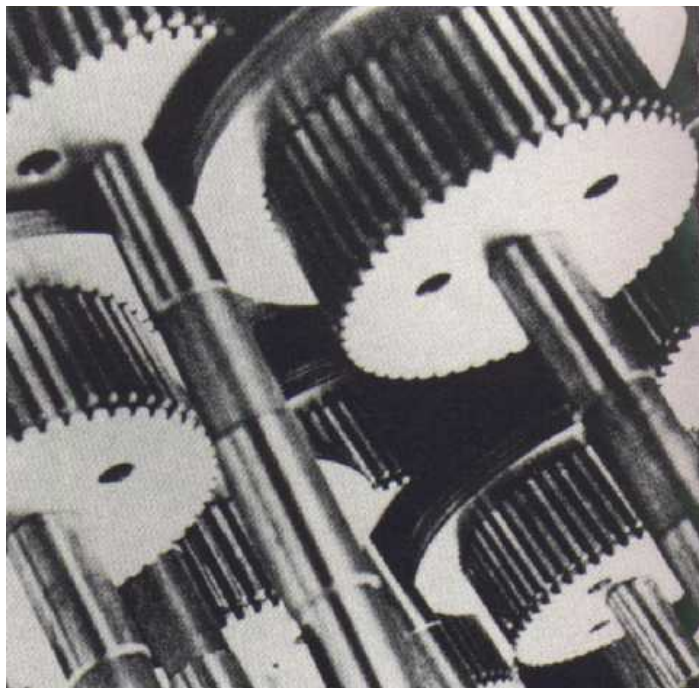

ARTE Y TECNOLOGÍA EN EL SIGLO

XX



Curso: *Ciencia, Tecnología y Sociedad: Perspectivas Sociológicas V*

Año: 1.999-2.000

Salustiano Fernández Viejo

INTRODUCCIÓN

En la sociedad moderna occidental se establece una relación de tipo individual, subjetiva y hedonista con el arte. En los pueblos primitivos, en las antiguas grandes culturas orientales, en la Europa medieval, en mesoamérica y en general en las sociedades precapitalistas la obra de arte tiene un carácter colectivo y está ligada a una función que no es la de mera contemplación estética. Aún en las sociedades renacentista y barroca predomina ese carácter, aunque emerge poco a poco la actitud individualista que acabará por imponerse, dándose el cambio definitivo en el siglo XIX e insertándose en los parámetros que dicho siglo supone en la historia de la cultura: el siglo del romanticismo.

Los lenguajes artísticos —cualesquiera sean las formas concretas de las artes y de sus sistemas simbólicos— están íntimamente constituidos por varios tipos de lazos: los temas que abordan, la forma de expresarlos, los materiales que usan y cómo los usan, así como por las funciones sociales que cumplen.

La revolución industrial, parte primera de la modernidad, supuso un notable cambio en relación con la prevalencia de clases sociales nuevas, de nuevas relaciones humanas, de nuevas formas de trabajo, de nuevos materiales y de nuevas concepciones artísticas.

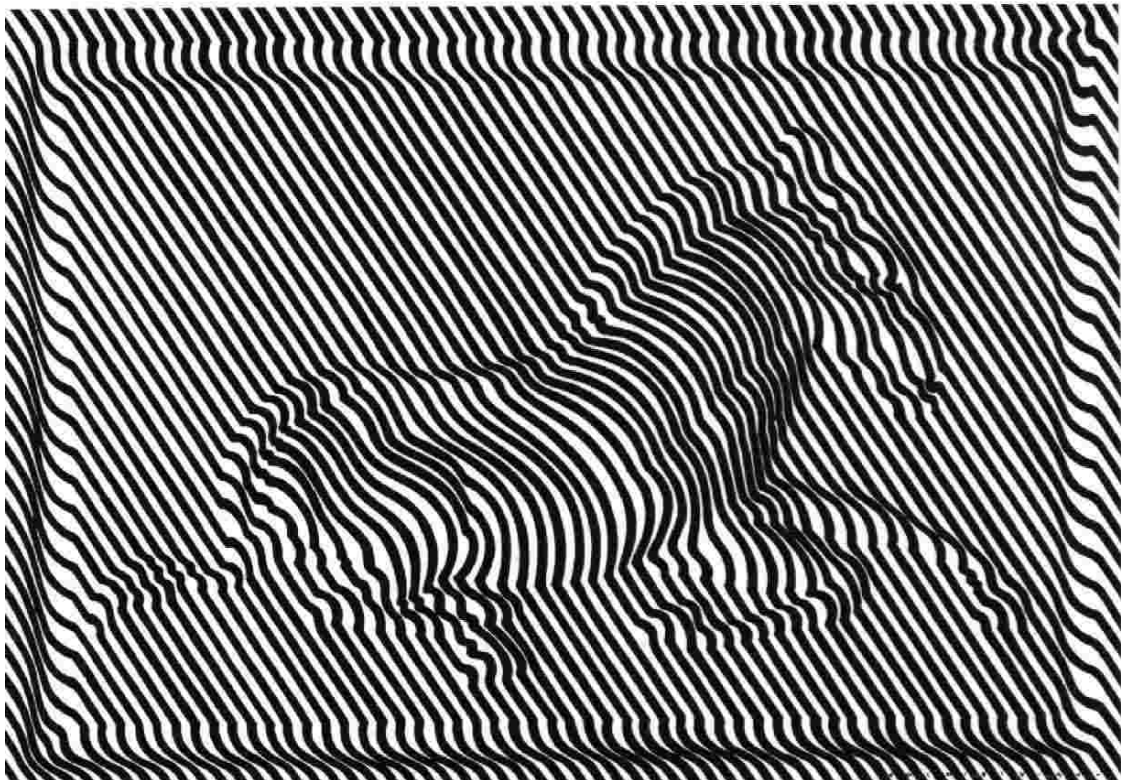
A lo largo de los siglos XIX y XX los cambios en todos esos órdenes han sido tan llamativos que, finalizado este último siglo, ni siquiera sabemos qué nombre dar a nuestra época para subrayar las diferencias tan radicales que decenio a decenio están estableciéndose con respecto a épocas anteriores no tan lejanas. Pues bien, si la ciencia, la técnica, la praxis ética y política, la nueva ordenación valorativa suponen una transformación muy notable, lo mismo cabe decir en el campo de la estética.

Los complejos problemas que en este último frente se plantean han sido objeto de densas monografías que no sólo historian el arte contemporáneo, sino que replantean su definición, funciones, viabilidad..., llegando incluso a proponer fórmulas para "salvar" el arte. Ante esa situación, sería imperdonable intentar siquiera una configuración de los problemas más significativos en esta materia. Nos conformaremos con una somerísima aproximación a la cuestión.

Teniendo en cuenta que tratamos del arte moderno, en la época de su reproductibilidad tecnológica y en la era de los medios de comunicación de masas, veremos de centrar el análisis en las coordenadas siguientes, que han de ser consideradas como objetivos del trabajo: el *hecho* del arte moderno y la *recepción social* de dicho arte. Destacando estos aspectos, otros muchos quedarán en la penumbra.

Excútese esa necesaria parcialidad en aras de cierta claridad y del carácter de estas páginas.

En el contexto del curso "Ciencia, Tecnología y Sociedad", este trabajo se sitúa en el Quinto Módulo: «Reflexiones filosóficas», especialmente centrado en la presentación y análisis de las relaciones tumultuosas e inevitables que en el siglo XX se han dado entre el Arte y la Tecnología



VASARELY, *Cebra*, 1938

1.- HACIA UNA DEPRECIACIÓN DEL ARTE MODERNO.

En 1950, los responsables de los más prestigiosos museos de arte moderno de Estados Unidos —el conocido A. Barr, por el M.O.M.A., Wight, del Museo de Arte contemporáneo de Boston, F. H. Taylor, director del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York— firmaron un "manifiesto sobre el arte moderno" en el que, como consecuencia de agrias polémicas que venían arrastrándose desde 1929, fecha de fundación del M.O.M.A. resultó generalmente admitido por los diferentes museos norteamericanos el valor artístico del llamado "arte moderno" y supuso un giro en la aceptación y la actitud del público especializado hacia dicho arte.

Entre otras cosas, el "manifiesto" dice:

"Afirmar nuestra creencia en la constante validez de lo que se conoce generalmente como arte moderno, que ha producido las obras más originales y, significativas de nuestro tiempo. Creemos que la denominada "incomprensibilidad" de ciertas obras de arte moderno no es sino el resultado inevitable de la exploración de nuevas fronteras. Creemos en el valor humanístico del arte moderno, aun cuando éste pueda no coincidir con el humanismo académico y su insistencia sobre la figura humana como elemento central del arte. Un arte que explore nuevos niveles de conciencia y nuevos métodos técnicos está contribuyendo al humanismo en su sentido más profundo, ya que está ayudando a la humanidad a adaptarse al mundo moderno. Por creer profundamente en la vitalidad del arte europeo, norteamericano... nos oponemos a su definición en términos de estrecho nacionalismo, sostenemos que todo arte moderno de carácter internacional es tan válido como otro tipo de arte que resulte obviamente nacionalista en sus temas. Deploramos la tendencia a identificar el arte nacional exclusivamente con el realismo popular, el tema regional o el sentimiento nacionalista. Rechazamos asimismo la presunción de que todo arte que constituya una innovación estética deba considerarse de algún modo como social o políticamente subversivo; nos dolemos de la supresión del arte moderno por parte del nazismo y del soviétismo y entendemos que el deber primordial de un museo de arte contemporáneo es el de mostrarse receptivo a nuevas tendencias y talentos, no siendo función del museo tratar de controlar el curso del arte o decir al artista qué debe o no hacer, ni imponer dogmáticamente sus gustos al público".

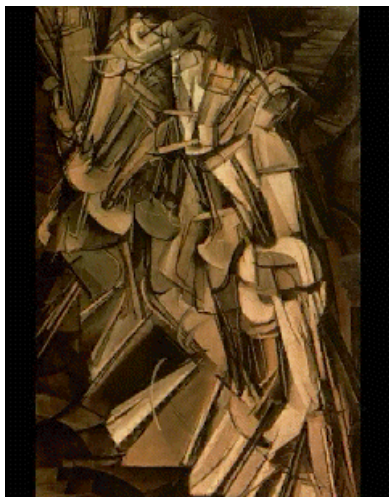
Estas líneas del "manifiesto" ponen de relieve algunas de las peculiaridades propias de los problemas del arte norteamericano a mediados de nuestro siglo —nacionalismo americano *versus* internacionalismo—, así como subrayan también aspectos centrales de la problemática general del arte moderno, dejando translucir las polémicas mantenidas por éste con el público (el tema de la incomprensibilidad), los museos (la pertinencia de un arte no figurativo, sino decorativo o provocador, en los académicos museos), los nacionalismos en

general (que pretende dictarle sus temas al arte), las ideologías totalitarias (para las cuales el arte debe cumplir una función social adoctrinadora y de exaltación ideológica), sus propias corrientes (enfrentadas a veces desde posiciones radicalmente contrapuestas)..., además de situar la aparición de las nuevas manifestaciones artísticas en el ámbito de las nuevas tecnologías.

Estas son las cuestiones básicas con las que ha convivido la creación artística a lo largo del siglo XX, siendo de ahí de donde extraeremos algunos de los argumentos a desarrollar.

1.1.- LA INDEPENDIZACIÓN DE LOS CONTENIDOS FORMALES: LA APARICIÓN DE LAS VANGUARDIAS.

La importancia de los movimientos de vanguardia fue tal que, de alguna manera, el término designa —por extensión— el arte más creativo y original del siglo XX, al cual se le han dedicado muchos estudios y análisis diversos —desde la descripción e historia de los movimientos vanguardistas, hasta su consolidación como ideologías y su inmersión social, pasando por estudios sobre su 'geometría' interior o su necesidad humana—. Ahora bien, si algo caracterizó a la vanguardia artística fue la utilización intensivamente placentera de los



M. DUCHAMP, *Desnudo bajando la escalera*, 1912

recursos tecnológicos más modernos sin escrúpulo alguno, experimentando sus posibilidades formales y constructivas con la misma atención concentrada y satisfecha de un niño que jugara por primera vez con la arena de la playa. Niños absortos en las formas que sus manos crean, sonrientes, desnudos, muy libres y con el radiante sol de la tecnología nueva dorando la piel de sus obras son los artistas de vanguardia del siglo XX.

A los periodos de observancia de las normas estéticas les suceden otros de rompimiento. Cuando el rompimiento es individual podemos hablar de un nuevo "estilo", pero cuando es colectivo o incluso generacional, la cuestión se sitúa en un plano distinto: afecta a la misma sustancia del arte, a su núcleo constituyente.

A principios del siglo XIX dos pintores, Goya y Turner rompen con la tradición. Turner, formado al margen de convencionales estudios academicistas, estaba en mejores con-



TURNER, Lluvia, vapor y electricidad, 1844

condiciones de hacerlo, porque no arrastraba el lastre de la historia. Muy pronto el público percibe que se trata de un pintor diferente y esa diferencia parte de una idea romántica del universo y la naturaleza y de las relaciones del hombre con ella. Para desarrollar esa sensibilidad tiene

que buscar otra forma de pintar, caracterizada *grosso modo* por una pincelada muy amplia y un uso de la luz que parece anunciar a los impresionistas. Dicha forma, decididamente apoyada por Ruskin —crítico de arte y teórico del prerrafaelismo—, admirada por los románticos, especialmente los franceses, no crea escuela. Por su parte, Goya, después de muchos años dedicado a la pintura académica y cortesana, rococó a veces, rompe con ese estilo convencional y se aventura por un camino personal y no frecuentado. Su nuevo estilo ha sido reclamado como antecedente por el expresionismo y el surrealismo. Aunque para hablar de antecedente debe haber un lazo directo que una los dos polos, podemos afirmar que Goya rompe con una tradición amaneradamente clasicista, cuestionando los ideales artísticos —y seguramente también otros— de la Ilustración y la revolución francesa cuando vio al “Espíritu del mundo” montado a caballo y destruyendo por el corazón de España.

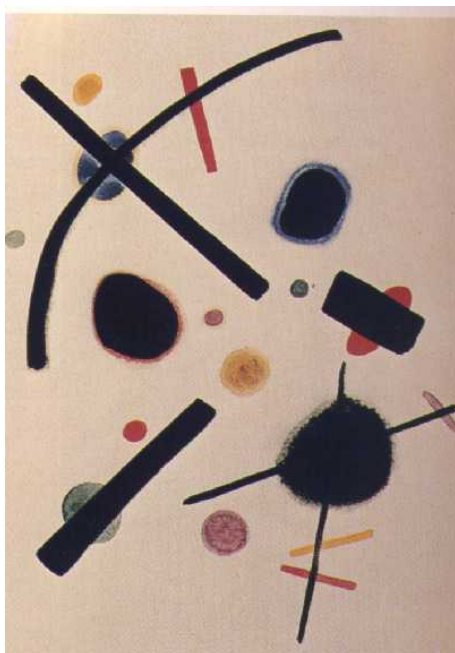


GOYA, El sueño de la razón produce monstruos, 1798

Turner y Goya inician un proceso que a finales del siglo XIX y comienzos del XX resulta ya evidente: agotamiento del orden artístico anterior y enfrentamiento, no sólo a

nivel estético, entre los que sostienen el modelo clasicista y los que defienden las nuevas, audaces y a menudo extravagantes propuestas formales.

Si tuviéramos que precisar, con un carácter general, qué caracteriza a las vanguardias artísticas —en pintura y escultura— tendríamos serios problemas. Vamos a intentar una somera aproximación.



KANDINSKY, Abstracción, 1920

A Si algo caracteriza al arte moderno del siglo XX es el paso que se produce de lo que podríamos llamar el "arte imitación" al "arte simbólico" o "no objetivo". Ciertamente que pintores de otras épocas, Leonardo especialmente, investigaron en expresiones intencionadamente ambiguas, cargadas de simbolismo. Pero es desde mediados del siglo XIX hasta aproximadamente 1910 cuando se rompe la colaboración entre los contenidos o aspectos formales y los contenidos objetivos. La percepción formal, no guiada ni tutelada por ningún conocimiento objetivo —que

Kant analiza en el séptimo capítulo de la Introducción a la *Crítica del Juicio*— va a ser, desde el impresionismo hasta nuestros días, el telón de fondo por el que discurre la pintura y aun la escultura moderna. Ahí se instalaron las más geniales experiencias artísticas y ahí se situó la incompreensión del "gran público", al que Kant pudo haber sugerido su concepción, ciertamente muy limitada, acerca del "gran arte".

B Las manchas de color y la técnica del rayado de vírgulas del impresionismo son las mejores metáforas de un encuentro con la realidad que quiere volver al principio absoluto de la experiencia visual, cuyos contenidos son de tipo prefigurativo, manchas de color aún no vinculadas a contenidos objetivos.

La técnica del pincel impresionista se haya constituida por un mínimo de convenciones formales, con ella el pintor descompone los colores en los que el mundo físico se muestra al ojo, en un tejido abigarrado de formas espectrales a cuya mancha óptica tendrá que dedicarse el observador. El trazo básico es la pincelada corta, análoga a la coma que forma la subestructura del cuadro.



SEURAT, Bañistas en Asnières, 1884

Seurat sistematizó y racionalizó la técnica de la coma, la virgulilla, el puntillismo, creando campos de color homogéneo a partir de la sucesión estrecha de los puntos de color. "Cuando el color alcanza la riqueza, la forma alcanza la plenitud. Contrastes y relaciones de tonos, éste es el

secreto del dibujo y el modelado". Esto

escribía Paul Cezanne, muerto en 1906, al que se viene considerando como un punto de encuentro de todas las vanguardias, por su dominio del color y su capacidad de reflexión sobre estas cuestiones. Veremos brevemente cómo se han sucedido dichas tendencias.

C\ Si el impresionismo del último cuarto del siglo XIX todavía se define por su especial naturalismo, en torno a 1905 las nuevas tendencias se organizan con un marcado antinaturalismo. Bien podría decirse que de la orientación dada al arte por Cezanne avanzan tres grandes corrientes troncales —con variantes y epígonos— que se vertebran en líneas generales en:



CÉZANNE, Paisaje con álamos, 1885

- 1) El cubismo : con Picasso, Braque,...
- 2) El expresionismo , que a su vez desarrolla tres líneas:
 - a) el grupo *Die Brücke* , de Dresde, con Kirchner, Bleyl,... que sustentan su estética en Nietzsche;
 - b) el expresionismo vienés, con Klimt, Scheele, Kokoschka..., movimiento de amplio calado, que influye en las artes decorativas, y tiene "allegados" filosóficos como Wittgenstein;
 - c) y el movimiento *Neue Kunstlervereinigung* en cuyas filas encontramos a Kandinsky y Franz Marc.
- 3) Y el futurismo , con una estética teorizada por Croce, defendida por personajes como Marinetti, y puesta en obra por pintores como Boccioni, De Chirico...

Si la abstracción es el esquema básico, en las corrientes organizadas y en algunos de los más personales pintores de las dos primeras décadas del siglo XX, también es posible encontrar otros aspectos importantes: el primitivismo, de Gauguin, Van Gogh, y Rousseau El



VAN GOGH, Campo de trigo con cipreses, 1889

Aduanero; cierto orientalismo, en Matisse, —así como en la música de Debussy y Mahler, o en algunas de las descripciones literarias más logradas de Proust—; y una pervivencia del modernismo con inclinaciones marcadamente decorativas.

Nuevos principios ordenan el espacio pictórico. Quizás el más general de todos sea la defensa de la autonomía de la obra de arte que, desvinculada de cualquier imitación, sólo ha de ser fiel a sí misma, a su propio impulso creador. El principio de "l'art pour l'art" tiene su propia lógica, su propia estructuración. Las originales maneras de plasmar las relaciones entre los objetos sólo responden a ese nuevo principio ordenador.

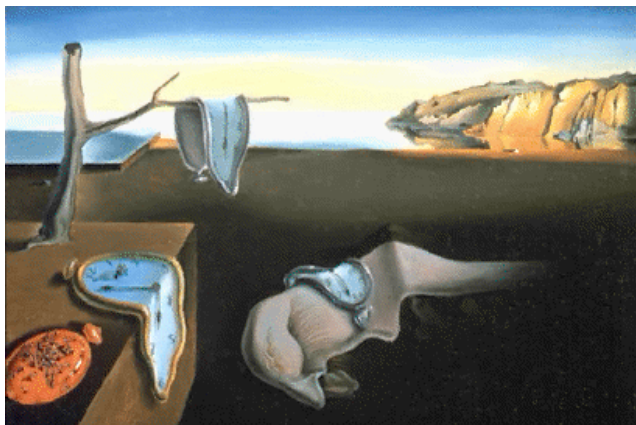


DUCHAMP, Rueda de bicicleta

El 8 de Febrero de 1916, a las seis de la tarde, Tristan Tzara encontró la palabra Dadá, palabra que "no significa nada", que se halla en relación con un estado de ánimo nihilista y libertario que ya existía antes de que existiera la palabra. Breton, Pica-bía, Tzara, Arp, Duchamp —algunos de cuyos "ready-made" surgen en torno a 1913, y que están en el origen de una extrema creatividad, no siempre vinculada al "mejor gusto", aunque siempre orientada a la recuperación artística de los 'objetos' (ver TEXTO nº 3)— figuran en las filas de dadaísmo, que tiene algo de futurismo —en la reacción contra todo el arte anterior y su búsqueda furibunda de lo nuevo futuro— y de expresionismo —aunque pretende ir más allá de la sola expresión de un estado de ánimo subjetivo—. En el *Manifiesto dadaísta* de 1918, escrito por Hülsenbeck, y firmado por Tzara, Franz Jung, Grosz y Raoul Hausmann se lee: "El arte en su realización depende de la época en la que vive y los artistas son criaturas de su época. El arte más valioso será aquel que en sus contenidos de conciencia presente los problemas de la época de mil maneras diferentes. ¿Ha satisfecho el

expresionismo nuestras expectativas de un arte que sea un escrutinio de nuestros asuntos más vitales? NO, NO, NO'. En 1921 se deshace el movimiento: con el marchamo de origen se queda Tzara, mientras que Breton y sus partidarios más destacados darán origen al su-

rrealismo.

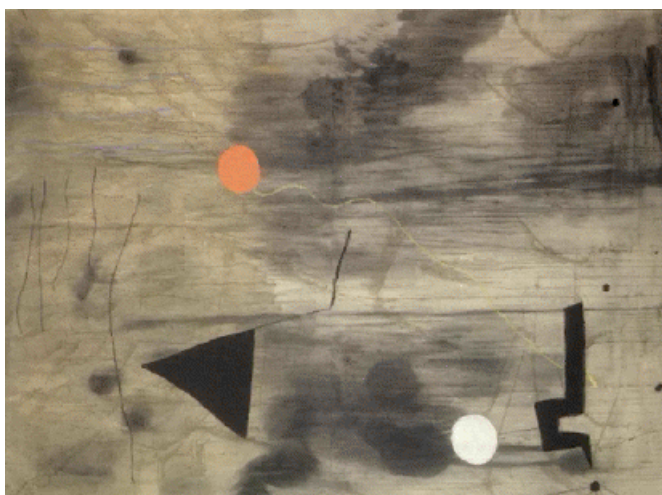


DALÍ, La persistencia de la memoria, 1931

El surrealismo es difícilmente clasificable; en él convive lo abstracto y lo figurativo, el culto del mal y cierto diletantismo moralizante, junto con actitudes provocativas; se aplica al cine, al diseño de todo tipo de objetos, coincidiendo todos en lo que podría llamarse la "supremacía de ciertas formas de asociación de ideas" que

se sitúan por debajo de las estructuras de la conciencia. Una nueva sub-realidad, surgida de lo inconsciente, es percibida como aquella otra más libre, nunca antes experimentada, frente a la establecida y mostrenca que nos constriñe.

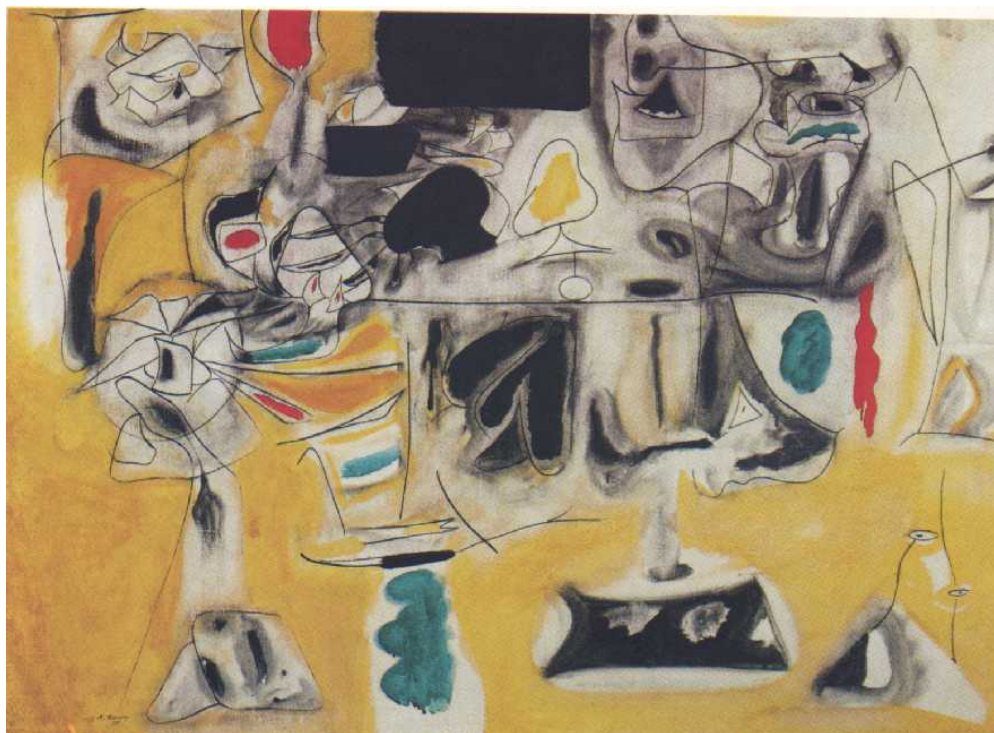
Oficialmente nacido con el manifiesto de Breton en octubre de 1924, se suscribía en él el libre ejercicio del pensamiento como una actividad que funcionaba por medio del automatismo psíquico puro, al margen de la intervención reguladora de la razón y por tanto ajeno a toda preocupación estética, amoral. En las filas del surrealismo encontramos a Max Ernst, Miró, Aragon, Magritte, Dalí, Buñuel, Giacometti —expulsado en 1934—..., artistas que crean cuadros, esculturas, películas, botelleros —el de Duchamp marca un hito—, botellas, muñecas articuladas, etc. Todo ello forma la amplia gama de la producción estética del surrealismo.



MIRÓ, El nacimiento del mundo, 1925

En torno a la Segunda Guerra Mundial, París va cediendo su puesto a New York. Entre los años veinte y treinta había ido madurando en Estados Unidos una corriente subte-

rránea —no tanto por sus propios planteamientos como por el hecho de que su justa valoración no vendría hasta la década de los cuarenta— que contenía el germen de lo que son en dicha década las principales direcciones del informalismo de la postguerra: el neoexpresionismo de Aschille Gorky y Willen de Kooning, el caligrafismo de Mark Tobey y el expresionismo abstracto de Jackson Pollock y Mark Rothko.



GORKY, Mesa-paisaje, 1945

Varias alternativas —altamente originales— van a sucederse vinculadas a sus nombres: las "action-painting" de Pollock, las técnicas de "dripping", "happening", "environments", constituyen, en la década de los cuarenta en EE.U.U., una expresión propia. El "happening", por ejemplo, va más allá de ser una representación, para convertirse en una vivencia; es una forma de arte abierta y fluida en la que no se persigue nada concreto, consistiendo en un cúmulo de situaciones a las que se presta más atención de la acostumbrada; se producen una sola vez y luego desaparecen para siempre; son la expresión más pura del arte efímero; además, exigen la participación no sólo mental, sino también física del 'espectador', que se transforma así en 'vivenciador-creador' (valga la expresión). En 1942, Guggenheim abre la galería "Art of his century"; en 1934 Hoffman había abierto, también en New York, su escuela de arte en la que, bajo el signo de la abstracción, se forman los nombres que se acaban de reseñar. Si en las décadas anteriores ciertas formas de mecenazgo fueron centrales —¿qué habría sido de Picasso, Braque y otros sin los Stein?—, a partir de



POLLOCK, Bosque encantado, 1947

ahora el fenómeno del galerismo y los marchantes van a ser centrales en los circuitos del arte moderno.

Al tiempo, en América y en Europa, la preocupación por el color va acompañada de la investigación en nuevas materias. Sacos y arpilleras, periódicos y alambres se convierten en objetos frecuentes en los cuadros que van surgiendo a partir de los años 50 y que son la nueva manifestación de las tendencias mencionadas: Fontana, Dubuffet, Saura, Zóbel, y los *collages*, *frotages*, y ensamblajes —además de los *ready-made* en general— son los nuevos caminos para la experiencia artístico/estética.

Al tiempo, en **escultura**, encontramos imágenes plásticas de base figurativa —Moore, Bacon, Giacometti, cada uno con sus peculiaridades— o no figurativa —Chillida—; asimismo, las materias —hormigón, vidrio, plástico...— son bien distintas, aunque en todas ellas se capta ese particular modo que caracteriza al verdadero arte creativo de nuestro siglo.



LICHTENSTEIN, Explosión, 1965

En pintura, a partir de los años 60, parece asistirse a una cierta recuperación de imágenes y objetos. Lichtenstein, por ejemplo, escribe: *"El tema de un cuadro es exclusivamente el objeto que éste representa y tal objeto debe ser tan real y fuerte que la discusión sobre las cualidades pictóricas de la obra se haga intrascendente"*. Nos falta perspectiva, es difícil por ello concatenar corrientes, son más bien nombres que, con su fuerza de creación, se imponen. Aunque bien es cierto que puede hablarse del *pop-*



GIACOMETTI, Hombre que camina, 1960

art de Warhol; de las pinturas y esculturas de Bacon, del grupo C.O.B.R.A. (expresionismo nórdico), de Christo y sus peculiares "embalajes", del hiperrealismo de Antonio López, y su



ANTONIO LÓPEZ, Lavabo, 1967

búsqueda de la pureza representativa del cuadro frente a los excesos del expresionismo y del informalismo... Pero bien es verdad también que reaparecen los aspectos más radicales del hacer creativo, así el "minimalismo", con creadores como Barnett Newman y David Smith, el ecologismo o *land art* (arte de la tierra) y sus pinturas y obras "vivas" de autores como Jan Dibbets y Mike Heizer, o el "arte conceptual" de Joseph Kosuth, J. Baldessari y Bernar Venet, entre otros, para quienes los nuevos medios técnicos como el vídeo, las cintas magnetofónicas, los textos mecanografiados, las fotocopias y las fotografías, se han convertido en el soporte artístico de sus obras, transformadas en una reflexión sobre la propia especificidad del arte y estimulando la participación mental del espectador... El tiempo será quien acabe diciendo, pues, qué fue decisivo en los años setenta, ochenta y noventa de nuestro siglo.

1.2.- LA PERCEPCIÓN Y EL ARTE.

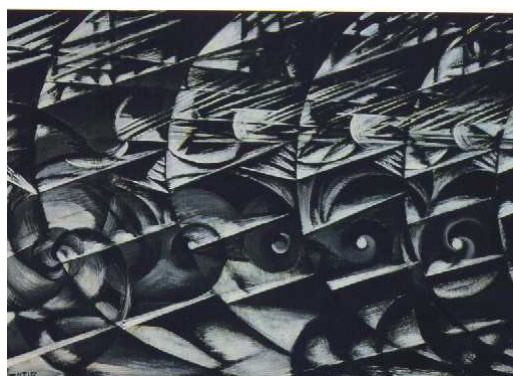
De las muchas aportaciones que la ciencia ha podido hacer al arte en la época que estudiamos quizá convenga reseñar la incidencia de ciertos aspectos de la psicología. La influencia de Freud y el psicoanálisis es un dato a tener en cuenta a la hora de valorar el surrealismo, pero, como hemos visto, la independización de los contenidos formales marca las tendencias del siglo XX, predominando una clara orientación no figurativa, de ahí la relación con los estudios de la percepción pura.

En los albores de nuestro siglo, la psicología de la *Gestalt* se desarrolló como corrección al método tradicional de análisis científico. El clásico modo aceptado de describir un fenómeno psíquico complejo consistía en descomponerlo en sus partes más simples, para después volver a recomponerlo mediante la adición de esos elementos simples obtenidos en el análisis. La psicología de la *Gestalt*, por el contrario, estudió el fenómeno de la percep-

ción desde una perspectiva holista, poniendo de relieve los elementos estructurales totalizadores, de carácter formal, que intervienen en ella.

En 1912 Max Wertheimer, en su monografía *Estudios experimentales sobre la percepción del movimiento*, ofrecía una explicación fisiológica del fenómeno de la percepción del movimiento ilusorio: cuando varias señales luminosas se siguen unas a otras formando una secuencia, percibimos el desplazamiento unitario de una luz única. Este autor sugirió que este efecto perceptual podía explicarse mediante ciertas conexiones neurológicas cruzadas existentes en el cerebro. Con el tiempo, esta hipótesis desembocó en los estudios experimentales efectuados por Wolfgang Kohler acerca de los equivalentes cerebrales de propiedades perceptuales como tamaño, forma, movimiento y posición.

Imitación *versus* creación, leyes de la configuración, leyes de la figura y el fondo, ley de la simplicidad, la clausura y la pregnancia... son supuestos básicos de la percepción



BALLA, Velocidad abstracta, 1913

estudiados por la escuela de la Gestalt, la cual ha llevado sus discusiones también hasta el mundo del arte y sus teorías, como puede observarse en el texto nº 2 de los que figuran al final de este trabajo (TEXTO Nº 2: R. ARNHEIM, *Arte y percepción visual*). Asimismo, los *gestaltistas* mostraron un gran interés desde el principio por las recompensas biológica, cognitiva y estética de los procesos gestálticos, es

decir, por la creación de esquemas eficaces, estables y esclarecedores en la naturaleza, la ciencia y el arte. Algunos de esos esquemas son básicos para explicar los procesos perceptivos subyacentes en el arte no figurativo.

2.- LA ARQUITECTURA: EL ESTILO INTERNACIONAL.

La estructuración de las nuevas tendencias arquitectónicas del siglo XX ha venido definida por dos aspectos fundamentales: la aparición de nuevos materiales —o, con frecuencia, un nuevo tratamiento de viejos materiales conocidos— y nuevas tradiciones estéticas, fuertemente definidas por escuelas como *La Bauhaus*, que ha pautado lo que ha venido llamándose "El Estilo Internacional".

2.1.- LOS NUEVOS MATERIALES.

Hormigón, acero y cristal son tres de los más notables elementos materiales que sustentan edificios, puentes, grandes obras públicas allá donde dirijamos nuestra atención.

A\ El hormigón, material aglomerado de piedras menudas, grava y arena, cohesionadas mediante un aglutinante hidráulico, ha conocido, desde la más remota antigüedad, muchas formas de preparación y uso. En los últimos cien años han sido el hormigón armado y el hormigón pretensado las dos grandes aportaciones, no solo a la arquitectura, sino también a la escultura.



Elevadores de hormigón de
LE CORBUSIER

F. Hennebique comenzó hacia 1890 a construir grandes obras en hormigón armado —con estructuras metálicas en el interior, destinadas a resistir esfuerzos de tracción y de flexión—. Así, se construyen el puente del Risorgimento, en Roma, el puente Decize, sobre el Loire. Poco después, Rabot, Considère y Mesnager determinaron las leyes arquitectónicas de la estabilidad. Y Auguste Perret —que ideó el Teatro de los Campos Elíseos de París— fue el primero en extraer, del empleo del hormigón armado, los principios de la arquitectura moderna.

En 1888, C.E.W. Dohering expuso el principio del hormigón pretensado: consiste en armar el hormigón con piezas de acero que producen artificialmente tensiones internas permanentes destinadas a compensar las tensiones exteriores y confieren al conjunto especiales características de resistencia y elasticidad. En 1928, el ingeniero francés Freyss-

net descubrió que la fiabilidad arquitectónica iba asociada a la utilización de materiales de alta calidad, siendo una de sus ventajas el permitir construcciones ligeras y audaces, consiguiendo ahorro de materiales e impermeabilidad por la inexistencia de fisuras.

B\ Por su parte el acero — aleación de hierro y carbono suscepti-



Pestaño de ventana, siglo XIX, y picaporte de Le Corbusier, sg. XX

ble de adquirir propiedades muy variadas en función de los



tratamientos mecánicos y térmicos a que se someta— ha sido, en su fabricación y aplicación, una constante en la cultura. Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando el empleo de gigantescas estructuras metálicas revela insospechadas propiedades estéticas en la aplicación del acero en las artes. La pureza de líneas de las grandes construcciones de metal (torres, puentes, viaductos), desprovistos de adornos superfluos, despertó el interés de los artistas que iniciaron sus investigaciones en diseño de

grandes escaleras (Instituto de la Siderurgia, en Saint-Germain-en-Laye, obra del arquitecto Coulon) y de la disposición de vanos (Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París, por Le Corbusier). En la industria del mueble ha sido crucial su aplicación: aunque empleado desde el siglo XVIII, han variado numerosas nociones de diseño, quizás sobre todo a partir de la silla "Breuer", de *La Bauhaus*, de 1925. En sus múltiples variedades y, en especial, el inoxidable, es un elemento asiduo en la arquitectura y el mobiliario de nuestro siglo. El acero, junto con el vidrio, escribe Benjamin: "han creado espacios en los que resulta difícil dejar huellas", a diferencia de lo que ocurría en *l'intérieur* burgués del XIX, cuyo mobiliario a base de almohadones, cortinajes, maderas y terciopelos creaban un



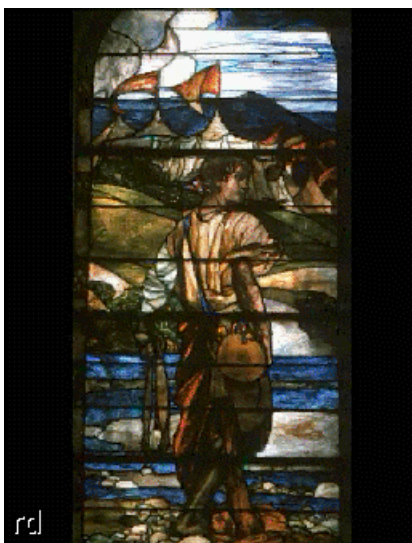
Films

Silla Breuer

ámbito afelpado en el que las huellas de sus habitantes formaban parte sustancial e inseparable del propio escenario habitado.

C\ También el vidrio forma parte de la arquitectura moderna. Verdad es que siempre fue así, y las vidrieras de las grandes catedrales serán por siempre un ejemplo sin igual.

La vidriera como tal se recupera en la arquitectura del XIX: los arquitectos medievalistas, seguidores de Violet-Le-Duc, en su afán de restaurar edificios góticos, reconstruyeron las vidrieras con productos de su época, frecuentemente deleznable.



Parte de una vidriera de la iglesia de St. Cuthbert, en Edimburgo, de TIFFANY

siglo, el *art nouveau* puso otra vez de moda en la arquitectura las vidrieras coloreadas, creando diseños realmente originales —así, por ejemplo, las de la Casa Lis, en Salamanca, o las de Tiffany para la iglesia de St. Cuthbert, en Edimburgo—. Para ellas realizaron cartones artistas como Toulouse-Lautrec, Vuillard,... Entre las producciones contemporáneas de mayor interés destacan las de Léger para Audincourt, las de Chagall para la sinagoga del centro médico de Jerusalén y las de Matisse para la capilla de los dominicos de Vence.

tenerse también en cuenta la función de ciertos vidrios en fachadas y revestimientos, paramentos exteriores e interiores, siendo especialmente significativos los antisolares, que al utilizar óxidos de metales pesados, como hierro o níquel, impiden el paso de una fracción determinada de la radiación solar, y el vidrio atérmico, de color azul verdoso, transparente a la luz visible y muy absorbente del infrarrojo. Ambos se utilizan en fachadas que poseen grandes superficies acristaladas, para amortiguar la iluminación y evitar un excesivo calentamiento interior.

Pero al margen del fastuoso cristal decorado —en cualquiera de las tendencias de nuestro siglo— ha de



Sede de la Bauhaus en Dessau, diseñada por GROPIUS

Analizados someramente los materiales de construcción de nuestro siglo, veamos cómo han conjugado sus peculiaridades algunas tendencias arquitectónicas.

2.2.- ALGUNAS TENDENCIAS ARQUITECTÓNICAS DEL SIGLO XX.

A\ El 16 de junio de 1917 apareció el primer número de la revista "De Stijl", con colaboraciones de Mondrian, Severini, el escultor Van Tongerloo, atribuyendo metas universales al acto creador.

El ideal de una renovación universal de la vida, requerido por este movimiento holandés, exige una acción común; en él habla el artista que se sabe de acuerdo con el ingeniero en el afán de usar de forma racional la mate-



MONDRIAN, Composición II, 1920

ria. Y, como el técnico, el artista no quiere actuar en el espacio cerrado del estudio, sino intervenir de un modo concreto en las condiciones de vida de la sociedad, configurando la realidad para hacerla razonable. La arquitectura de nuestro siglo, la ordenadora del espacio habitado por el hombre, ha sido, más que ningún otro aspecto creador, la que ha puesto en interrelación las diversas posibilidades reales del habitar humano.

En lugar de dejar el arte de lado y construir simplemente edificios funcionales, se intentó dotar a éstos, mediante el empleo de colores y de articulaciones de gran plasticidad, el aspecto de un objeto artístico. El movimiento se basaba en concepciones formales más que en criterios utilitaristas.

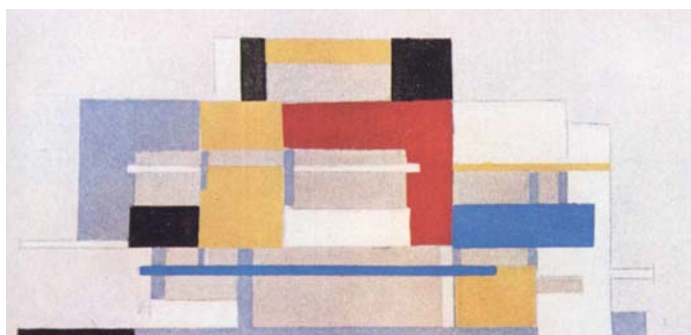
Al terminar la Gran Guerra, J. P. Oud —uno de los fundadores de *De Stijl*—, influido por F. Lloyd Wright, es nombrado archi-



J. P. OUD, Casas en hilera, 1920

tecto de Rotterdam y, en distintas colaboraciones, pasa a aplicar los principios básicos del movimiento *Stijl*: aplicación del ángulo recto en la decoración de interiores, muebles compuestos de piezas de madera desmontables y estandarizados, colores clave, como rojo, amarillo, azul, blanco y negro...

En 1920, Van Doesburg —verdadero protagonista de esta corriente y artista polifacético— se centra en la arquitectura. Aplica sus principios urbanísticos y sociales en la construcción de casas para obreros y escuelas. Propagandista incansable de su "concepción global", en 1921 dirige su actividad hacia la *Bauhaus* de Weimar, conectando así —con cierta influencia del constructivismo ruso— los dos movimientos básicos de la arquitectura de primera mitad del siglo XX.



VA VAN DOESBURG, Estudio con colores para una arquitectura proyectada en 1812

B Común a las citadas tendencias es el intento de levantar un puente entre la realidad de la civilización y el arte, y en

consecuencia, un nuevo planteamiento de las relaciones entre arte, artesanía e industria. En esta línea, la *Bauhaus* es seguramente el movimiento más significativo.

En 1915, el Director de la Escuela de Arte Industrial del gran Duque de Sajonia en Weimar, Henry van de Velde dimite y presenta una propuesta mencionando a Gropius, quien en el *Proyecto para la fundación de un establecimiento educativo como centro de asesoramiento artístico para la industria, la empresa y la artesanía* pedía al artista una disposición comprensiva ante la máquina y la producción industrial, incluyendo la producción artesanal. Según Gropius, los impulsos formales han de provenir de la obra artesanal, siendo el artista capaz de infundir "alma al producto inerte de la máquina". Así se traslada a la arquitectura, en cuanto actividad integradora, el credo del expresionismo —tan propiamente alemán— en el que la *Bauhaus* se inscribe de algún modo.

El proyecto no pudo llevarse a la práctica hasta después de la primera guerra. En abril de 1919, W. Gropius presentó el programa general de la *Staatliche Bauhaus* (Casa de Construcción Estatal), en el que se pretendía un tipo de enseñanza que, teniendo como núcleo integrador a la arquitectura, abarcara también la pintura, la escultura, el diseño de

mobiliario y de utensilios, la tapicería, la papelería, etc., y aunase lo artesano, lo artístico y lo industrial. Todo ello generará un conjunto de relaciones humanas de trabajo, creación, fiesta, y contacto con la vida pública, que marcarán el característico estilo *Bauhaus*.



GROPIUS & MEYER, Industria-tipo, 1914

Gropius, Meyer, Ludwig Mies van der Rohe, Kandinsky, Loos, Klee, Moholy-Nage..., son los arquitectos, fotógrafos, pintores..., que durante unos escasos años, configuran una tendencia de creación que aún hoy marca una pauta en el ideal educativo y de construcción.

En 1925 la *Bauhaus* se traslada de Weimar a Dessau. En 1932, el acoso político obligó a trasladar la sede a Berlín donde las "autoridades", poco después de que el nazismo tomara el poder, ordenaron el cierre de la institución.

Los principios estéticos del Estilo Internacional, cuyos fundadores son Gropius, Le Corbusier, Oud y van der Rohe, se basan en la naturaleza de los modernos materiales y estructuras, así como en las nuevas necesidades de diseño. Los delgados postes y vigas de acero y de hormigón armado y pretensado han hecho posible la edificación de estructuras fuertes y ligeras como esqueletos. Los materiales de revestimiento externo se fabrican en estuco pintado, azulejo, aluminio o delgadas capas de mármol o granito (cabe destacar el proyecto que Loos presentó para el Chicago Tribune en 1922, revestido de granito pulido negro), así como con delgadas capas de cristal, tanto transparente como opaco, con el tratamiento aislante mencionado, que introduce diseño y confort. El diseño, una vez liberado de la tradicional esclavitud de la simetría, puede depender ahora flexiblemente de las necesidades prácticas.



VAN DER ROHE, Silla Barcelona 1929

El arquitecto moderno, cuando trabaja en el nuevo estilo, no concibe el edificio como una estructura de ladrillo y mampostería, sujeta por gruesas columnas, piensa en términos de volumen —espacio rodeado por planos o superficies— más



VAN TONGERLOO,
Construcción de relaciones de volumen, 1921

que de masa o solidez. Tal principio de volumen hace que sus paredes parezcan superficies lisas y delgadas, eliminando las molduras y empotrando puertas y ventanas sin salientes ni voladizos.

Otros dos principios que resultan al tiempo prácticos y estéticos son los que podríamos llamar de "regularidad" y de "flexibilidad". Los arquitectos clásicos y renacentistas, y aún los medievales, diseñaban sus planos y fachadas en términos de simetría bilateral, es decir, de masas dispuestas en equilibrio a ambos lados de un eje central. Solían dividir horizontalmente las fachadas: la parte inferior o base, el muro o sección intermedia y la parte superior o cornisa. El Estilo Internacional abandona tales convencionalismos de simetría —tan arbitrarios, después de todo— para aceptar tanto la repetición horizontal como la vertical, así como una polaridad elástica. Respiraderos, puertas, carteles luminosos,

torretas, ascensores exteriores, escaleras de incendios... acompañan de forma flexible el módulo base.

Existe un cuarto principio general que resulta a la vez positivo y negativo: la calidad o belleza positivas del "Estilo Internacional" dependen de una utilización técnicamente perfecta de los materiales, de la exquisitez geométrica, de las proporciones en los elementos integrantes de la construcción y de la relación entre dichos elementos y el conjunto del diseño. Opuestamente, el aspecto negativo de este principio consiste en la eliminación de todo tipo de adornos y ornatos artificiales. Para el lego, esta ausencia de motivos decorativos —que tanto contrastan con cariátides, frisos, medallones y grifos del modernismo, vigente aún en los años 20, 30— constituye uno de los elementos más difíciles de aceptar del estilo. Así, la arquitectura/arte/símbolo tiene el mismo problema de recepción que el resto de la creación artística propia de nuestro siglo. A pesar, sin embar-

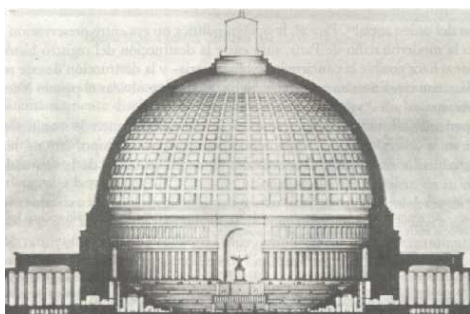


VAN DER ROHE, Edificio Seagram Building de Nueva York

go, de no ser la única tendencia constructiva, las características arquitectónicas y urbanísticas del "Estilo Internacional" definen nuestra época, como el bizantino, el gótico o el barroco definieran la suya.

C\ Si A. Barr, director del M.O.M.A., definió algunas de las características del "Estilo Internacional" en el catálogo de la exposición que sobre el mismo organizó en 1932, podríamos comenzar este apartado con la declaración de principios estéticos del Tercer Reich, pronunciado el 9 de abril de 1933 en Stuttgart, en el que la influencia de elementos extranjeros y la existencia de un "Estilo Internacional" son absolutamente rechazados en el arte, la cultura y específicamente en la arquitectura de la Alemania nacional-socialista. La *Bauhaus* es clausurada y el fascismo, en Alemania y en otros lugares, impone su influencia.

El simbolismo nacionalista, el historicismo, el monumentalismo, son algunos de los aspectos básicos de la arquitectura que el Reich alemán, Italia, España, Portugal van a des-



Panteón alemán para glorificar a Hitler,
por A. SPEER

arrollar básicamente en los años 30, 40 y 50. Si nos centramos en España, vemos por doquier un estilo que quiere recuperar al Herrera del Escorial: Muguruza, Moya, con su Universidad Laboral de Gijón, Chueca Goitia, Gutiérrez Soto con, sobre todo, el Ministerio del Aire, llenan las ciuda-

des de edificios de dimensiones faraónicas, arcos de Triunfo, que al tiempo que combinan cierto funcionalismo racionalista con el más claro sentido antiurbano, acompañan los edificios de colores pintados y esculpidos donde la exaltación "patriótica", los valores de la milicia, las glorias del "caudillo", el culto al "pasado" son elevados a categoría suprahistórica.

D\ Los últimos cuarenta años parecen ricos en propuestas: viejos nombres se renuevan, arquitectura e ingeniería crean obras magníficas cuyo fin parece ser "marcar la ciudad", crear ese estilo inconfundible que —dentro de pautas internacionales— vinculen a una ciudad con algo que le es propio.

El racionalismo funcionalista de Van der Rohe con su Seagram Building en Nueva



LE CORBUSIER, Notre-Dame-du-Haut, 1950-1955

York, la autocrítica de Le Corbusier, en Nôtre Dame du Haut, la Puerta de Europa — antes llamadas Torres de KIO— con su peculiar ángulo de inclinación que su autor, Philip Johnson declara deber a Rodchenko, un constructivista ruso, los puentes sobre el Guadalquivir, de Calatrava, marcan peculiaridades que ponen la impronta a unas líneas construc-

tivas recientes. Difícil precisar hacia dónde se camina, si bien parece seguro afirmar que el

rascacielos como ideal constructivo ha muerto, y que la época de individualidad acusada parece declinar ante fuertes tendencias internacionales homogeneizadoras.



Obra del arquitecto CALATRAVA

Las 'torres de Kio' en construcción



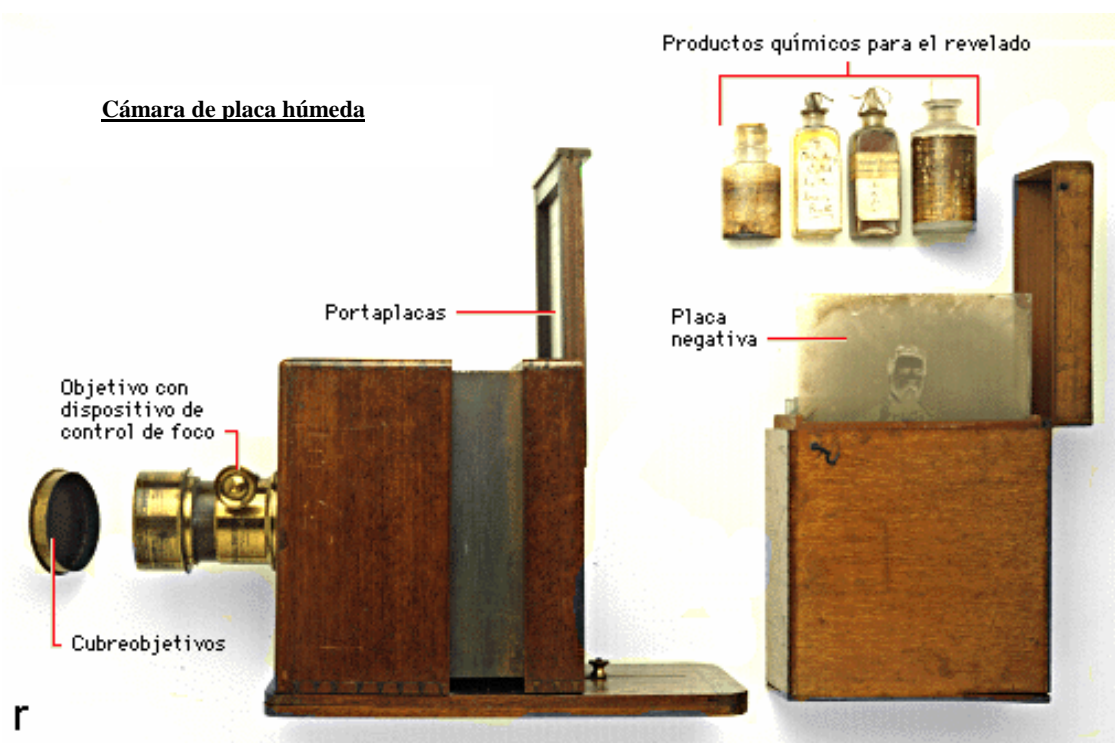
3.- LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE.

En España, la historia del cine comienza a finales del siglo XIX con el documental "Salida de misa de 12 en el Pilar de Zaragoza". Desde entonces a "Todo sobre mi madre", por citar sólo la reciente película de Almodóvar galardonada entre otros premios con el Oscar, algunas obras maestras, muchos malos metrajes, han sido producidos y exhibidos en la pantalla.

La primera cuestión que se plantea al tratar estas dos específicas manifestaciones de nuestro tiempo es su misma condición de obras de arte y, en caso de que se les atribuya, su singular status. Un reciente titular de prensa se dolía en estos términos "la fotografía, el arte pobre", aludiendo al lamentable estado de tantos archivos fotográficos, condenados al deterioro o a la pérdida y, por tanto, a la amputación de la memoria individual y colectiva.

3.1.- LA FOTOGRAFÍA.

En 1922 escribió Tristán Tzara: "Cuando todo lo que se llamaba arte quedó parálitico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías...".



Desde el daguerrotipo (1838), los papeles sensibles impregnados con sal marina y nitrato de plata, o la placa de cristal recubierta de albúmina y más tarde de colodión (1861) —la gelatina que permitió a Maddox preparar las primeras placas secas con gelatinobromu-

ro de plata—, el procedimiento que combina luz y química se levantó como una amenaza para la pintura. Baudelaire, por ejemplo, en su *Salón de 1859* escribía lo siguiente: *"En estos días deplorables se ha producido una nueva industria que ha contribuido no poco a confirmar la estupidez por su fe... en que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza... Un dios vengativo ha dado escucha a los votos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías... Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones, pronto le habrá suplantado o corrompido por completo gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es pues preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de servir como criada a las ciencias y a las artes"*. En esta vieja polémica se expresa un concepto del arte, que siente que llega a su término al aparecer una tecnología nueva.

Desde sus comienzos, tanto en la defensa del invento de Daguerre como en su rechazo, se subrayó el verdadero alcance de su aplicación al mundo de la ciencia: fotografiar astros, fotografiar jeroglíficos egipcios, aproximar al conocimiento humano los objetos del saber y reproducirlos de forma mecánica, fácil y cómoda, se sintieron como aplicación esencial del artilugio.

Las primeras placas, sin embargo, eran únicas y caras, pero en manos de no pocos pintores se convertían en impagables medios técnicos auxiliares: al igual que setenta años



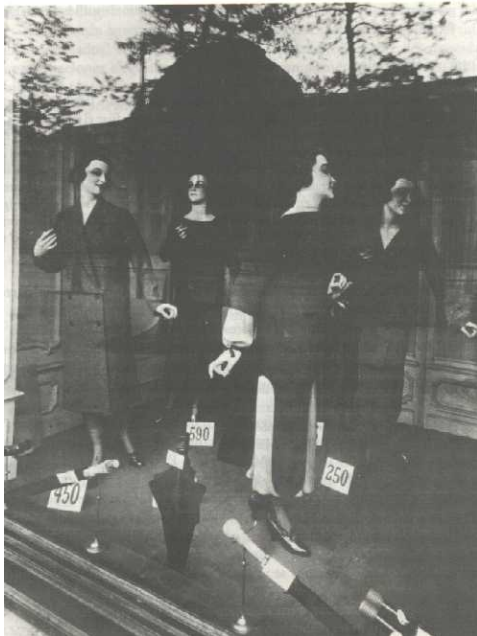
CARTIER-BRESSON, Giacometti

después Utrillo confeccionaba sus fascinantes vistas de las afueras de París tomándolas, no del natural, sino de tarjetas postales, así el tan estimado pintor de retratos inglés D. Octavius Hill tomó como base para su fresco del primer sínodo general de la Iglesia escocesa en 1843 una gran serie de retratos fotográficos hechos por él, que son a la postre los que le han dado su puesto en la historia, mientras que como pintor ha caído en el olvido.

Ahora bien, la naturaleza que habla a la cámara del artista es distinta de la que habla a los ojos: sólo gracias a la cámara fotográfica —y a los muchos dispositivos técnicos que hoy configuran un buen equipo— percibimos lo que W. Benjamin llamó "el inconsciente óptico" (la fracción de segundo en que se alarga el paso o el gesto inicial de volver la cabeza, imperceptibles para el ojo humano).

Complejos estructurales, texturas celulares, increíbles matices de colores presentan aspectos de un mundo de imágenes que habitan en lo minúsculo —o lo inusualmente grande— y que, al volverse visibles, descubren al receptor mundos nuevos.

Pero además de auxilio de la ciencia, el arte y las posibilidades perceptivas, la fotografía se introduce por derecho propio en el mundo de la creación artística. A partir de 1900, la llamada "fotografía artística", impulsada y practicada por fotógrafos aficionados, repleta de balaustres, cortinajes, mármoles, trajes militares y de gala, emerge decorando paredes y rincones de todos los hogares. Loable intención que se logra a costa de las reglas de la fotografía pura, pues se recurre a tinta grasa para retocar las imágenes positivas, haciendo ese retintado con pincel, sombreando los contornos, sumergiendo los planos en un



ATGET, Fotografía de escaparate, París, 1925

flou" vaporoso, y todo ello para conseguir muchas veces lo contrario de un producto artístico, si bien fotógrafos como Puyo, Missone... originaron estampas fotográficas dignas de estima. Puede decirse que hasta 1920 no se decidieron los fotógrafos a volver por los fueros de su autonomía, independizándose de las demás artes gráficas. Se admira, a partir de entonces, la simplicidad de Atget, paisajista de las desiertas calles de París, y el arte de la fotografía se afirmará de este modo por la precisión para hacer resaltar detalles, la perspectiva rigurosa y el sentido del espacio. A partir de entonces, el fotógrafo no se limita a catalogar imágenes, sino que mediante la elección de temas manifestará su personalidad, mostrando ángulos de visión y puntos de vista que le son característicos y que quedan reflejados en las fotos de Man Ray, Moholy-Nagy,...

"flou" vaporoso, y todo ello para conseguir muchas veces lo contrario de un producto artístico, si bien fotógrafos como Puyo, Missone... originaron estampas fotográficas dignas de estima. Puede decirse que hasta 1920 no se decidieron los fotógrafos a volver por los fueros de su autonomía, independizándose de las demás artes gráficas. Se admira, a partir de entonces, la simplicidad de Atget, paisajista de las desiertas calles de París, y el arte de la fotografía se afirmará de este modo por la precisión para hacer resaltar detalles, la perspectiva rigurosa y el sentido del espacio.

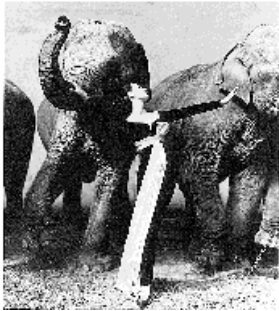
A partir de entonces, el fotógrafo no se



Fotografía, MAN RAY

Actualmente coexisten —en cuanto a la modalidad temática— tres corrientes principales: la fotografía como reportaje, con representantes de talla de Cartier-Bresson o Martín Chambí, que pretenden mostrar el mundo exterior tal y como aparece ante nuestros

ojos, corriente muy ligada, por tanto, al periodismo y a la captación del llamado "instante decisivo"; la fotografía comercial del mundo de la moda y de la publicidad, con nombres de



Fotografía
RICHARD AVEDON

la talla de Leeberger, P. Jahan y Richard Avedon; y la fotografía artística, cuyos fines son eminentemente expresivos y, a veces, experimentales.

En la actualidad la fotografía se ha afirmado como medio artístico. Se venden fotografías originales a los coleccionistas a

través de galerías, y obras (así como elementos de equipos fotográficos) de

interés histórico aparecen con regularidad en las subastas. Cada año se publica un gran número de ensayos críticos de fotografía y de historia de su evolución, así como libros que reproducen los trabajos de los artistas más destacados. Revistas dedicadas a esta manifestación artística (diferentes de las que contienen instrucciones de manejo para profesionales y aficionados) contie-



nen estudios sobre la estética de la fotografía. Los más importantes museos de todo el mundo poseen magníficas colecciones fotográficas y organizan periódicamente exposiciones.

3.2.- EL CINE.

Luis Lumière utilizó su invento —el cinematógrafo— para rodar al aire libre breves escenas documentales, como "Llegada de un tren", que, tras varios ensayos, presentó a un público numeroso en París el 28 de diciembre de 1895, fecha aceptada como la del nacimiento del cine. El cine, aunque nacido en Francia, conoció un desarrollo casi paralelo en Estados Unidos, donde Edison sustituyó, en 1896, los Kinetoscopios de visión individual por aparatos de proyección colectiva. Las primeras películas eran breves escenas callejeras o fragmentos de representaciones teatrales.

Sería absurdo pretender reseñar —ni aun someramente— una breve historia del cine —historia que sería, a la vez, la de los avances tecnológicos en imagen, sonido, creación musical, diseño, adaptación, dirección, interpretación... Hasta 1929, el cine mudo —una de

cuyas películas más famosas es tal vez *La quimera del oro*, de Charlie Chaplin— convive con frecuencia con movimientos artísticos de vanguardia.



Escena de *La quimera del oro*, de CHAPLIN

Edison y Pathé, entre otros, habían ensayado algunas muestras sistemáticas de cine sonoro, pero éste no fue una realidad hasta que la Warner Bros, en precaria situación económica, decidió ensayar el sistema *Vitaphone*. El éxito de musicales como "Don Juan" o "El cantante de Jazz " significó un cambio sustancial.

Al principio, los grandes creadores del cine mudo, René Clair, Chaplin, Eisenstein, Pudovkin... se manifestaron en contra de la palabra, por entender que iba en detrimento de la imagen, pero el público demostró su predilección y el sonoro acabó imponiéndose, por más que las barreras idiomáticas fueran una gran dificultad (así se explica el éxito del cine de habla hispana en los años 30).

La aparición del color (el *technicolor* comenzó a utilizarse a partir de 1934, y la primera gran superproducción en color fue *Lo que el viento se llevó*, de 1939) significó otro cambio cualitativo, así como el relieve (el cine estereoscópico), los nuevos formatos (el *cinemascope* o el *cinerama*), los efectos especiales... Todos ellos —a distancia del color, desde luego— constituyen momentos cruciales en la evolución del cine desde el punto de vista técnico.

Si la fotografía fue vista en los orígenes como una amenaza a la pintura, el cine parecía apuntar directamente a la literatura en general y al teatro en particular. Sin embargo, el cine ha demostrado ser especialmente creativo en lugares —Rusia, Gran Bretaña, Francia, Suecia...— en los que la tradición dramática era más firme, lo que lleva a pensar que, en el arte, una misma sensibilidad puede expresarse por medios muy distintos.

El cine no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino, además, por cómo, con ayuda de éste, se representa el mundo en torno. Tanto en el medio óptico como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización de nuestra percepción. Además, el cine indica la situación de forma incomparablemente más exacta y más rica en puntos de vista que la que se manifiesta en la pintura, la escultura o la

escena teatral. Sus imágenes son de una precisión nunca vista, y eso constituye su mayor susceptibilidad de análisis frente a la pintura; es totalizador, habiendo en él, frente a la escena teatral, muchos más elementos capaces de ser aislados. Los primeros planos, subrayando detalles escondidos de personas y de los enseres más cotidianos, hacen que el cine, por un lado, nos permita atisbar ciertos límites en los que se mueve nuestra existencia y, por otro, aseguran un ámbito de acción insospechado: cuando la oficina, la escuela, la fábrica, el bar o el hogar nos aprisionan, el cine dinamita en décimas de segundo esos mundos cerrados, haciendo que veamos de otra manera (ver TEXTOS nº 4 y 5).

Citar directores, películas, textos, actores... sería o bien interminable o bien mostrar una preferencia excusable en un trabajo como éste. Existe una relación de las mejores películas, establecida en la exposición universal de Bruselas de 1958 por un jurado compuesto por 117 historiadores de veintiséis países, en la que veinte películas alcanzaron la gloria de la inmortalidad. De entonces acá se han creado obras maestras, tanto en la versión fílmica como en bandas sonoras. Revistas especializadas, crítica, festivales internacionales, premios... recogen y distinguen cada año lo mejor de este tipo de arte... que es también, no lo olvidemos, una poderosísima industria a cuya disposición se hallan los medios tecnológicos más sofisticados y nuestro deseo de seguir soñando.



Escena de la película *Ocho y medio*
de FELLINI

4.- A MODO DE CONCLUSIÓN: “EL ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA”.

Después de haber analizado someramente algunos aspectos significativos de la evolución de las artes plásticas, la arquitectura, la fotografía y el cine, en propuestas que describen la historia de las corrientes, auguran la muerte del arte, que claman por su salvación en relación con un público burgués que compra pintura y escultura, decora sus casas y asiste a un cine eminentemente anclado en el realismo más tradicional, cabe preguntarse, y ¿ahora qué?

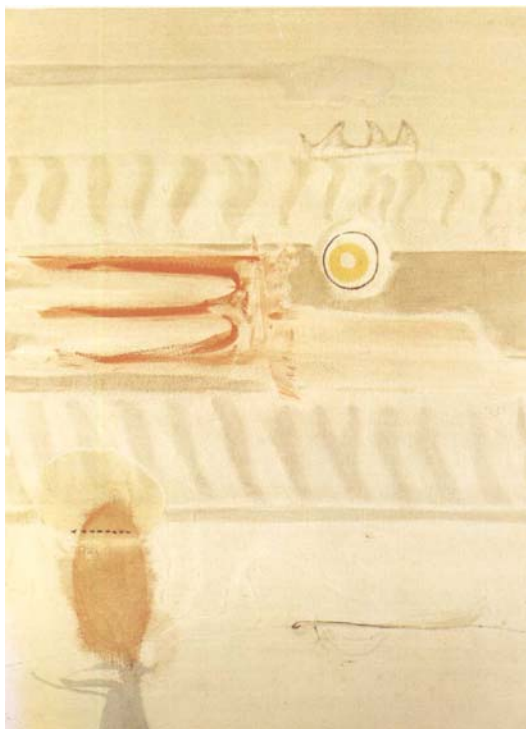
No pueden, por tanto, concluirse estas consideraciones sin una reflexión sobre un hecho cierto: en una sociedad tan fragmentada como la nuestra la recepción de la obra de arte, el encargo, la degustación y la experiencia estética necesariamente tienen que presentar contornos distintos de otras etapas. Si a la fragmentación en la sociedad unimos la peculiaridad que imponen las nuevas tecnologías, al menos respecto a la reproductibilidad de la obra de arte y a la comunicación masiva que permiten/imponen los nuevos medios, nos encontramos con un entramado de cuestiones que merecen una breve consideración.

Para llevarla a cabo, seguiremos a algunos autores ya clásicos en estas lides: Benjamin, Gadamer, Dorfles, Hauser, Ortega, Adorno...

4.1.- EL ARTE COMO SÍMBOLO.

La palabra "símbolo" era un término técnico de la lengua griega, que significaba 'tablilla de recuerdo': el anfitrión regalaba al huésped un testimonio de la hospitalidad: rompía una tablilla en dos, conservando una mitad par él y regalando la otra a su huésped para reconocerse mutuamente si al cabo de los años él o sus descendiente volvían a encontrarse.

Esta analogía sobre "encuentros" de personas se traslada a la experiencia estética, a los encuentros con las obras de arte. También en este campo es manifiesto que la significatividad inherente a lo bello del arte, de la obra de arte, remite a algo que no está dado de modo inmediato a la visión como tal, sino que exige el recuerdo de aquel lugar hospitalario en el que fuimos/somos acogidos como personas.



ROTHKO, Sacrificio, 1946

Bien podemos afirmar que, en la cuestión del arte, gran parte de nuestro siglo ha venido estando caracterizada por la inadecuación simbólica entre la experiencia artístico-estética del creador y la aceptación/recepción del público en general, no del ilustrado. Ese público no parece haber aceptado/entendido el proceso que hemos llamado "independización de los contenidos formales", quedando anclado en una experiencia estética de corte realista, cuya raíz productiva sigue siendo la imitación. En este sentido, el reconocimiento de la obra artística por parte del receptor se ha asentado sobre lo que en ella hay de representación de carácter objetual. Por lo que si el proceso de la creación ha girado sobre la abstracción

en todas sus formas, hemos de concluir que el desencuentro, la inadecuación simbólica entre artistas y público, es la primera caracterización que cabe hacer sobre la recepción social del arte en este siglo (lo que no queda desmentido por la asistencia masiva del público en general a determinadas exposiciones, porque son de 'buen tono' social, o a ese arte del siglo XX, que es el cine, el cual responde fielmente a mecanismos publicitarios).

4.2.- EL AURA Y EL INTERVALO

Utilizo en este caso dos conceptos de gran raigambre, uno de W. Benjamin, el otro de G. Dorflès, para hacer referencia a un mismo tipo de realidad que también queda expresada con el término "extrañamiento", habitual traducción en textos del estructuralista ruso Mukarouski.

Hasta el siglo XIX, tanto la experiencia artística (creadora) como la estética (receptora) estaban inexorablemente acompañadas de "aura" y de "intervalo". Cuando Benjamin habla de "aura" utiliza un concepto difuso que abarca las nociones de lejanía, unicidad, autenticidad y cierta condición de inasequible ("presencia de una lejanía") de la obra de

arte. Si en nuestros tiempos se ha perdido el "aura", ello parece deberse a la posibilidad infinita de la reproductibilidad técnica perfecta de las obras. Y aunque la obra siempre ha sido susceptible de reproducción, ninguna de las formas anteriores al siglo XIX —fundición, acuñamiento, impresión, xilografía, litografía,...—, tienen el carácter de la fotografía, la fotocopia, el disco compacto y los procedimientos mecánicos de nuestros días. Si a la altura de los años treinta a Benjamín le producía vértigo la posibilidad de una pared llena de copias de la Gioconda, ¿Qué diría hoy cuando su "enigma" nos acecha desde camisetas, carpetas y un sinnúmero de objetos en los que ha sido reproducida por todo tipo de técnicas?

"Acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales", dice Benjamín, "cantidad sustituye a calidad". En esos procesos, que no pueden reproducir la historia y la singularidad de la específica, de la genuina obra, se reproducen imágenes o sonidos, y esa reproducción masiva se encuentra huérfana de la experiencia original, siendo incapaz de proporcionar la degustación de lo primigenio y único. En ese proceso, el original "pierde", porque le falta "lo artístico" de la reproducción, y la recepción pierde porque se pierde el "aura", es decir, la inserción de la obra en un contexto tradicional que le daba sentido simbólico, base de la genuina captación estética.

Sin embargo, la otra cara de este proceso de reproducción masiva de las obras de arte es que la "promesse de bonheur" que ellas encierran se difunde por la sociedad como nunca antes en la historia. Acercando el arte a las masas éstas se dignifican rodeadas de cosas bellas, producto de la creatividad humana. Y como afirmaba Schiller: es necesario educar al hombre estéticamente para que alcance un verdadero desarrollo moral.

Para Dorflès, la idea de "intervalo" no solo es importante para la existencia misma del arte, sino que de él dependen la organización del pensamiento y la acción del hombre. A partir de un texto —"Pequeña crónica de Anna Magdalena Bach"— que registra el tiempo y los actos que realiza Bach para ir a la ciudad Lúbeck con motivo de asistir a unos conciertos nocturnos, analiza la experiencia actual en cuanto a las posibilidades de reproductibilidad técnica de la música. No se trata de un arcaizante romanticismo, sino de un exhaustivo estudio en el que se señala cómo la saturación, la concentración de productos, la aniquilación de demarcaciones destruyen la autonomía receptiva. Sólo esa autonomía permite que cualquier acto humano, como también la experiencia artística y estética, adquiera y conserve significados específicos, pues en la medida en que existe intervalo, diferencia, nos protegemos e impedimos el deslizamiento hacia el magma indiferenciado de lo informe.

4.3.- EL ARTE COMO FIESTA.

Como continuación del aspecto anterior, podemos subrayar ahora que el sentido festivo de cualquier manifestación artístico/estética se sustancia en lo que podríamos llamar, siguiendo a Gadamer, la "demora". En la experiencia del arte es sustancial aprender a demorarse, a vivir el "tempo", dejando que la obra se manifieste rica y múltiple, en su polisémica configuración.

La pérdida del intervalo —en creación y en recepción (la excesiva facilidad para acceder, sin estar preparado, diríamos con Ortega)— trae como consecuencia una cierta desacralización del arte —en el peor sentido de la expresión—, conllevando una profunda pérdida de su valor festivo (y no olvidemos que la fiesta es el momento en que se abren brechas de libertad en el discurrir temporal cotidiano, inaugurando perspectivas utópicas). Fiesta es participación, simbolismo, reminiscencia, degustación, comprensión, curiosidad, sorpresa. Sin ellos, la experiencia estética es la que caracteriza —como imagen tipo— a los consumidores de arte de cualquier museo, ciudad o iglesia de nuestro tiempo. Ser "turista" del arte es lo más opuesto a la recepción artística del aura, pausada y festiva, gustosamente demorada.



KLEE, Campanario verde, 1917

4.4.- ARTE Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

No es posible afrontar en estas páginas una cuestión nuclear de nuestra cultura, pero tampoco es factible pasarla por alto (ver TEXTO nº 6).

Podríamos iniciar el tratamiento del tema analizando las funciones tradicionales del arte (como creador de valores, como catarsis, como forma de relación, como culto ritual,...), examinando en qué medida los medios de comunicación de nuestro tiempo las cumplen o no, pero tomar esa vía sería, para empezar, asumir que el arte ha de tener funciones al margen de las propiamente artístico/estéticas, cosa que quizá no todos estarían dispuestos a admitir.

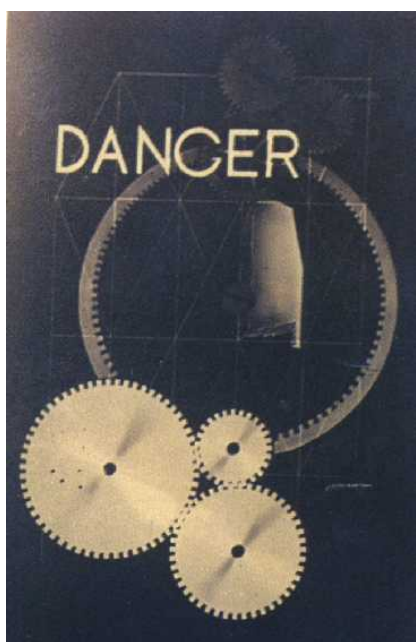
Vamos a situar la cuestión en una base inicial, arrancando de una afirmación de Umberto Eco: Los nuevos medios —televisión, informática...— no sustituyen ni al libro ni a la obra de arte como tal, sino que, hoy por hoy, obran como gigantescas bases de datos y como medios de difusión.

Haciendo extensiva esa afirmación al conjunto de las formas de reproductibilidad, podemos, para concluir, hacernos las siguientes preguntas:

-¿Sirven los medios masivos para acercar el disfrute y conocimiento del arte a un mayor número de personas?

- ¿Crean los medios otro tipo de relación inédita con el arte?

- ¿Podrían los nuevos lenguajes creados por los medios contribuir a la creatividad del arte actual o son más bien una limitación)?



Fotografía, MAN RAY

De lo dicho en estas páginas, pueden desprenderse algunas claves en relación con estos interrogantes. Por último, sólo cabe afirmar que, sean los medios aptos para la creación o sólo para la reproducción, parece contrario a la positiva actitud humana mantener un rechazo mostrenco a lo que es —al principio del siglo XXI— lo más específico de nuestra cultura. Quien rechaza el nuevo soporte tecnológico, probablemente rechaza también —por ignorancia— otras formas de cultura, como aquel que "prefería" el Quijote al ordenador y, una vez abierta la inmortal obra, ni siquiera supo decir qué cosa son "duelos y quebrantos". Ahora bien, eso no significa admitir que todo lo que la tecnología alcance a aportar al arte sean bienes, creatividad, difusión social de lo bello..., riesgos hay, y hay que ser conscientes de ello. A la reflexión aún le queda tarea por hacer.

5.- BIBLIOGRAFÍA.

- ADORNO, T.W.**, *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983
- ARACIL, A., RODRÍGUEZ, D.:** *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, Istmo, Col. Fundamentos, Madrid, 1982.
- ARNHEIM**, *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1989
- BARR, A. H.**, *La definición del arte moderno*, Alianza, Madrid, 1989
- BENJAMIN, W.**, *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973
- DORFLES, G.**, *El devenir de la crítica*, Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid, 1979
- DORFLES, G.**, *El intervalo perdido*, Lumen, Barcelona, 1984
- ECO, U.**, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1968
- GADAMER, H. G.**, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991
- HAUSER, A.**, *Teorías del arte*, Labor, Barcelona, 1982
- HOFMANN, W.**, *Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1992
- McLUHAN, M.**, *La galaxia Guttenberg*, Planeta, Barcelona, 1985
- MUKAROUSKI, J.**, *Arte y semiología*, A. Corazón, Madrid, 1971
- ORTEGA Y GASSET, J.**, «La deshumanización del arte», en *Obras Completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932

6.- TEXTOS PARA COMENTAR.

TEXTO 1

"En la actualidad me siento bastante solo al defender la autonomía estética, pero su mejor defensa es la experiencia de leer «El rey Lear» y a continuación ver la obra en un buen montaje. «El rey Lear» no deriva de una crisis de la filosofía, y su fuerza tampoco puede ser justificada como una mistificación promovida, de una forma u otra, por las instituciones burguesas. Es señal de la degeneración de los estudios literarios que a uno se le considere un excéntrico por mantener que la literatura no es dependiente de la filosofía, y que la estética es irreductible a la ideología o la metafísica. La crítica estética nos devuelve a la autonomía de la literatura de imaginación y a la soberanía del alma solitaria, al lector no como un ser social sino como el yo profundo: nuestra más recóndita interioridad. En un gran escritor, lo profundo de esa interioridad constituye la fuerza con que consigue sacudirse el abrumador peso de los logros del pasado, para que cada originalidad no sea aplastada antes de que se manifieste. Los grandes textos son siempre reescritura o revisionismo, y se fundan sobre una lectura que abre espacio para el yo, o que actúa para reabrir viejas obras a nuestros recientes sufrimientos. Los originales nunca son originales, pero esa ironía emersoniana cede la palabra al pragmatismo emersoniano, según el cual el inventor sabe cómo pedir prestado.

La angustia de las influencias cercena a los talentos más débiles, pero estimula al genio canónico. Lo que emparenta íntimamente a los tres novelistas más vibrantes de la Edad Caótica —Hemingway, Fitzgerald y Faulkner— es que todos surgen de la influencia de Joseph Conrad, pero la mitigan astutamente mezclando a Conrad con un precursor americano: Mark Twain en el caso de Hemingway, Henry James en el de Fitzgerald, y Herman Melville en el de Faulkner. Algo de esa astucia aparece en la fusión que T. S. Eliot hace de Whitman y Tennyson, y de la mezcla marca Ezra Pound de Whitman y Growning, y de nuevo en la manera en que Eliot se desvía de Hart Crane y da otro bandazo hacia Whitman. Los grandes escritores no eligen a sus precursores fundamentales; son elegidos por ellos, pero poseen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios."

BLOOM, H., *El canon occidental*, Anagrama, 1995, pp. 20-21

TEXTO 2:

"Esta será nuestra primera tarea: una descripción de las clases de cosas que vemos y de los mecanismos perceptuales que explican los hechos visuales. Ahora bien, deteniéndonos en el nivel superficial dejaríamos toda la empresa trunca y carente de sentido. Nada nos interesa de las formas visuales aparte de lo que éstas nos digan. Por eso procederemos constantemente de los esquemas percibidos al significado que transmiten, y, una vez que hayamos intentado llegar con la mirada hasta ahí, podremos aspirar a recapturar en profundidad lo que perdimos en latitud al estrechar deliberadamente nuestro horizonte.

Los principios de mi pensamiento psicológico y muchos de los experimentos que he de citar en las páginas siguientes proceden de la teoría de la Gestalt, disciplina

psicológica, debo probablemente añadir, que no guarda relación con las diversas formas de psicoterapia que han adoptado el mismo nombre. La palabra Gestalt, nombre común que en alemán quiere decir "forma", se viene aplicando desde los comienzos de este siglo a un cuerpo de principios científicos que en lo esencial se dedujeron de experimentos sobre la percepción sensorial. Se admite, en general, que las bases de nuestro actual conocimiento de la percepción sensorial quedaron establecidas en los laboratorios de los psicólogos de la Gestalt, y mi propia evolución mental ha sido configurada por la obra teórica y práctica de esa escuela.

Más concretamente, desde sus inicios la psicología de la Gestalt tuvo un parentesco con el arte. De arte están impregnados los escritos de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka. Aquí y allá se alude explícitamente a las artes, pero lo que cuenta más es que el espíritu que subyace al razonamiento de estos hombres hace que el artista se encuentre aquí como en su casa. En efecto, se necesitaba algo semejante a una visión artística de la realidad para recordar a los científicos que los fenómenos más naturales no quedan adecuadamente descritos si se los analiza fragmento por fragmento. Que una totalidad no se obtiene por agregación de partes aisladas no había que decirselo al artista. Hacía siglos que los científicos podían decir cosas valiosas acerca de la realidad describiendo redes de relaciones mecánicas; pero en ningún momento habría sido posible que un espíritu incapaz de concebir la estructura integrada de una totalidad hiciera o comprendiera una obra de arte."

ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Alianza, 1989, pp. 30 ss.

TEXTO 3:

"He afirmado ya otras veces que se puede observar modernamente un principio de «objetualización» que se extiende no sólo al hombre y a las cosas creadas por el hombre, sino también a todo el panorama artístico contemporáneo. Y también he afirmado otras veces que tal fenómeno tenía su lado positivo y su lado negativo: positivo, por el «descubrimiento» y la valorización de un vasto panorama objetual que nos rodea y del cual participamos; negativo, por el peligro, siempre presente, de una «fetichización»: etapa muchas veces inevitable de la precedente objetualización, a través, de la cual el objeto —y también la creatividad del hombre— se transforma en fetiche y acaba convirtiéndose, por tanto, en moneda de cambio mercantilizable y alienante.

Ha sido sin lugar a dudas mérito de Marcel Duchamp, con sus ready-made, haber advertido —en un admirable raptó premonitorio— esta invencible potencia del objeto y esta posibilidad metamórfica implícita aun en las más elementales creaciones del hombre, cuando alrededor de 1915, inicia aquella etapa del arte moderno que hoy se ha generalizado a través de la adopción y la valorización del vasto patrimonio objetual...

¿Cómo podemos juzgar entonces los modernos «objetos encontrados» más o menos modificados, integrados, rectificadas, del arte pop? De manera muy diferente a la de Duchamp. En la mayor parte de los actuales artistas pop, el elemento literario-metafórico-polisémico falta por completo. El objeto «vale» (o no vale) por sus características formales y por su eficacia simbólica (de una situación, de una costumbre, de

un consumo de masas), y no por su «elevación a potencia», por su transfiguración metafórica, metonímica, sinecdótica, etcétera, como en el caso de Duchamp...

Podemos, pues, concluir afirmando que el ready-made de Duchamp es y permanece como una de las más importantes y singulares experiencias artísticas de nuestro siglo. Aunque un abismo —de años y de ideas— separa de nuestros días el ya lejano periodo de los años 20, no podemos dejar de comprobar que una buena parte de la situación artística contemporánea deriva de aquellas primeras tentativas lingüísticas. El objeto nos circunda hoy y nos inviste cotidianamente con sus halagos, y si en el arte pop están presentes otros componentes sociales, desmitificadores —o acaso mitificables—, su primer germen se puede todavía identificar en las geniales y a menudo premonitorias invenciones de Marcel Duchamp.”

DORFLES, G., *El devenir de la crítica*, Espasa-Calpe, 1979, p. 103 y ss.

TEXTO 4:

“Quiero, por una vez, hablar del cine en sí mismo, estudiarlo en su funcionamiento orgánico y ver cómo se comporta en el momento en que entra en contacto con lo real.

El objetivo que penetra hasta el centro de los objetos crea su propio mundo y, así es posible que el cine ocupe el puesto del ojo humano, que piense por él, que le cribe el mundo y que, gracias a este trabajo concertado y mecánico de eliminación no deje subsistir más que lo mejor. Lo mejor, es decir, lo que vale la pena ser retenido, esos jirones de realidad que flotan en la superficie de la memoria y de los que se diría que automáticamente que el objetivo filtra los residuos. El objetivo clasifica y difiere la vida, propone a la sensibilidad, al alma, un alimento ya preparado, y nos deja delante de un mundo ya acabado y seco. No es seguro además que no deje verdaderamente pasar más que lo significativo y lo mejor de todo lo que vale la pena ser filmado. Porque hay que hacer notar que su visión del mundo es fragmentaria... Por una parte, obedece a lo arbitrario, a las leyes internas de la máquina de ojo fijo, por otra, es el resultado de una voluntad humana particular, voluntad precisa, que tiene también su propia arbitrariedad.

Lo que se puede decir en estas condiciones es que, en la medida en que el cine se queda solo frente a los objetos, les impone un orden.”

ARTAUD, A., *El cine*, Alianza, 1973, p. 28

TEXTO 5:

“Por todas parte se oye decir que el cine está aún en su infancia y que no asistimos más que a sus primeros balbuceos. Debo decir que yo no comprendo este punto de vista. El cine llega en un estadio ya muy avanzado de la evolución del pensamiento humano y se beneficia de ea evolución. Sin duda, se trata de un medio de expresión que, materialmente, no alcanza aún su punto culminante. Se pueden imaginar cierto número de progresos que den a la cámara, por ejemplo, una estabilidad y una movilidad que hoy no tiene. Probablemente, en un futuro próximo, se llegará al cine en relieve, y aun en colores. Pero todos éstos no pasan de ser medios accesorios que no pueden añadir gran cosa a lo que es el sustrato específico del cine, que hace de él un

lenguaje, al mismo nivel que la música, la pintura o la poesía. He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en el cine toda una parte de improviso, y de misterioso que no se encuentra en las otras artes. Es cierto que toda imagen, la más seca, la más banal, llega traspuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman su sentido y una vida que les pertenecen absolutamente. Y esto, dejando aparte el valor de significación de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen. A causa del hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente ya despegarse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada. Hay, también, las deformaciones de la cámara, el uso imprevisto que hace de las cosas que se le presentan para que las registre. En el momento en que la imagen se va, un detalle en que no se había pensado, se ilumina con un valor singular y acude al encuentro de la expresión buscada. Hay también esta especie de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro. El espíritu se ve sacudido independientemente de toda representación. Esta especie de potencia virtual de las imágenes busca en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento. El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar.”

ARTAUD, A., *El cine*, Alianza, 1973, pp. 13-14

TEXTO 6:

“El arte popular de hoy es arte de masas en un doble sentido: de un lado, ofrece pasatiempo artístico uniforme a un público extraordinariamente numeroso, y, de otro, produce en masa sus productos uniformes. El público-masa es un producto de la democratización de la sociedad; la producción en masa, un resultado de los nuevos métodos de fabricación mecanizados, hechos posibles por el progreso de la técnica. La democratización del arte y de la cultura empezó a principios del siglo XIX. La novela por entregas, el teatro de boulevard, la litografía, etc., fueron los síntomas evidentes que habían de conducir al cine, a la radio y a las revistas ilustradas, e iniciar la época técnica del arte. La tecnificación del arte es tan antigua como el arte mismo. Toda expresión artística supone un proceso técnico, todo arte está unido a un aparato, a un dispositivo técnico o instrumental, bien sea éste un pincel, una cámara fotográfica, un punzón de grabador o un telar mecánico. Esta instrumentalidad es esencial a la representación artística y se halla indisolublemente unida a la trasposición de contenidos espirituales en formas sensibles. El torno del alfarero neolítico era ya una «máquina», y entre ella y el equipo técnico del artista moderno sólo existe una diferencia de grado.

En la tecnificación de la creación artística tiene lugar un desarrollo progresivo ininterrumpido que muestra grandes cambios, de acuerdo con las diversas condiciones económicas y tecnológicas. El giro más decisivo se produjo con el invento del procedimiento gráfico a comienzos de la Edad Moderna. Desde entonces la obra de arte perdió aquel «aura» que iba unida a la unicidad, irrepetibilidad y singularidad de un cuadro pintado o de una obra plástica modelada. La obra de arte se hizo mecánica-

mente reproducible, abriéndose así el camino que iba a llevar a la situación actual, en la cual la misma secuencia cinematográfica puede mostrarse simultáneamente en miles a centenares de miles de espectadores. La huella directa de la mano del artista se perdió así de manera irremediable. Hay que precaverse, no obstante, de hacer un mito de la firma del artista y del aura de la obra de arte. La unicidad es un rasgo esencial e imprescindible de las creaciones artísticas sólo cuando aquélla es, desde un principio, parte integrante de la concepción del artista. Una copia de la Ronda de noche de Rembrandt, puede carecer en absoluto de valor, mientras que los distintos ejemplares de aguafuerte no se distinguen apenas entre sí desde el punto de vista artístico. El valor artístico que en la pintura está unido a la pincelada irrepitable e inconfundible, no queda afectado en el aguafuerte por el proceso de multiplicación. El proceso técnico es un elemento integrante de la idea artística, es presuposición, no complemento ulterior. Por lo que se refiere al carácter de mercancía de los productos artísticos, que se acostumbra a poner en relación con la producción en masa, también dentro de él existen diferencias fundamentales, más o menos independientes del hecho de la reproducción multiplicada. Una pintura única en su clase puede ser producida y considerada como mercancía, de la misma manera que los ejemplares de un aguafuerte o la reproducción fotográfica de una obra de arte. Pero mientras que es imposible expresar el valor de una pintura en forma de un precio, un aguafuerte puede ser poco más o menos justipreciado; el aguafuerte sólo se hace «inapreciable», es decir, «impagable», cuando es el último y único ejemplar de su clase. Finalmente, la reproducción fotográfica es, a diferencia de la pintura o del aguafuerte, simplemente mercancía y representa —como, por ejemplo, un disco de música— sólo un apunte sin ningún rasgo individual. Representa a un original irreproducible en absoluto y carece en sí de valor, es decir, se diferencia en aspectos esenciales de la cinta cinematográfica. La cinta cinematográfica, en efecto, sólo consiste en «copias»; en copias, por así decirlo, sin original —ya que también el negativo es sólo una reproducción mecánica—, o bien en copias cuyo original sólo existe en la forma en que puede imaginarse como existente la idea de una pintura al lado de la pintura terminada.”

HAUSER, A., *Teorías del Arte*, Labor, 1982, pp. 331-333

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>1</u>
<u>1.- HACIA UNA DEPRECIACIÓN DEL ARTE MODERNO</u>	<u>4</u>
1.1.- LA INDEPENDIZACIÓN DE LOS CONTENIDOS FORMALES: LA APARICIÓN DE LAS VANGUARDIAS	4
1.2.- LA PERCEPCIÓN Y EL ARTE	12
<u>2.- LA ARQUITECTURA: "EL ESTILO INTERNACIONAL"</u>	<u>14</u>
2.1.- LOS NUEVOS MATERIALES	14
2.2.- ALGUNAS TENDENCIAS ARQUITECTÓNICAS DEL SIGLO XX	17
<u>3.- LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE</u>	<u>23</u>
3.1.- LA FOTOGRAFÍA	23
3.2.- EL CINE	26
<u>4.- A MODO DE CONCLUSIÓN: "EL ARTE EN LA ERA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA"</u>	<u>29</u>
4.1.- EL ARTE COMO SÍMBOLO	29
4.2.- EL AURA Y EL INTERVALO	30
4.3.- EL ARTE COMO FIESTA	31
4.4.- ARTE Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN	31
<u>5.- BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>34</u>
<u>6.- TEXTOS PARA COMENTAR</u>	<u>35</u>