

HACIA UN NUEVO CONCEPTO DE LAS ARTES VISUALES EN LA SOCIEDAD MODERNA

por Ramón Vergara Grez

Nuestra época ha sido caracterizada por el avance impresionante de la ciencia, que suministra las bases a la técnica que facilita las constantes transformaciones económicas y sociales.

El crecimiento de la energía material, positivo en este sentido, constituye un temerario desafío para el arte llamado a mantener el equilibrio y al que debemos recurrir con una nueva conciencia si no queremos ser arrasados por aquel abrumador avance.

El arte ha sido, es y seguirá siendo una actividad vital y una de las vías más fecundas de que el hombre dispone para elevarse como tal. A través de él, el hombre objetiva sus energías físicas y espirituales y se afirma como ser libre, consciente y creador. El arte es la expresión de la vida interior del hombre y como tal sobrevive y se pone al centro de todas las actividades humanas.

Aunque una parte importante de la producción artística del siglo XX- pintura y escultura- reproduce experiencias mecánicas derivadas de la ciencia, tiene características técnicas y se basta a sí misma; si el arte sólo fuera materia, moriría; al transformarse con ésta se convertiría en una fatiga inútil.

En la “bottega” o taller del Renacimiento, el pintor o escultor enseñaba lo que “sabía hacer”; su concepción del mundo y un oficio. Los resultados de los aprendices eran muy semejantes a los de los maestros. Sólo el auténtico artista creador, podía superarlos. Así Rafael, haciendo uso de los mismos procedimientos, pudo aventajar a su maestro Perugino. Existía la expresión regional del arte, la que ha ido desapareciendo con los nuevos medios de comunicación y transporte.

La concepción de las “bellas artes” clásicas-individualista y artesanal- en que el mundo se le revela al artista a través de la gracia de la “inspiración”, ha perdido vigencia a partir de las “Bauhaus” (1919). Desde entonces, aún cuando el artista orienta su creación dentro de la problemática de su profesión y tradición propia, su visión y conciencia se enriquecen con el aporte de las investigaciones científicas, tecnológicas y sociales.

El sentido de la educación artística en que el mejor maestro “era la naturaleza” como punto de partida, o tema, fundamento de la estética tradicional que surge de la concepción subjetiva, cedió el paso a una nueva orientación que busca los valores que descansan en el papel que desempeña la experiencia visual, el análisis de la percepción y la creación visual (vocabulario, gramática y sintaxis del lenguaje visual).

En nuestro tiempo, el artista maneja mayor información y un abundante material de imágenes a través de las revistas y libros, fotografías, diapositivas, cine, televisión, etc. de lo que el arte produce en el mundo. Asistimos a una pseudo saturación de su sensibilidad en el sentido local, por cuanto está forzado a realizar una síntesis a nivel mundial de los temas que conoce.

Estamos lejos de la época en que por las características de la lucha, la mano del hombre se pegaba o adhería fuertemente con la praxis de la vida arbórea. Desde que comprendiera que las manos solas no bastaban, ideó instrumentos, creó formas que dibujaba con sus manos o el buril, aprovechando los modelos que tenía a su alrededor: siluetas de sus semejantes, animales domésticos y algunas formas vegetales. Entonces, el mundo de las ideas y las actividades estéticas estaba dominado por la magia. Nuestra época moderna se rige por la experiencia.

La revolución técnica e industrial ofrece nuevos medios de comunicación: cine, radio, tv, arte gráfico, etc.; máquinas y herramientas eléctricas portátiles: computadoras, rayos láser, prensa eléctrica, cámaras, pulidoras, sierra circular, taladro eléctrico, etc.

Con la revolución industrial, el arte va dejando de ser un producto de la “improvisación”. Se medita más y se estudia la forma de realizarlo. Se inicia una parte, después la otra. Cada vez se va haciendo más “programado”.

La producción del “Bauhaus”, el llamado “Arte Concreto” y el no-figurativo geométrico (Movimiento “Forma y Espacio”, Santiago de Chile, 1955) en el control de las sensaciones, sentimientos, ordenación y estructuración de los elementos, son expresiones dentro del arte “programado”. El LAYOUT (estructura del anuncio) o los proyectos arquitectónicos, aunque elementales, son artes programadas. El escultor también programa su obra, cuando la envía al herrero para que la ejecute según sus especificaciones. Sólo el artesano continúa elaborando directamente la materia y rechaza la invitación a reflexionar sobre sus vivencias y a hacer uso de un lenguaje común.

A través del tiempo, el arte nuevo ha ido definiendo su campo, sentido e influencias. Tiene un principio y fin en el mundo y su misión parece cumplirse enteramente en la esfera social. Por otra parte, la máquina y el conjunto de recursos técnicos, nos abren inmensas perspectivas, las que contribuyen a la socialización del individuo en función de todas las posibilidades que brinda la civilización.

La teoría de la comunicación, de gran auge en nuestro tiempo, con la explosión demográfica y el desarrollo impresionante de los medios de comunicación de masas, exige una revisión y ampliación del concepto del arte y un replanteo de sus problemas teóricos a través de los modernos estudios del lenguaje. Ella estudia el alcance y objetivos de la comunicación y el papel que desempeña el lenguaje en la conducta humana. Analiza los comportamientos entre el escritor y el lector, entre el artista y el espectador, etc.

Los objetos que rodean al hombre en su vida diaria, también está siendo considerados y estudiados dentro de estas nuevas perspectivas porque contienen formas y son portadores de mensajes que se transmiten de

un individuo a otro; de lo colectivo creador y distribuidor, a lo personal. La producción masiva de estos objetos, ha modificado la comunicación por medio de éstos, transmutándolos en objetos de comunicación de masas. El estudio de los objetos promueve mayor interés, porque constituyen instrumentos de procesos ideológicos. Las clases expresan sus ideales y su realidad a través de las imágenes. Pero son fundamentalmente los estratos dominantes los que logran, a través de la comunicación, imponer los aspectos normativos de sus concepciones sociales.

En la moderna cultura visual, la máquina constituye un verdadero órgano artificial, reproduce o complementa las funciones del sistema nervioso, del cerebro y del comportamiento humano, rescatando realidades interiores que el cuadro y la escultura, expresiones tradicionales del arte, son incapaces de simbolizar.

El cuadro y la cultura van dejando de satisfacer las necesidades cualitativas y cuantitativas de la actual sociedad masiva. No sólo debido a su comunicación restringida, interpersonal – de uno a uno- , sino por su naturaleza física, que necesita para manifestarse de espacios determinados o cerrados, que obligan a desplazarse al espectador o consumidor.

Imaginemos las dificultades que para gozar de la obra de arte, encontrarán en el futuro, poblaciones de 5.497.900 habitantes, que será la ciudad de Santiago en 1985; o 11.529.000, la actual población de Nueva York, o 18 millones de habitantes, que formará la población de Sao Paulo, en 1990. No sólo existe una limitación en el consumo del cuadro y la escultura, por las dificultades de hacer llegar su información a las mayorías, sino también por el significado SEMÁNTICO de ellas, como decía Waldemar Cordeiro “la obra requiere del conocimiento previo de repertorios exclusivos”.

Los medios mecánicos y electrónicos han hecho posible la reproducción de las obras del pasado, aunque en la traducción comunicativa, el original pierde información como acontece con los valores táctiles de la

materia, por ejemplo. El mismo fenómeno de reducción del nivel informativo, se produce cuando se procura traducir a la tela los mensajes de comunicación de masas. Waldemar Cordeiro nos observa que, “la conversión digital o manual de la imagen, a través de la retícula o RCT de la tv, altera substancialmente la estructura gestáltica del mensaje”.

Dentro del arte de las computadoras, existe una tendencia que se inscribe en la línea del arte concreto y geométrico y persigue la realización de obras interdisciplinarias: aprovecha las investigaciones y descubrimientos en el campo de la neurología y de la psicología (gestalt). Procesa imágenes en ese sentido y con características sintácticas.

El arte concreto y geométrico, cuya aparición coincidió con la primera revolución industrial, ha tenido un papel relevante al proporcionar un lenguaje de máquina para la comunicación de la sociedad urbana e industrial. No es una mera coincidencia, por tanto, la semejanza que se advierte entre las imágenes del arte concreto y geométrico y las que proporciona el arte de las computadoras. “Mientras las máquinas – se ha dicho – no satisfagan las necesidades estéticas de las sociedades de masas, coexistirá un arte incomprensible, una necesidad de artesanía anacrónica y una subestimación de la máquina misma”.

Se ha dicho, no sin razón, que la actual sociedad masiva impone al artista la función de un técnico, que proporcione las formas y los colores a toda la comunidad, así como el ingeniero es un técnico del cálculo y el arquitecto un técnico del espacio.

Urge la necesidad de fijar de nuevo el objetivo y campo de actividad del artista en la sociedad moderna. Tal exigencia va a ser imposible de cumplir si no nos desprendemos de algunos preconceptos, entre los cuales el principal es el de las “bellas artes”. Tendremos que contribuir a la formación de una nueva mentalidad social y profesional del artista, coadyuvar en la gestación de un nuevo artista, humanista y científico,

que esté en contacto con los medios modernos de producción y la organización laboral de nuestra época.

Nuestro deber es despertar la conciencia del joven en el estudio y aprovechamiento de todas las perspectivas artísticas científicas y tecnológicas, para hacer posible el progreso económico del país y mantener vivo su espíritu para un desarrollo armónico de la moderna sociedad chilena. Nuestro futuro deberá afianzarse en la capacidad de profesionales creadores, técnicos y estudiosos, que sean a la vez de clara y abierta inteligencia, de sensibilidad e imaginación actualizadas.

La más elevada función del sistema nervioso, considerado en su totalidad como debe concebirse – nos lo dicen los neurofisiólogos- es la capacidad de exteriorizar y realizar sus funciones en forma simbólica, y su forma de mayor jerarquía, es el LENGUAJE. Este mecanismo de simbolización alcanza su máxima expresión en el hombre y va disminuyendo progresivamente en la escala animal, hasta hacerse insignificante y restringido en las manifestaciones de vida más primitiva, lo que simplifica progresivamente las manifestaciones de la vida psíquica.

La teoría de la comunicación, aunque sólo está al alcance de profesionales especializados, debe interesaros como artistas porque revisa el concepto del arte como medio de comunicación y abre nuevas perspectivas para su estudio, creación y divulgación. La comunicación implica un lenguaje. Toda forma de arte es una técnica de comunicación. Está formada de un conjunto de símbolos significantes, sonidos, letras, palabras, formas, colores, texturas, estructuras, etc., es decir, tiene un vocabulario y está dotado de un conjunto de procedimientos para combinar esos elementos en forma significativa (sintaxis). Los teóricos de la comunicación llaman CÓDIGO a todo grupo de símbolos y sus reglas de selección y combinación, por medio del cual se estructura el mensaje.

Aprender a comunicarse por medio de un idioma es muy parecido a aprender a jugar. Primero debemos aprender las reglas del juego, después la finalidad de tales reglas y cómo las distintas partes del juego están imbricadas. La comunicación también depende de nuestro entendimiento de las reglas del idioma que gobiernan el uso de las palabras. Sólo cuando llegemos a saber todo eso, podremos jugar con éxito.

Gyorgy Kepes, en su libro “Lenguaje de la visión”, dice: “Del mismo modo que las letras del alfabeto pueden ser agrupadas en innumerables formas para integrar palabras que expresan significados, también las medidas y cualidades ópticas pueden ser reunidas en innumerables formas y cada una de las relaciones posibles genera una diferente sensación de espacio. Las variaciones que pueden lograrse son infinitas. Pues en tanto los signos elementales del idioma inglés no son más que veintiséis, el número de fuerzas elementales de que está provisto el mecanismo de la vista, es prodigioso”.

En verdad poco sabemos en forma sistemática; del vocabulario y la sintaxis de la pintura. El teórico de la Comunicación David K. Berlo, deplora la indiferencia de algunos productores de mensajes en las artes plásticas (emisor-encodificadores) que no han entregado datos relativos a los procedimientos de estructuración que utiliza y sobre el propio vocabulario. “Si bien es cierto - se lamenta- que tal hecho no afecta a la conducta artística de los creadores, hace difícil la enseñanza a los recién llegados a la profesión, sobre la forma de analizar las características de la producción de mensajes y cómo medir los efectos de éstos” (El proceso de la Comunicación, introducción a la teoría y a la práctica. David K. Berlo, pág. 467).

Debemos resistir a las tentativas de someter el arte a los dictados de la política, tanto como a los ensayos por subordinar el arte a la ciencia y la tecnología. Al uso de elementos que puedan eliminar el único instrumento exacto que utiliza el arte y que es “el hombre dotado de sensibilidad”, porque el arte es una actividad del sentimiento. Pero ¿podemos negarnos a aprovechar las investigaciones científicas que se

realizan y que ayudan al artista en la materialización de su obra?, ¿rechazar de la teoría de la comunicación, algunas luces en relación con las “formas de estructurar los elementos para obtener un propósito determinado” o “para producir un mayor efecto en el espectador? David K. Berlo emplaza temerariamente al artista, al afirmar: “La ignorancia del CÓDIGO en las artes, justificando este campo como subjetivo, equivale a dar a esta palabra el significado de una actividad SIN SISTEMA O SIN CONOCIMIENTO de lo que hacemos, de otro modo, tendremos que estudiar con responsabilidad el vocabulario y la sintaxis de todas las formas de arte”.

Las experiencias científicas reciente provocan nuestra imaginación y la asombrosa técnica, influyen de un modo inédito en el mundo de la plástica. El medio del hombre contemporáneo difiere del que rodeaba al hombre de una generación anterior. No sólo mueren los hombres, también la naturaleza creada por ellos, su entorno personal. Vivimos profundos cambios. Las formas se han renovado y trasmutado el paisaje.

Los modernos medios de comunicación y transporte de las personas y las cosas, a la vez que han roto el aislamiento de los pueblos y facilitan el camino del progreso, han contraído el mundo. Nuestra realidad es ahora interdependiente. Nuestra cultura es interdisciplinaria, abierta y planetaria. Se ha transformado nuestra conciencia social. El mayor imperativo en nuestro tiempo es dar con las soluciones que satisfagan las necesidades materiales y culturales de las amplias mayorías. Existe una conciencia colectiva de que debemos llegar lo más aceleradamente posible a sociedades más humanas y más justas.

En breve, el hombre será transportado a otros planetas. El espacio en esta realidad cambia; cambia el tiempo, la velocidad, los materiales, la forma, la estructura, etc. En 1935 Picasso había visto geométrica la tierra desde un avión. El helicóptero permite estabilizar la fotografía aérea, recogiendo una infinidad de detalles de la geografía que antes eran imposibles, y los satélites artificiales “ponen a la tierra entera al alcance de nuestra mano”.

Vivimos un universo que constituye un espacio ELECTRODINÁMICO, no un mundo de “objetos” aislables y concebidos estáticamente que ocupan posiciones en un espacio vacío y absoluto. Aquel modelo - estático de tres dimensiones -lo había proporcionado la geometría euclidiana y expresaba la realidad del espacio como si el hombre lo contemplara fuera del mismo. El hombre, apoyado en una geometría enedimensional, busca exteriorizar su imagen del espacio, como si su propia subjetividad se proyectara en infinitas direcciones. (¿Qué es el arte abstracto? J. Romero Bresy, pág. 74).

El lenguaje de la visión, indiscutiblemente ha sufrido mutaciones fundamentales en la exteriorización de los fermentos, ansias y tensiones de la sociedad actual. Para muchos, el nuevo enfoque parece indispensable para superar la actitud individualista. Gyorgy Kepes lo expresa del siguiente modo: “dejar de ver las cosas en forma atomista en la experiencia visual y ver las RELACIONES significa, entre otras cosas, eliminar en nuestra experiencia social, la engañosa autoimportancia del “individualismo” absoluto, reemplazándola por el sentido de la vinculación y la interdependencia social. Cuando estructuremos los impactos primarios de la experiencia en forma diferente, estructuraremos el mundo en forma diferente” (“Lenguaje de la visión”. Gyorgy Kepes, pág. 18).

Los críticos, atentos a los cambios, situaron en la Trigésima Tercera Bienal de Venecia, en 1966, las transformaciones morfológicas profundas que hicieron urgente la revisión del concepto del arte, aunque la tendencia, con cierta precedencia, se delineaba en la Bienal de 1964.

Los artistas - más allá de los cambios de estilo - se veían más preocupados por encontrar una verdadera justificación social a su actividad creadora, en relación directa con la evolución de nuestras estructuras y la nueva ubicación de la conciencia del hombre en el cosmos. Aspiraban a una expresión que profundizara la realidad que nos rodea y permitiera al espectador una más activa y directa participación en ella.

Actualmente el hombre pretende una más eficaz y orgánica participación en la elaboración continua del mundo., aprovechando los recursos y la confianza que le proporcionan la ciencia y la tecnología. Aunque en la práctica falta mucho todavía, el caos de la realidad, al fin, parece dominado.

Los artistas recién llegados – dueños de una nueva conciencia social – encontraban el camino abonado. A partir del Cubismo y más particularmente con el Neoplasticismo y las escuelas constructivas, los valores visuales del cuadro se habían emancipado de su propio marco y se expandían al espacio integral en toda su extensión. La obra de arte, enclaustrada en el Museo y la galería de exhibiciones, se iba liberando y hallaba su campo de realización en la propia ciudad o naturaleza. El artista se veía impelido a manejar los elementos naturales como si formaran parte de su paleta, para crear la “obra de arte monumental” en medio del cual el hombre pudiera vivir y liberar su espíritu.

Algunas de estas nuevas manifestaciones se integraban a las fábricas, las estaciones de ferrocarril, los aeródromos y, en general, a todos los centros de reunión y circulación de masas. Así el artista, en nuestro tiempo, concibe y ejecuta ideas visuales. Los ambientes y objetos constituyen poderosos incentivos para la imaginación y contribuyen a romper con la rutina diaria, corrigen y superan el universo cotidiano. Proporcionan también al espectador un estado de ánimo positivo.

En sus cuadros los cubistas, aunque se oponían a la concepción naturalista y racionalista del mundo de los siglos anteriores, representaban personas y cosas, pero aludían fundamentalmente a sus formas, las que luego descomponían en planos y los transformaban en verdaderos protagonistas del cuadro. (¿Qué es el Cubismo? J. Romero Brest, pág. 17)

También contribuían los materiales de todas clases que usaban los pintores cubistas, con los cuales modificaban las partes pintadas del

cuadro. Papeles, trozos de espejo, arena, etc., proporcionaba al plano, al individualizarlo, un sabor y sentidos diversos.

La materia pictórica – como lo interpretara Romero Brest - no constituía plano, ni volumen, ni movimiento; tampoco se constituía en el espacio, sino que se convertía en espacio.

La autonomía del plano destruía el VOLÚMEN y producía el rechazo de la perspectiva geométrica. Aceleraba el ritmo de la composición pictórica y facilitaba la liberación del espacio y el movimiento sin límites. Los cubistas, mediante un proceso reflexivo, estructuraban el cuadro como imagen de espacio y movimiento.

Los cubistas nos proporcionaban un “idioma” universal, compuesto de formas fundamentales y simples: el cubo, la esfera, el triángulo y el círculo e intuyeron que la correlación de las formas y las áreas de color en un conjunto. El arte CONCRETO después se encargará de hacer jugar conscientemente las formas entre sí, sometiéndose a las estructuras que partían del mismo marco de la tela. Nadie podría negar la importancia de esta original intuición del Cubismo para la arquitectura, un sistema de formas fundamentales simples y, sobre todo, la idea de hacer visibles las relaciones. Entonces una nueva inquietud consistiría en perseguir en la concepción y proyecto de la obra arquitectónica, un sistema de relación entre el edificio y sus alrededores, entre el hombre, el edificio y su utilización; entre construcción, material y función (K. Wiekart, “J. J. P. Cud”, pág. 8).

El Cubismo fue un movimiento esencialmente pictórico que se limitó sobre todo al cuadro de caballete. Hizo pocos dibujos, pocos grabados y muy poca escultura. Excepcionalmente practicó el gouache, acuarela o temple, sin embargo, constituyó un importante enfoque del que se desprenden variadas proposiciones. Con él la pintura escapó decididamente del cuadro y el arte se apoderó del espacio.

Piet Mondrian y Van Doesburg (1917) – creadores del Neoplasticismo – elevaron la autonomía del cuadro por encima de la abstracción plástica, mediante la eliminación de lo expresivo y emotivo en beneficio de la geometría. Tal actitud, llevaba hasta las últimas consecuencias la abstracción cubista. Sus cuadros reflejan un contenido lo más objetivamente posible y, este, según sus cultores, es: “la armonía, la armonía universal y absoluta”, esencia del arte de todos los siglos. “Querían - dice J. L. C. Jaffé - traducir en imágenes, hacer visible, susceptible de contemplación, la armonía universal, la armonía que como ley impera sobre el universo entero en todas sus articulaciones”. Aspiraban a un arte de relaciones puras “un camino que condujera al conocimiento de la verdad absoluta”. Independizaron al arte, de otros dominios y lo sometieron a sus propias leyes.

El arte de Piet Mondrian se fundamentaba sobre todo en la COMPOSICIÓN PLÁSTICA. La tendencia a sobrestimar la composición es observada en todos los movimientos objetivistas del siglo, a partir de Cézanne. Estos artistas pondrán el acento más en el valor de RELACIÓN que sobre el valor de SIGNIFICACIÓN de las formas. (“La pintura europea”, J. Romero Brest, pág. 179).

Al eliminar todo vestigio de realidad en el cuadro, los neoplasticistas facilitaban la superación de las expresiones pintura, escultura y arquitectura a través del equilibrio dinámico: verticales y horizontales, color y no color (blanco, negro, gris, etc.), equilibrio entre espacio y forma, dando lugar a una nueva realidad plástica funcional.

Piet Mondrian, en la profundización de su intuición, pondrá fin al arte pictórico, aunque reconociera que esta expresión subsistiría mientras no viviéramos la armonía universal en la vida cotidiana. El orden y equilibrio – que el arte plástico había sido el primero en encontrar – para él, debía imperar en todos los dominios de la vida: en la política, la arquitectura, la música, el teatro, etc. No podrán jamás atentar contra la armonía – afirmaba – la individualidad, lo contingente, el subjetivismo.

Hoy adquiere el valor de una verdadera profecía, un pensamiento suyo, tomado de su libro "Plástica pura": "En el porvenir – nos dice – la realización de la plástica pura en la realidad palpable, reemplazará a la obra de arte. Pero, para realizar esto, será necesario que nos orientemos en la dirección de una concepción universalista de la vida y que nos liberemos de la presión de la naturaleza. No tendremos, entonces, necesidad de pinturas y esculturas, porque viviremos en medio del arte realizado". ("Cómo ver un cuadro", Córdoba Iturburu, pág. 177).

El futurismo de Boccioni y Balla (1910) expresó la vida moderna: eléctrica, nerviosa, violenta, veloz y opuso al estatismo racionalista del Cubismo, el dinamismo de una estética instintiva y de exaltación romántica. En procura del "movimiento visual" ideó algunos recursos originales, como la superposición y yuxtaposición de una misma imagen, que el Cubismo había sugerido, pero con intención compositiva, no para representar el movimiento. Las líneas de fuerza, líneas imaginarias, expresarán el dinamismo plástico "en la representación de un objeto fijado en sus diversas situaciones topocronológicas". ("L'architettura moderna", Gillo Dorfles, pág. 35).

Aunque Marinetti viajó a Moscú y Leningrado en 1910, dando un impulso poderoso al abstractismo ruso, la tendencia allí había tenido como precursor al pintor lituano Konstantinas Ciurlonis, radicado en Pietroburgo entre 1905 y 1910 y muerto en Pustelnik cerca de Varsovia en 1911. Michail Larjonov había expuesto su primer cuadro rayonista en 1909 y 1912, Kasimir Malevich – autor del suprematismo – había pintado su famoso cuadro negro sobre fondo blanco.

En occidente, el arte abstracto, estimado como una necesidad al igual que todos los movimientos de vanguardia – después de la revolución rusa – fue considerado como un arte bolchevique. Triunfante el Cubismo de Braque y Picasso, el arte abstracto se mantuvo alejado de París.

En Rusia, poco duraría la exaltación abstractista, pues pronto se fomentó el arte anecdótico más fácilmente accesible a las multitudes y que podía servir a la propaganda. Los artistas rusos entonces callaron o se exiliaron. Malevitch se perdió en el anonimato y murió en 1935. Sólo sabemos que pidió ser inhumado en tierra, con los brazos en cruz. (“El arte abstracto”, Michel Ragón, pág. 26).

Mencionaremos también al Purismo de Ozenfant y Jeanneret (1915). Este último, seudónimo de pintor de Le Corbusier, que hizo uso de un conjunto de formas simples de la geometría, ordenadas racionalmente bajo el sistema octogonal-vertical, horizontal y el ángulo recto, dejando de lado la oblicua y la curva, el color, las pastas y el claroscuro. Una pintura que todavía recurre al tema y utiliza como elementos las botellas, tazas, copas, etc.

Pero por encima de sus resultados artísticos, que muchos ponen en duda, están las formulaciones teórico-prácticas de este movimiento, entre las cuales destacamos como aporte al arte nuevo la SÍNTESIS DE LAS ARTES MAYORES. Un planteamiento que llevaba a integrar a las tres artes visuales: pintura, escultura y arquitectura, a partir del proyecto y con la intervención de los propios artistas en el mismo terreno de la obra.

Recordemos que se había producido una división a partir del Ottocento, un divorcio parcial entre las artes, como si cada una hubiera querido recuperar la autonomía perdida. Con la SÍNTESIS DE LAS ARTES – propugnada por Le Corbusier – las artes procederán juntas, partiendo de premisas ideológicas, estéticas, sociales idénticas.

En Weimar (1919-1928), Walter Gropius creó la “Bauhaus”, cuando Alemania apenas salía de una dramática experiencia política y necesitaba reconstruirse tanto en el plano psicológico como en el material. En este mismo tiempo se había estado ahondando la diferencia entre el artista y el artesano, el realizador de formas técnicas y el creador de ideas individuales y geniales. “a Casa de la

Construcción”, se propuso dar respuesta a estas instancias, persiguiendo tres finalidades esenciales:

- a. Restablecer una efectiva unidad entre las artes, esto es, la arquitectura, pintura y escultura.
- b. Hacer de la producción industrial no más un simple módulo técnico, sino una expresión de arte, facilitando la relación entre artesano y artista.
- c. Crear una arquitectura moderna, racional, funcional, que respondiera a las necesidades de la civilización industrial.

Prácticamente la “Bauhaus” dio su bautismo a lo que se ha dado en llamar INDUSTRIAL DESIGNER, un anglicismo incorporado al español, de donde procede el nombre de “DISEÑADOR”. Esta actividad convierte el simple producto de la cadena de montaje, en un objeto rico en cualidades estéticas y artísticas. La genial intuición de Gropius contribuyó a producir un vuelco decisivo en la producción industrial, amenazada de una progresiva esterilidad estética. Actualmente la especialización industrial en la lucha siempre creciente de la concurrencia, en la búsqueda del primado cualitativo, se apoya sobre todo en el DISEÑO INDUSTRIAL, es decir, en la obtención del más alto nivel estético de producción. Muchos artistas trabajan para la industria y crean objetos de arte que tienen las características de un verdadero y propio bien de consumo.

En nuestra lista incompleta de maestros que estimamos, constituyen la base de la nueva tradición, citemos a Marcel Duchamp, Francis Picabia y Man Ray. Ellos rompieron con la pintura como expresión e intuyeron para el arte una nueva función, que los iba a convertir en inventores o investigadores, anticipando la imagen de lo que es hoy el profesional de las artes visuales.

Marcel Duchamp desde 1912, había estado expresando su deseo de “poner una vez más la pintura al servicio de la mente”. Para él, lo principal eran las ideas. Concebía el arte y la vida como realidades que no eran separadas – concepto que había aprendido de DADA – y que la pintura no podía expresar tal como esta era comprendida hasta antes de la primera guerra mundial. Debido a esto, propuso una obra de arte no estética – un objeto prefabricado, confeccionado (Ready made), “la rueda de la bicicleta” sobre un banquillo de madera pintada, que iba a reemplazar definitivamente los valores estéticos tradicionales. Aquí el quehacer manual había sido trascendido y el valor de la obra quedaba reducido a su concepción. Fue quien dio el primer paso en la consideración surrealista del objeto, al exponer objetos como urinarios, portabotellas, de los que se emplean en la industria de la leche, o al tomar como asunto para sus pinturas molinillos de chocolate, chimeneas vulgares, etc. El rescate de los objetos de la vida diaria, de su ubicación y uso para integrarlos al mundo de la fantasía, implicaba extraer la interioridad, apuntar a la personalidad del objeto al margen del material de que estaba hecho, su forma y función. Pero aparte de eso, también es posible advertir cierto simbolismo en la elección que hacía de los elementos de la realidad. “Los exaltaba – nos dice – J. E. Cirlot (“Introducción al surrealismo”, pág. 294) como poder catalizador, como destructores de inhibiciones y condensadores de deseos censurados y disfrazados”.

Como dadaísta no podía aspirar a la creación absoluta, es decir, a la obra de arte; quería precisamente que sus objetos no fueran obra de arte. Apelando a los objetos “pensaba que podía crear algo más que estados de ánimo individuales”.

Francis Picabia encarnó al experimentador por excelencia. Debido a esto, su obra se resintió y ha quedado reducida a un puñado de telas y dibujos. Su aporte a DADA, fue reconocido principalmente por las características de su primer estilo mecánico, luego que el artista viajara a New York y se sintiera impactado por la solución de un puente. Picabia tomaba las cosas y objetos de la realidad y los utilizaba como si fueran simples palabras. En una entrevista que concediera al New York

Tribune – 24 de octubre de 1915 – encontramos una frase que es la clave de su proposición: “He reclutado a las máquinas del mundo moderno – dice – y las he introducido en mi taller”.

Man Ray fue pintor, dibujante, fotógrafo, cineasta, arquitecto e ingeniero. Un norteamericano que había sido formado con Duchamp y Picabia. Fue el más fecundo de los tres y el que tuvo el valor de abandonar la pintura para valerse de otros medios más aptos como la fotografía y el cinematógrafo.

Entre los objetos creados por él se destaca la plancha- para estirar la ropa - , a la que le soldó, en la parte plana, algunos clavos puntiagudos alineados en serie. El artefacto produce en el espectador un efecto verdaderamente insólito, pues como dijera Juan Eduardo Cirlot, “es un objeto en rebeldía, una cosa cansada de obedecer pasivamente, que se ha armado y prepara su revolución particular”.

Una mirada más o menos aguda a la moderna historia del arte, nos llevaría a la conclusión de que ésta es la expresión de un impulso colectivo de los creadores visuales, para tener acceso a la industria. Los futuristas italianos, constructivistas rusos y muchos de los artistas de la “Bauhaus” – aunque no hicieron intensos esfuerzos para aproximar físicamente a los artistas a la industria o para poner a éstos en situaciones que les permitiera revelar su capacidad de investigación – expresaron sus deseos de conseguirlo en fundamentados programas y obras.

Las condiciones estaban dadas sin embargo, e iba en creciente aumento la necesidad estética de llevar a cabo tal empresa. En 1966, el Museo de Arte de la ciudad de Los Ángeles, a través de su Conservador General Maurice Tuchman, propuso un programa de Arte y Tecnología. La iniciativa llevaba a introducir al artista en las industrias, haciéndolos circular dentro de ellas como si fueran sus propios talleres. Perseguía facilidades que sólo la industria proporciona, maquinarias y tecnologías; materiales, incentivo económico y personal especializado que domina técnicas.

La Corporación estaba formada por el Museo de Los Ángeles, que reunía a los artistas, a un artista o grupo de ellos, e imponía los criterios que se deberían seguir; la industria proporcionaba ayuda económica o facilidades para trabajar dentro de ella o ambas cosas. La corporación perseguía como fin realizar una exposición de estos trabajos en el Museo de Arte de Los Ángeles, pero surgió una exhibición previa en el pabellón de EE.UU. en Expo 70, Osaka, Japón.

El programa permitió que se construyeran objetos e idearan nuevas realidades estéticas que tenían por base tecnológica aeroespacial: investigación científica y cinematográfica. La experiencia en su conjunto apuntaba a un mismo objetivo, NO ENTREGAR ARTE, como expresión estética resuelta, hecha o solucionada. Sólo se limitaba a entregar elementos, factores que permitieran producir o hacer sentir el arte, crear estética.

En la XXXIV Bienal de Venecia de 1968, se expresó el repudio a la organización y directiva de este importante evento internacional y con una violencia inusitada, al mercado del arte en el mundo capitalista.

Las protestas diferían de aquellas que tradicionalmente despertaban las nuevas actitudes del arte moderno. Junto con condenar al mercado artístico en Occidente, criticaban el hecho de que éstas constituyeran un negocio y una diversión para un reducido grupo social. Para ellos, la novedad pasajera del arte, la originalidad por la originalidad, por sí misma constituía la negación del arte de vanguardia de nuestro tiempo.

“El arte para el burgués – afirmaban – constituye una especie de distracción, de hobby, que no merece la atención de personas ocupadas en asuntos tan importantes como los negocios y la política”. Habían muerto, sin lugar a duda, nuestras viejas imágenes, nuestros viejos símbolos. La nueva visión del mundo estaba requiriendo de nuevas formas, metodologías, materiales, máquinas y herramientas tecnológicas. También podíamos comprobar en nuestro tiempo – como en otros importantes períodos de la historia – corrientes del arte que

expresaban un marcado aislamiento respecto a la realidad social en contraposición a la vida real y que refleja muy poco o ningún contacto con ésta. Había persistido con ligeras variantes, el arte de contenidos individuales. El artista plástico que limita su quehacer a la producción de objetos – pintura y escultura – a través de las cuales busca la comunicación con el espectador, formulando de la realidad sus impresiones personales e íntimas. Un producto refinado y hermético, para lo mejor de nuestra sociedad, la “élite” del dinero, los inteligentes, los cultos y refinados.

El arte de “vanguardia” – característico de las generaciones precedentes – se agotaba en permanente desafío al concepto estético anterior, cubismo, dadaísmo, surrealismo, concretismo, informalismo, neoabstractismo, neosurrealismo, neodada, etc.

El romanticismo individualista, al romper sus propias fronteras temporales, había proyectado hacia 1960 expresiones tales como el superrealismo, la ciencia ficción y la acción painting. Pero el golpe de gracia a la expresión subjetiva lo iba a propinar el nuevo sentido de la naturaleza moderna, que como dijera Pierre Restany, “no es más naturaleza objetiva concebida en sus aspectos de relación con el yo, sino que existiendo en sí misma, como el producto de una síntesis planetaria del fenómeno industrial y urbano”. La máquina en nuestro mundo, es el lugar de encuentro, el denominador común de los individuos y grupos: las ciudades, regiones, estados.

La actual sociedad colectiva o de masas está requiriendo que el artista satisfaga sus necesidades estéticas, pero a través de más activos y directos, por esto, la vigencia del DISEÑO. El artesano legítimo y autosuficiente en la Edad Media, en relación con los medios de producción de la época, creaba la pieza única (jarrón, cuadro, arquitectura, etc.), para el Pontífice, el Príncipe o el Magistrado; el DISEÑO, nueva realidad, lo impone la creciente y arrolladora técnica productiva industrial. El diseñador considera la reproducción del objeto a través de la máquina y las exigencias del consumo social del momento.

La mecanización y los medios industriales que proporcionan al hombre mejores niveles de vida, aceptan el desafío de servir de instrumentos para proporcionar la belleza cuando una nueva mentalidad de artista está en posesión de sus métodos y técnicas y maneje la precisión de las mismas.

Al aceptar las técnicas y metodología de la MULTIRREPRODUCCIÓN, para que sus beneficios alcancen a la gran mayoría de la sociedad, el artista abandona la problemática formal y metodológica que se resuelve en la expresión de los diferentes “estados de ánimo” y medita la obra en función de un proceso maquinal. Deja de lado la mecánica de huesos, músculos, tendones y nervios, para hacer uso de máquinas y herramientas tecnológicas, utiliza nuevos materiales como el acero, aluminio, plásticos transparentes que reemplazan a las cualidades artesanales de la tela, el mármol, la piedra, etc. Se va imponiendo la terminación perfecta de la obra, como resultado de una sociedad que supera lo hecho a mano.

El cese de los valores tradicionales del “arte por el arte”, va tornando urgente el descubrimiento de nuevos recursos plásticos, la ideación y presentación de nuevas realidad expresivas y espectáculos visuales.

El arte nuevo al imponer a la imagen un sentido de universalidad, simplicidad comunicativa y facilitar la reproducción, va cumpliendo involuntariamente con las leyes de comunicación masiva dando paso a la industrialización.

Dentro del proceso de la socialización de la cultura visual, una posición importante es aquella en que el artista considera al arte como un estímulo y una provocación, para que el hombre active su intelecto y renueve la realidad de todos los días. El artista – parece decirnos – no puede limitar su capacidad a la producción de objetos para dialogar, debiera replantearse el problema del arte para hacer vivir alfombrado en medio del arte. Los elementos visuales, color, forma, estructura, espacio, etc., se relacionan e integran en el espacio arquitectónico y urbanístico. Los elementos de la realidad exterior son más fáciles de

relacionar a través del concepto de plástica pura que a través de la anécdota.

El artista busca la colaboración con otros profesionales como pintores, escultores, arquitectos, urbanistas, ingenieros, etc., y no firma su obra. Procede como el arquitecto que construye edificios y casas sin hacer uso de sus manos.

El arte tiende a integrar las diversas expresiones antes divididas en categorías, al igual que el esfuerzo humano tiende a provocar una integración económica productiva. “Si el artista quiere realmente incorporarse a la vida actual – dice Michael Ragon -, tendrá que hacerlo incorporándose a un equipo”. “Tal Revolución, agrega, deberá hacerse desde las universidades, suprimiendo las arbitrarias escuelas de bellas artes para integrar los talleres de pintura y escultura a la universidad tecnológica. De este modo el artista no tendrá la impresión de ser un lujo inútil, sino un técnico como los demás técnicos, que maneja formas, colores y proporciona la belleza a toda la comunidad”.

Los nuevos creadores rechazan las viejas convenciones e ideales caducos de belleza. Aspiran a una nueva conciencia estética que corresponde a nuestras formas sociales, formas de producción y valores actuales. Tienen conciencia de que cuando el artista descubre realidades nuevas, no las descubre para sí mismo, sino para todos los que de una manera u otra, quieren saber en qué tipo de mundo viven, de dónde vienen y hacia dónde van. El arte en sí mismo tiene un fermento revolucionario, los medios específicos del arte actúan en la mente y vida del hombre y transforman sus condiciones de existencia. La función propagandística no puede ser la ESENCIA y fines del arte. La propaganda es y será siempre un medio para alcanzar fines. Sólo el mensaje auténtico y verdadero del artista creador, contribuye a la realización y liberación de toda sociedad.