglos está incluida en la doctrina del *Clavecin bien tempéré*, que constituye una solución media empírica, inspirada en un sistema de analogías y en un compromiso intelectual. La radio de hoy se apoya también en una selección jerárquica de soluciones parciales, pero ya no es la armonía ni la variedad expresiva lo que rige, sino únicamente la búsqueda de la potencia, con abstracción de las relaciones sonoras y de su capacidad expresiva. En ambos casos una técnica ha servido para realizar un programa de armonía o un programa de supresión de matices, y por así decirlo, de tosquedad.

La técnica no crea los valores de una sociedad, sino que los sirve y materializa. Lo que se enfrenta en el mundo actual son fuerzas de violencia y fuerzas de selección y de organización. Lo que se opone es una tradición artística que se apoya en la selectividad y en la articulación de las sensaciones para constituir unos sistemas en que la mente se anticipa a los poderes actuales de la técnica, y cierta técnica puesta al servicio de los violentos, deseosos de un efecto inmediato, limitado a las capacidades momentáneas de la acción.

No hay error más grave que el de asimilar las especulaciones del arte contemporáneo a esa corriente de destrucción que va a devastar el planeta. Lamentablemente, la técnica de hoy está en manos de pueblos sin cultura, de aquellos que menos han hecho por el florecimiento del hombre y que se desarrollan en el desprecio total de los compromisos y las obligaciones. Aquellos que asimilar las especulaciones de la pintura moderna a ese delirio existencial que conduce a las catástrofes, se equivocan, porque siguen los comentarios de esos críticos, principalmente anglosajones, que se erigen en profetas de un arte espontáneo. La espontaneidad es la bomba, no es el arte vivo, al menos en sus formas originales, ya que es evidente que

los imitadores de la escuela de París expresan las más de las veces, mediante una torpe imitación de sus formas vivas, la violencia irreflexiva e irresponsable de su entorno.

Como recientemente señalaba Ragghianti, el descubrimiento de la fotografía arruinó, a mediados del siglo XIX, las estéticas naturalistas. Es de temer que a partir de ahora, y por mucho tiempo, otro error fundamental vincule el arte a la intuición. El éxito de las corrientes expresionistas y surrealistas en el campo mismo del arte figurativo parece proporcionar una justificación de hecho a esas teorías. El expresionismo es la forma moderna de la pintura programada. Marca la penetración en las artes plásticas de la intención literaria. Su éxito se debe a que gran parte del público sigue sin leer los valores propiamente formales, sino que los busca en temas o en una asimilación sentimental a emociones escritas. Se empiezan a vislumbrar los límites de la iconografía, que no se confunde con el arte, en el mismo momento en que se mezcla una cierta emotividad del sentimiento con el resorte del arte contemporáneo. El automatismo sustituye así la legibilidad para apartar al público de la conciencia de los verdaderos valores estéticos.

Si al arte se le relega así al ámbito de la conciencia oscura, evidentemente se vuelve imposible reconocer la relación del arte con las actividades positivas del siglo. Y mientras una multitud de hombres intenta hoy introducir algo de arte, algo de orden y de calidad en los productos de su actividad práctica, se les ofrece unas obras totalmente inspiradas en una ideología romántica y una metafísica atrasada.

Mientras se considere el arte como un reflejo del mundo real y eterno, o como un fabricante de ilusiones, no habrá conciliación posible entre las actividades positivas de nuestro tiempo y las fórmulas del arte vivo. Todas las estéticas industriales del mundo no apuntarán más que a sobreponer elementos prestados a unas formas nacidas de un racionalismo técnico. Seguiremos aplicando una metafísica de la Belleza ideal, en una época en que el hombre ha tomado conciencia de su poder demiúrgico de creador, en una época en que los maestros del arte figurativo abandonan precisamente los modos de presentación del Renacimiento, como habían abandonado hace cinco siglos los de la Edad Media, en una época en que se renuncia a la representación de los objetos interpretativos de valores estables a través de unos atributos, y a un inventario de las apariencias espaciales del universo reducido al haz del ojo humano,

para adentrarse en la vía de una interpretación original de las sensaciones ópticas, en que se vuelven a considerar las fuerzas que rigen el orden humano de los fenómenos: espacio, tiempo, causalidad, y la capacidad del hombre para dominar la Naturaleza: color, materia. Dado que el arte actual es creador a la vez en la esfera de las materias y en la de las sensaciones, no se le puede aplicar bajo unas formas desfasadas a los productos de la actividad práctica de la época.

Ante todo, no podemos perder de vista que el arte no es un producto del azar, un feliz acierto obtenido tras repeticiones y tanteos empíricos. Toda creación en el campo del arte exige una conciencia clara y una voluntad. Cualquiera que sea el don natural, nunca bastará para engendrar una obra. Puede como mucho permitir la repetición a nivel de esbozo. Pero no existe una obra de arte acabada que sea el resultado de un esfuerzo sostenido con miras al cumplimiento de un designio pacientemente madurado. Sería ciertamente un error grave el querer identificar el modo de lucidez del artista al del ingeniero o el matemático, se trata de una lucidez y de un nivel de trabajo distintos, pero la repetición es la regla absoluta de todo esfuerzo válido y exitoso. Todo descubrimiento conduce a una conducta. El arte no es, por supuesto, una transferencia de intencionalidad, pero es siempre voluntario.

El artista además siempre concede suma importancia a lo que hace, pone su amor propio, no en pensar, sino en realizar. La intencionalidad, necesaria, nunca es suficiente. El éxito no está en la intención, sino en el resultado, es decir, en la Forma. Estamos a un paso de la interpretación croceana más auténtica. ¿Diremos entonces como Croce que el arte es el producto de una actividad personal que informa la materia y se confunde con el proceso creador? ¿Que está en el espíritu del individuo, fabricante de Formas, y en la obra, producto de su actividad única y estrictamente personal? ¿Disociaremos el problema de lo Bello, forma efímera del juicio en la historia, del Arte, confundido con el acto específico de la creación? ¿Nos contentaremos con anotar que existe una forma posible para cada objeto, pero que todo objeto no posee necesariamente una Forma, es decir, una cualidad significativa y reveladora de la personalidad de su creador? Volveríamos así a unas aporías evidentes: índole autónoma del arte; carácter ahistórico y absoluto de la creación; oposición entre la materia informada y el arte que la informa; carácter subjetivo de la creación artística y separación tanto de entor-

no material como del social, y finalmente retorno a una pluralidad de facultades específicas en la mente humana.

El inmenso mérito de la obra de Croce está en haber revalorizado el papel de la obra. No existe un arte que sea el mero ejercicio de una facultad abstracta. Pero identificó demasiado la obra con el producto automático de una actividad informadora de índole puramente espiritual. La materia que informa el artista no sólo resiste, sino que le impone algunas de sus propias cualidades. El artista no se halla ante una materia neutra, anónima, inerte. Tampoco dispone de una materia propia del arte: utiliza, por el contrario, una materia común a todos sus contemporáneos, tanto porque resulta esencial como por la comprensión general de ciertas leyes, verdaderas o falsas, que rigen sus movimientos. Por consiguiente, no se puede reducir la creación plástica a la proyección de los sueños caprichosos de un individuo en una materia universal.

El verdadero artista no es más independiente de su siglo que de la materia bruta. Un Fidias o un Rafael no son concebibles en tiempos de las pirámides o en nuestros días. La libertad del artista no reside en la emancipación de la realidad que le rodea, sino en su capacidad de descubrir ciertos tipos de relaciones que trascienden la experiencia común sin desconocerla. El verdadero músico no escribe la música de los ángeles, y no existe un ámbito de lo imaginario, una especie de Paraíso de los grandes espíritus moviéndose eternamente por encima de las contingencias, en una esfera de serenidad en que sólo se materializan valores abstractos, inscritos en el catálogo de los bellos pensamientos. Todos los valores son perecederos. A través del arte, descubrimos, no el producto de ensoñaciones solitarias, sino la sabiduría positiva de las generaciones.

No podemos negar, sin embargo, que la obra rebasa generalmente la conciencia clara del creador y la sabiduría o los conocimientos del medio que la ha producido. Ahí nos vemos conducidos a tomar conciencia de otro aspecto esencial del problema. Hay que volver al doble análisis del plano de desarrollo del pensamiento matemático y de la naturaleza de la imagen. Como las matemáticas, la obra de arte es ante todo una problemática. El artista pugna por resolver primero una dificultad técnica. Se sitúa en el plano experimental. Acierta cuando encuentra una primera solución. Luego parte de esa solución, que es necesariamente técnica, para tratar de reproducirla, ampliándola y abordando nuevos problemas de índole figurativa. Los problemas que se le plantean a un artista son, pues,

ante todo, problemas de uso y de enriquecimiento de los medios —mezcla y asociación de los colores, talla de la piedra, fundido o forja del metal—, e inmediatamente después, problemas de legibilidad. No se da la creación aislada de una obra de arte. Hay siempre una cadena de obras de un mismo artista y de sus rivales. El arte no es una actividad aislada de un hombre solo, cara a cara con el destino general de la humanidad. Por el contrario, es ante todo un hacer. Pero no, como piensa Croce, un hacer dirigido por una intención primero espiritual, donde se encarna un sentimentalismo. Por el contrario, es un hacer positivo, que utiliza toda la experiencia anterior y todos los procedimientos contemporáneos. El artista trabaja además, como ya hemos señalado, a veces con modelos abstractos y a veces con modelos concretos. Precisamente de esa asociación de actividades intelectuales y manuales surge la obra —enriquecida con los valores a la vez lógicos y materiales que son su precio y su eficacia.

De obra en obra, el artista va desarrollando tanto la fuerza de su imaginación, que hace surgir ante él los problemas, como la fuerza de su técnica, que le permite dominar los procedimientos de expresión. Las obras conjuntas o sucesivas de los diferentes artistas constituyen unas series consagradas a la solución de las mismas hipótesis, como la serie de los trabajos de los matemáticos constituye las matemáticas. De esos trabajos individuales y solidarios se desprenden finalmente, para una época determinada, el valor y la generalidad de ciertos problemas; se descubren entonces nociones, y el arte está dispuesto a volver a avanzar hacia la solución, primeramente empírica, de nuevos problemas. El arte posee así un carácter no sólo problemático, sino operativo, ignorado por Croce y que es, sin embargo, el fondo de su naturaleza.

Finalmente, la obra de arte constituye no ya, como sugiere Croce, la suma o el balance de un hacer o de una experiencia individuales, sino la realización de un modelo. Una obra de arte implica a la vez, como toda imagen, el reconocimiento de ciertas cualidades dispersas en el universo y una sugerencia de conductas. Posee, por definición, cierta virtud que solicita la imaginación de su autor y de sus espectadores.

Si la forma plástica supera las intenciones de su creador, si posee un suplemento de significado, es, precisamente, porque tiene ese carácter de realidad que va unido a la Forma. Volviendo a un tema de este trabajo: es objeto, y como cualquier otro objeto, satisface ciertas necesidades y hace surgir otras. Si la Forma fuese real-

mente como dicen, la realización de un acto espiritual unitario, se agotaría en su misma perfección. En cambio, cuanto más lograda es una forma, más imitaciones y réplicas sugiere. Posee un carácter dialéctico que garantiza la vida del arte a través de las generaciones. La imagen plástica identifica y encarna ciertos aspectos de la experiencia práctica y especulativa de una época, pero además constituye un bosquejo, un modelo que genera nuevas conductas reguladas, y hace surgir nuevas hipótesis. Su realidad reside, pues, en su carácter figurativo, ya que posee, al igual que la palabra, el poder de suscitar en los demás una actividad. Objeto figurativo o imagen, el arte es el ámbito de las obras elaboradas a partir de elementos comunes y sugestivos de nuevas experiencias.

El pseudoconflicto entre el arte y los técnicos se resuelve así tanto a nivel teórico como a nivel práctico. Y entendemos la penetración del gusto moderno, a pesar del freno debido ya sea a la falta de iniciación del público, ya sea a falsas teorías de la crítica. La idea tan difundida hoy de que el arte, contrariamente a la técnica, puede servir de médium al hombre moderno y salvarle de los horrores de la realidad, es falsa. La reeducación del hombre moderno por las artes, sobre todo cuando esa reeducación se entiende como una sistematización de las fuerzas oscuras del ser, es una falacia. Los tiempos de Ruskin están caducos. No hay pruebas de que la era victoriana poseyera la llave de la felicidad ni la de la generosidad y la grandeza humana. Dejemos esas ensoñaciones. Nuestra época no está hecha para crear un gentilhombre esteta, amante —y en ocasiones destructor— del arte de sus allegados.

Creemos haber demostrado que ciertos intentos del arte moderno revelaban un extraordinario acuerdo con los descubrimientos de la ciencia y de la técnica actuales. Existe un arte de nuestro tiempo. Tiene ciertas dificultades en penetrar en el ámbito de las realidades cotidianas porque está en pleno crecimiento, en pleno período de problematización, y también porque una mala teoría retrasa su unión con las actividades prácticas del mundo actual. La ciencia y el arte son testigos de una renovación completa de las formas de la vida humana. No se le puede pedir al arte que sea el único en alcanzar el punto de madurez. En el transcurso del siglo XIX, se manifestó un divorcio entre las artes y la producción mecánica de los objetos de la vida diaria. Como consecuencia de las revoluciones sociales y técnicas, los artistas se refugiaron en la evasión. En conflicto con el público de los aficionados ricos u oficiales, apegados a

unos valores estéticos caducos que consideraban inseparables de los valores sociales y espirituales amenazados, se erigió primero como reivindicador de todas las libertades. Luego, en los últimos años del siglo, se propuso en cambio como meta materializar unos valores ante todo intelectuales. Fue entonces cuando una escuela, la escuela de París, sentó las bases de una técnica totalmente nueva que revolucionó, como hemos visto, las condiciones materiales y figurativas de todas las artes. No se puede minimizar el valor revolucionario de ese arte. El público acepta si acaso bastante rápido un nuevo objeto que le proporciona una nueva manera de comportarse y una fácil solución a ciertos problemas de la vida práctica. Mucho más difícilmente recibe un nuevo objeto figurativo, precisamente porque ese objeto modifica más profundamente —cuando la obra es válida y posee ese significado suplementario que no tiene nada que ver con la adición del elemento estético tan apreciado por Mauss y por tantos teóricos— sus capacidades de actuar y de interpretar el mundo exterior. El carácter abierto de nuestra civilización ha favorecido, a pesar de todas las doctrinas más o menos atrasadas, la extraordinaria evolución del arte contemporáneo, porque en una sociedad estable, bien organizada, las aplicaciones de cualquier invento son rápidamente frenadas por un deseo de conservación. Al cuestionar el orden establecido, chocan con numerosos intereses, y por tanto esa sociedad se opone a cualesquiera que sean los desarrollos técnicos. Por el contrario, una sociedad que intenta febrilmente quebrantar el orden establecido o instituir otro nuevo, encuentra en los desarrollos de las técnicas y de las artes los medios para disociar lo que queda del antiguo orden y para prefigurar otro nuevo. Si Francia ha sido en los siglos XIX y XX el campo de las más grandes experiencias estéticas, es a causa de la violencia de las luchas de ideas que en ella se han producido y se siguen produciendo. No podemos decir que se vislumbre el indicio de un nuevo equilibrio. Sepamos al menos estudiar, con objetividad y curiosidad, un fenómeno de mutación de las formas y de los valores sin igual desde varias generaciones. Seamos conscientes de que si el mundo de mañana no tiene más oportunidades que los demás de volverse justo, tiene, al menos, una, ligada al destino del arte actual: la de encarnar, en unas obras a la vez útiles y desinteresadas, ciertas nuevas formas de belleza, que sólo podrán surgir del encuentro de todas las técnicas, en que se encarna también el poder del hombre para transformar el orden positivo y figurativo del universo.

ORIENTACION BIBLIOGRAFICA

1. TEORICOS DE LOS SIGLOS XIX Y XX

- L. de Laborde. Exposición Universal de Londres en 1851. Trabajos de la Comisión francesa sobre la industria de las naciones, publicados por orden del Emperador. Tomo VIII, Bellas Artes, 1856.
- H. Cole, *Journal of Design*, 1849-1852; *Fifty Years of Public Works*, Londres, 1884.
- Owen Jones, *Grammar of ornament*, Londres, 1856 (reimpreso en 1910).
- Paul Souriau, *L'imagination de l'artiste*, 1901; *La beauté rationnelle*, 1904.
- A. Loos, *Ins Leere Gesprochen. Aufsätze in Wiener Zeitungen und Zeitschriften aus den Jahren 1897-1900*, Berlín, 1905; *Trotzdem. Gesammelte Aufsätze, 1900-1930*, Innsbruck, 1931. El artículo más célebre, «Ornament und Verbrechen», se publicó en 1908.
- H. Van de Velde, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Berlín, 1901; *Vernunftgemässe Schönheit*, Leipzig, 1908.
- P. Geddes, *Cities in evolution*, Londres, 1915; Geddes y Branford, *Science and Sanctity*, Londres, 1923. Ver también la vida de Geddes publicada por Thomson, *Life, outline of general biology*, Nueva York, 1931. (La vida y los trabajos de Geddes son el origen de las teorías de Lewis Mumford.)
- Ch.-Ed. Jeanneret (Le Corbusier). *Etude sur le mouvement décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds, 1912; *Après le Cubisme*, 1918; *Vers une architecture*, 1923; *L'art décoratif d'aujourd'hui*, 1925; *Urbanisme*, 1925; *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930; *La Ville Radieuse*, 1935; *Destin de Paris*, 1941; *La Maison des Hommes*, 1942; *La Charte d'Athènes*, 1943; *Les trois établissements humains*, 1944; *Le Modulor*, 1950.
- Lewis Mumford, *Stick and stones*, 1924; *The Brown decades*, 1931; *Technics and Civilization*, Nueva York; *The Culture of Cities*, Nueva York, 1938 (2.ª ed. Londres, 1944); *The South in architecture*, 1941; *The Condition of Man*, Nueva York, 1944; *City Development*, 1945; *Roots of contemporary american architecture*, Nueva York, 1952.
- S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Harvard, 1941 (2.ª ed. Londres-Oxford, 1949); *Mechanization takes*

- command. A contribution to anonymous history*, Oxford-Nueva York, 1948.
- Frank Lloyd Wright, *In the cause of architecture* (serie de artículos publicados en 1927 y 1928 en *The architectural record*), *Modern architecture*. «The Kahn lectures for 1930», Princeton, 1931; *An autobiography*, Nueva York, 1932 (2.ª ed. Londres, 1946); *Broadacre City: a new Community plan*, «The architectural records», 1935; *An organic architecture: the architecture of democracy* (cuatro conferencias en el Royal Institute of British Architects), Londres, 1939; *When democracy builds*, Chicago, 1945; *Genius and the Mobocracy*, Nueva York, 1949.
- Sir Herbert Read, *Art and Industry*, Londres, 1934; *Art and Society*, Londres, 1937; *Education through art*, Londres, 1943 (6.ª ed. en 1947).
- J. Cassou, *Situation de l'art moderne (L'Homme et la Machine, II)*, 1950. *Débat sur l'art contemporain* (Cinco encuentros internacionales de Ginebra), Ginebra, 1949. Ponencias de J. Cassou, E. Ansermet, Thierry-Maulnier, M. P. Fouchet, A. Portmann, Elio Vittorini, Ch. Morgan, Gabriel Marcel.
- Talbot Hamlin, *Forms and functions of XXth Century architecture*, 4 vol., Nueva York, 1952.

II. TEORICOS DE LA HISTORIA DE LA MAQUINA Y DE LA INDUSTRIALIZACION

- G. Friedmann, *Machine et humanisme. II. Problèmes humains du machinisme industriel*, 1946; *Où va le travail humain?*, 1950.
- Industrialisation et technocratie*. Compilación publicada bajo la dirección de G. Gurvitch, 1949 (principalmente la comunicación de Emmanuel Mounier).
- P. M. Schuhl, *Machinisme et philosophie*, 2.ª ed. 1947. (Ver también la importante reseña crítica de A. Koyré, «Les philosophes et la machine», *Critique*, abril-julio, 1948).
- J. Fourastié, *Machinisme et bien-être. (L'homme et la machine, I.)*, 1951.
- John U. Nef, *El nacimiento de la civilización industrial y el mundo contemporáneo*, 1954.
- H. Brunschwig, *La crisis del estado prusiano a finales del siglo XVIII y la génesis de la mentalidad romántica*, 1947. Ver reseña crítica de A. Schlagdenhauffen, *Revista de Estudios Germánicos*, 1949.

III. ETNOGRAFIA, CIVILIZACIONES ANTIGUAS Y PRIMITIVAS

- M. Mauss, *Manual de Etnografía*, 1947; «Sociología y antropología»,

- con introducción a la obra de Marcel Mauss, por Cl. Levy-Strauss, 1950.
- Les conséquences sociales du progrès technique*, número especial del *Boletín Internacional de las Ciencias Sociales*, publicado por la UNESCO, IV, 2, 1952, con introducción de Georges Friedmann. Ver la comunicación de A. P. Elkin, *La technique occidentale et les aborigènes australiens*, resumen de una doctrina desarrollada en el libro *Citizenship for aborigenes*, 1944.
- A. Leroi-Gourdan, *Milieu et techniques*, 1945.
- A. Varagnac, *De la préhistoire au monde moderne*, 1954.
- M. Leenhardt, *Do Kamo, la persona y el mito en el mundo melanesio*, 1947.
- H. Frankfort, John A. Wilson, Thorkild Jakobsen y William A. Irvin, *The intellectual adventure of ancient man. An essay on speculative thought in the ancient Near-East*, Chicago, 1946 (2.ª ed. 1948, 3.ª ed. Londres, 1951).

IV. ESTETAS Y SOCIOLOGOS

- P. Francastel, *Art et psychologie. Explorations et théories de ce demi-siècle*, *Journal de Psychologie*, 1954.
- F. Antal, *Remarks on the method of art history*, *Burlington Magazine*, 1944.
- S. Langer, *Philosophy in a new key*, Londres-Harvard, 1942; *Feeling and form. A theory of art*, Londres, 1953.
- R. Carnap, *Introduction to semantics*, Cambridge, 1948.
- Ch. Morris, *Signs, Language, Behaviour*, Nueva York, 1946.
- M. David, *Écriture et pensée*, *Revue Philosophique*, 1946.
- H. Focillon, *Vie des Formes*, 1934.
- W. Köhler, *Gestalt psychology. An introduction to new concepts in modern psychology*, Nueva York, 1947.
- A. Piaget, *Introducción a la epistemología genética*. I. El pensamiento matemático; II. El pensamiento físico; III. El pensamiento biológico, psicológico y sociológico, 1950.
- B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Florencia, 1946.
- H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915 (8.ª ed. 1943).
- H. Levy, *Henri Wölfflin, su teoría, sus predecesores*, 1936.
- M. Halbwachs, *La memoria colectiva y el tiempo*, *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 1947; *Memoria y sociedad*, *Année Sociologique*, 1940-1948.

- E. Souriau, *L'abstraction sentimentale*, 1952; *Pensée vivante et perfection formelle*, 1952; *Correspondance des arts*, 1947; *L'Avenir de l'esthétique*, 1929; *L'instauration philosophique*, 1939.
- J. Parain-Vial, *Sur une nouvelle analyse de l'expérience. A propos d'une réédition*, *Journal de Psychologie*, 1954.
- Ch. Lalo, *L'esthétique expérimentale de Fechner*, 1908; *Les sentiments esthétiques*, 1912; *Introduction à l'esthétique*, 1912; *L'art et la vie sociale*, 1921; *L'expression de la vie dans l'art*, 1933; *L'art loin de la vie*, 1939; *L'art près de la vie*, 1946.
- I. Meyerson, *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*, 1948; *Discontinuités et cheminements autonomes dans l'histoire de l'esprit*, *Journal de Psychologie*, 1948; *Comportement, travail, expérience, oeuvre*, «Année Psychologique», 1951; *Problèmes d'histoire psychologique des oeuvres: spécificité, variation, expérience*, *Mélanges*, Lucien Febvre, 1954.
- B. Croce, *Filosofia come scienza dello spirito*. I. *Estetica*, 5.^a ed. Bari, 1922; *Nuovi saggi d'Estetica* (con el *Breviario d'Estetica*), Bari, 1920; *Poesia*, 4.^a ed. Bari, 1946.
- C. L. Raghianti, *Impressionismo*, 1944; *Commenti di critica d'arte*, Bari, 1945; *Miscellanea minore di critica d'arte*, Bari, 1946; *Profilo della critica d'arte in Italia*, Florencia, 1948; *L'arte e la critica*, Florencia, 1951; *Cinema, arte figurativa*, Milán, 1951.
- Gillo Dorfles, *Discorso tecnico delle arti*, Pisa, 1952.
- Dino Formaggio, *L'arte come comunicazione*. I. *Fenomenologia delle tecnica artistica*, Milán, 1953.
- L. Goldmann, *Matérialisme dialectique et histoire de la littérature*, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1951.
- M. Griaule, *Réflexions sur les symboles soudanais*, *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 1952.

V. MATEMATICOS E HISTORICISTAS DE LA CIENCIA

- Y. Legrand, *Structures et explications biologiques*, *Journal de Psychologie*, 1952.
- Fr. Le Lionnais, *Les nouveaux infinis*. Comunicación en la XVII Semana de Síntesis, 1952.
- G. Bouligand, *Sur la pensée mathématique*, *Journal de Psychologie*, 1954; *Théories et jeux. Aspects et tendances*, *Revue Générale des Sciences*, 1954; *La nature des choses en mathématique*, *Revue Générale des Sciences*, 1951.
- E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839; *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques*, 1864.

- L. Cousturier, *G. Seurat*, 2.^a ed. 1926.
- P. Boutroux, *L'objectivité intrinsèque des mathématiques*, *Revue de Métaphysique*, 1903.
- Max Bill, *El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo*, *Ver y Estimar*, 1950.

VI. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

- Ad. Platz, *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, Berlín, 1930.
- N. Pevsner, *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius*, Londres, 1936 (reed. con el título *Pioneers of Modern Design*, Nueva York, 1949).
- W. C. Berendt, *Modern Building. Its nature, problems and forms*, Nueva York, 1937.
- B. Zevi, *Verso un architettura organica*, Turín, 1945; *Saper vedere l'architettura*, Roma, 1948; *Storia dell'architettura moderna*, Turín, 1950 (con una extensa bibliografía).
- Romero Brest, *Bruno Zevi y la apreciación de la arquitectura*, *Ver y Estimar*, 1950.
- Al. Roth, *La nouvelle architecture*, Zurich, 1940 (3.^a ed. 1947).
- G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Turín, 1950; *Gropius e la metodologia*, *Civiltà delle macchine*, 1954.
- Pol Abraham, *L'industrialisation du bâtiment. L'Architecture française*, 1946.
- E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, 1863-1872.

VII. HISTORIA DE LA PINTURA Y DE LA ESCULTURA. ARTE ABSTRACTO

- A. Gleizes y Metzinger, *Du Cubisme*, 1912.
- A. Gleizes, *L'épopée de la forme immobile à la forme mobile*, *Le Rouge et le Noir*, 1929.
- A. Kandinsky, *Über das Geistigen in der Kunst*, Munich, 1912.
- G. Severini, *Balance del Cubismo*, *Ver y Estimar*, 1950.
- L. Degand, *De la figuration et de l'abstrait en peinture*, *Journal de Psychologie*, 1949.
- M. Seuphor, *L'art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres*, 1949; *Témoignages pour l'art abstrait*, 1952.

VIII. ESTETICA INDUSTRIAL

La revista *L'Esthétique Industrielle*, dirigida por J. Viénot.

- Mensch und Technik, Darmstädter Gespräch*, 1952.
Rapport général du Congrès international d'Esthétique Industrielle,
 París, 1953 (publicado por J. Viénot, Instituto de Estética Industrial).
 C. L. Ragghianti, *Estetica industriale, Sele Arte*, 1954.
 G. Combet, *Esthétique et économie, Technique, Art, Science*, 1954 (revista de enseñanza técnica).

N. B. No encontrarán aquí una bibliografía completa de todos los problemas planteados. Nos hemos limitado a señalar —cuando existían— los trabajos de acercamiento que permiten iniciarse en los principales temas de discusión. En el caso de la historia de la arquitectura, sólo hemos señalado las obras básicas y que incluyen la bibliografía más completa y reciente. No existe una historia general válida de la pintura y la escultura del siglo XX. Nos hemos esforzado sobre todo por señalar los artículos o ensayos poco conocidos y directamente mencionados en esta obra. El único trabajo global que existe sobre la pintura del siglo XX es *Histoire de la Peinture Moderne*, en tres volúmenes, 1949-1951, de las ediciones Skira. Su planteamiento es bastante discutible: no extrae las grandes líneas de la evolución, y pone en el mismo nivel unos movimientos como el cubismo y el surrealismo, el impresionismo y el simbolismo, siendo unos de orden plástico y otros de orden literario. Confunde tendencias como el neoplasticismo, el *Cavalier Bleu* y los diferentes cubismos, ya que no establece una jerarquía entre los modos y las grandes formas plásticas.

En cuanto a la escultura, pueden encontrarse algunas indicaciones y una lista de artistas y de obras en el volumen que he publicado en las ediciones Mazenod en 1954: *Les sculpteurs célèbres*, junto con numerosos colaboradores.

He omitido sistemáticamente el problema de las nuevas formas del arte surgidas de las técnicas particulares de nuestra época: el cine, la radio. El análisis de las condiciones en que se ejerce cada una de estas actividades expresivas me hubiese llevado demasiado lejos. Además, si ciertas formas, como el cine, pueden pretender ser clasificadas entre las artes, otras, como la radio, quedan, bajo su forma actual, absolutamente excluidas de nuestra esfera. Sólo podemos repetir una vez más que la presente obra no pretende ofrecer un cuadro completo de las formas del arte en tiempos de la civilización tecnocista, sino que constituye únicamente una toma de posición y se propone definir un método, fijar unas bases históricas y críticas con miras a futuras investigaciones analíticas.

INDICE

Introducción	5
Primera parte	
ENCUENTRO DEL ARTE Y DE LA MAQUINA	
Capítulo I. <i>Los mitos de la mecanización</i>	19
A) De la unión a la antinomia. 1850-1890	24
Laborde. La conciliación	25
Cole y Jones. Lo real y la ficción	26
Ruskin. Lo absoluto y la intuición	27
B) Del arte implicado a la belleza orgánica. 1890-1940	32
El arte implicado	32
La interpretación racionalista	34
Las tres edades de la técnica	43
De lo mecánico a lo irracional	51
Hacia la era orgánica	59
Capítulo II. <i>Técnica y arquitectura en el siglo XIX</i>	67
A) Arquitectura e industrialización. 1750-1850	70
Soluciones y bloqueos	71
Aparición de la industrialización	73
B) El problema del funcionalismo. 1850-1900	77
Los nuevos objetos.	77
El caso Greenough.	81
Las enseñanzas de Viollet-le-Duc	84
La escuela de Chicago	86
C) ¿Hacia una tercera fase?	93
Segunda parte	
METAMORFOSIS DEL OBJETO	
Capítulo I. <i>Movilidad del objeto</i>	103
A) Rupturas y adaptaciones	103

Actividades globales y funciones	103
Entorno natural y entorno humano	106
Bloqueos y ocio	107
B) Naturaleza del objeto plástico	112
Aspectos del objeto plástico	113
Carácter operativo de la obra de arte	114
Intencionalidad del objeto plástico	117
C) Variación del objeto plástico	120
Transformación del objeto técnico	121
Transformación del objeto plástico	124
Capítulo II. <i>Maquinismo y estilo figurativo en el siglo XIX</i>	135
Conflicto entre estilo y percepción	135
El análisis sensorial. El impresionismo	138
Desarrollo desigual de las técnicas y de estilos	143

Tercera parte
FORMAS DEL ARTE EN EL SIGLO XX

De la ruptura a la mutación	151
Capítulo I. <i>Las etapas de la nueva arquitectura después de 1900</i>	153
A) El estilo 1900	156
B) La renovación del siglo XX	162
C) Cubismo y arquitectura	167
Nexos entre la arquitectura y las artes figurativas	167
Las etapas del cubismo y de la arquitectura	169
Fundamentos humanos del lenguaje figurativo del siglo XX	173
La parte de los constructores	181
Capítulo II. <i>El problema del arte abstracto</i>	195
Las dos corrientes del arte abstracto	196
1. Lo inefable. Wagnerismo e intuición	196
2. La creación de las formas y las nuevas cualidades de la pintura	206
Color	206
Ritmo	210
Materias	215
Técnica y técnicas	217

Cuarta parte

FUNCION DEL ARTE EN LA SOCIEDAD TECNICISTA

A) Carácter institucional del arte contemporáneo	226
Universalidad del arte contemporáneo	226
Validez y penetración del arte de vanguardia	228
B) La estética industrial	234
Orígenes del problema	234
La doctrina francesa. Los estilistas	235
Las doctrinas extranjeras. El diseño industrial	240
Los estilistas y el estilo	246
C) Doble realidad técnica y figurativa del arte	249
El encuentro de lo real y lo imaginario en las matemáticas	249
Modos de acercamiento al objeto plástico	256
EL ARTE ETERNO Y LA OBRA	267
Orientación bibliográfica	279