

Con motivo de la exposición de expresionismo abstracto

Ciclo de Valeriano Bozal sobre «La crisis de las vanguardias»

Con motivo de la exposición «Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel (Colección del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York)», que se clausuró en la Fundación Juan March el pasado 9 de julio, esta institución organizó un ciclo de conferencias sobre «La crisis de las vanguardias», los días 11, 16 y 18 de mayo, a cargo de Valeriano Bozal, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. De la tercera de estas conferencias, en la que el profesor Bozal habló del expresionismo abstracto norteamericano, ofrecemos seguidamente un amplio extracto. De las otras dos intervenciones se dará cuenta en un próximo *Boletín Informativo*.

La crítica vanguardista de la sociedad

En un artículo que en 1929 publicó Walter Benjamin sobre el surrealismo hablaba de la novela de Breton *Nadja* (1928) y señalaba: «Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*». Esta imagen de la «casa de cristal» me parece especialmente útil para comprender el surrealismo y la relación que con él mantiene el expresionismo abstracto. La casa de cristal es el indicio supremo de la transparencia, de que nada se oculta. Ésa es la pretensión surrealista por excelencia: sacar todo a la luz, los instintos, las pasiones, todo lo que el subconsciente oculta, todo lo que la sociedad esconde.

Cuando Breton fue a los Estados Unidos en plena Guerra Mundial, 1941, entró allí en contacto con lo que artística y estéticamente le esperaban, los artistas del expresionismo



abstracto, o los que inmediatamente después fueron artistas del expresionismo abstracto. Esa relación no fue, sin embargo, sólo biográfica o personal, un mero accidente en la vida de unos y otros. A la manera de símbolo poético, expresaba un contacto y una prolongación, pero también un doble fin, el del surrealismo y el de la vanguardia.

El expresionismo abstracto fue, en efecto, el último episodio del arte de vanguardia —que tuvo un epílogo ya casi fuera de foco (el «casi» es lo propio de los epílogos) en el pop y los diferentes conceptualismos—, un episodio de gran riqueza estética en los nombres de Pollock, De Kooning, Rothko, Baziotes, Motherwell..., con una capacidad de difusión mucho mayor de la que hasta entonces había tenido ninguna otra tendencia (bien es

cierto que, en buena medida, motivada por el apoyo institucional cuando no claramente político). De difusión y, si se me permite la palabra, de dominación: a diferencia de lo que había sucedido antes de la segunda Gran Guerra —y de lo que sucederá tras el expresionismo abstracto—, se convierte en una orientación claramente hegemónica.

Si otras tendencias vanguardistas hablaron de la transformación de la sociedad, del arte, de las ideologías..., también lo hizo el surrealismo; pero ninguna como el surrealismo se preocupó de lo que para éste era central, aquello desde lo que enfoca todo lo demás: el yo. El surrealismo se teje en la contestación de la pregunta ¿quién soy yo? El yo es la casa de cristal que el surrealismo construye con paciencia y con brillantez, muchas veces con astucia, casi siempre con provocación.

El método surrealista por excelencia, la escritura automática, no se aplica a la pintura. Los «cadáveres exquisitos», los que más podrían aproximarse a una «iconografía automática», tienen poco de tal, pues aunque el resultado total, el conjunto, pueda ser azaroso, cada uno de los pasos se guía por una intencionalidad mimética. El automatismo, en todo caso, se situaría en el ámbito de la receptividad, en las asociaciones inesperadas que las imágenes pueden suscitar, pero en este terreno mejor será hablar de azar que de automatismo, y ello a pesar de que el azar sea componente prioritario del automatismo, con el que, sin embargo, no se identifica.

La actitud pictórica más próxima a la del automatismo es la de Pollock. El Pollock que corre sobre la tela dejando su rastro *sin pensar* en lo que hace no es el poeta que extrae de una bolsa palabras o letras recortadas, pero se aproxima a él al menos en lo que tiene de a-intencional. Ahora bien, con Pollock escapamos del surrealismo y entramos de lleno en el expresionismo abstracto.

sionismo abstracto.

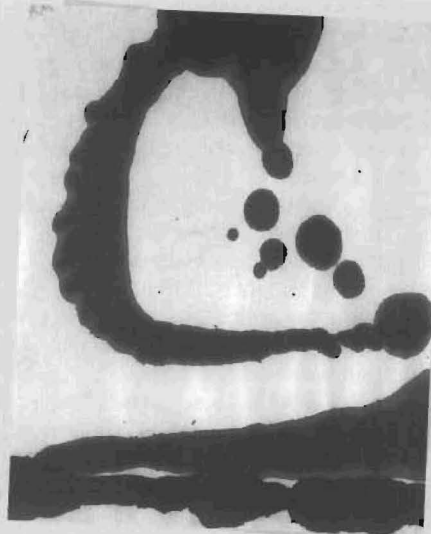
El surrealismo ya había «desembarcado» en Estados Unidos antes de que lo hiciera Breton en 1941. La incidencia del arte europeo sobre el estadounidense en los últimos años veinte y treinta es un hecho bien conocido que no precisa ahora detalle. Ahora bien, en esa época el arte europeo era comprendido en el marco de una cultura cosmopolita que podía liberar a los EE UU de un cierto provincianismo: con el surrealismo, los artistas estadounidenses podían entroncar con el arte europeo, constituir así un momento más de la cultura europea —o, si se quiere, de la cultura occidental, hasta entonces marcadamente europea—. Naturalmente, todo esto es muy esquemático, pero no cabe duda de que los principales artistas de EE UU se sintieron deslumbrados por las obras procedentes de Europa, de París preferentemente y, aunque mantuvieron rasgos propios, se vieron inmersos en esa tradición.

Relación con el surrealismo

Tras la segunda Gran Guerra las cosas van a ser muy diferentes. El expresionismo abstracto que termina dominando en las escuelas de Nueva York y San Francisco no pretende ser una continuación del arte europeo; más bien sucede lo contrario: busca la expresión de una identidad propia, «americana» se decía entonces. De hecho, Breton encontrará muchas más afinidades en los artistas latinoamericanos que en los estadounidenses, en especial con los grupos surrealistas mexicano y caribeño. Pero no son las relaciones biográficas las que aquí nos interesan; importa ahora constatar dos opciones que pueden parecer contradictorias: por la primera se afirma que el expresionismo abstracto no hubiera sido posible sin el surrealismo; por la segunda se entiende que el expresionismo abstracto era bien distinto del surrealismo y en algunos aspectos



Jackson Pollock: «Two Studies» (Dos estudios), 1943



Robert Motherwell: «Lyric Suite Number 1» (Suite Lírica, número 1), 1965

tos se oponía a él.

No hubiera sido posible sin el surrealismo. No sólo porque buena parte de los surrealistas abstractos estuvieron profundamente interesados e influidos por el surrealismo, e incluso tuvieron «etapas» surrealistas —un fenómeno que no es exclusivo de EE UU; basta pensar, entre nosotros, en Tàpies, Millares o Saura—; no sólo por eso, sino porque las propuestas surrealistas, su indagación, la indagación del yo mueve la plástica expresionista. La pregunta de *Nadja*, «¿quién soy yo?», está en el centro mismo del expresionismo abstracto, en el centro de la pintura de Pollock, de Rothko, de Motherwell...

Pero esta pregunta conduce ahora a caminos diferentes de los ya recorridos en Europa. El expresionismo abstracto no es una continuación del surrealismo. Y no lo es en un punto en el que, creo, tampoco al surrealismo le hubiera gustado ser lo que fue. Para comprender por qué la célebre imagen de Pollock corriendo sobre la tela es la que más se aproxima al automatismo, a una eventual «pintura automática», es conveniente recordar la

transgresión cuerpo-espíritu en la que el surrealismo estaba enzarzado. La carrera de Pollock es una transgresión de este tipo, echa abajo las fronteras entre uno y otro y *hace* espíritu —pintura, estética, expresión...— con el movimiento del cuerpo. Ya no es necesario pintar el cuerpo, hacer de él motivo de figuraciones oníricas, ahora es el cuerpo el que pinta: el cuerpo se resume en gesto, el espíritu se resume en gesto. El yo no es sino el gesto en el que se expresa lo más transparente.

La tradición, el elemento opaco que habitaba la casa de cristal —o mejor, que conformaba sus muros— remitía a una iconografía en la que el cuerpo tenía su lugar adecuado. La metamorfosis a la que estaba sometido no terminaba de eliminar la opacidad; incluso en algunos artistas se engolfaba en ella, pues los referentes culturales eran suficientemente fuertes para que pareciesen por completo estáticos. La dualidad cuerpo-espíritu continuaba presente en la metamorfosis y era, precisamente, la base de la obscenidad. El gesto pictórico de Pollock o de De Kooning se desarrolla, por el contrario, en otro marco: de la duali-

dad sólo queda el rastro que en la pintura ha dejado, el dinamismo y el ritmo, que son notas corporales, la pulsión, que sólo en la energía física adquiere una presencia concreta, pictórica, el cromatismo que resulta de estos factores...

No es lo mismo uno que otro; no es lo mismo Pollock que De Kooning, y ambos son distintos de Motherwell, Francis o Baziotes. Mientras que De Kooning se aplica al análisis de esa metamorfosis en la figura misma del ser humano, en los rostros y en los cuerpos, alentando en ellos la monstruosidad que los habita —una nota con la que mira directamente a la tradición europea—, Pollock ha prescindido del soporte figurativo y se limita a la huella y al rastro que él, en tanto que ser humano y ser físico, deja sobre la superficie pictórica. Rastro y huella son su prolongación, su más inmediata expresión.

«Inmediato/a» es concepto que se refiere ahora a la inexistencia de mediadores: ni los sueños ni las tradiciones sirven de vehículos para llegar a la transparencia absoluta, tampoco los símbolos o las figuras miméticas, de cualquier tipo que sean. El pintor se enfrenta inmediata, directamente al lienzo, a la tela, y nosotros, espectadores, estamos invitados a seguirle en ese movimiento. Nos encontraremos con él en la pintura, nos dejaremos llevar por ella de la misma manera que el artista se ha dejado llevar por su poder creador. Y así seremos, como él, creadores, participaremos de su imagen haciéndola nuestra.

Esta inmediatez parece resolver definitivamente la cuestión central de la vanguardia: la unión de arte y vida. Hasta ahora eran muchos los elementos que impedían consumir esa relación. Incluso la casa de cristal surrealista, la buscada transparencia en la que todo debía ser accesible, quedaba bloqueada por los símbolos y los lenguajes estilísticos; era preciso disponer de un patrimonio cultural, un repertorio de imágenes y de conoci-

mientos para comprender íntegramente esas obras. Al desdoblarse, al mirarse, el sujeto se veía con imágenes y figuras que pertenecen a una tradición estética, y, para desdoblarse, el surrealista seguía utilizando recursos estilísticos del pasado.

Pintura en estado puro

En las obras de Pollock todo eso se ha terminado. No hay nada que aprender previamente; sólo dejarnos llevar por la pulsión pictórica, por la fuerza creadora, por la vitalidad plástica que el artista ha trasladado a la tela. No hay mediadores, ni símbolos, ni historias, ni misterios: la pintura en estado puro, el yo en estado puro, sin pensar... Si algo no tiene la pintura de Pollock es sofisticación. Para un surrealista tradicional, estamos ante un salvaje, un primitivo no cultivado. Los elementos de los que se sirve son todos ellos parte de la obra que pueden comprenderse sin preparación: el tamaño, la dirección, el movimiento y el ritmo, la variedad cromática, la intensidad... Precisamente porque no hay motivos iconográficos, nos arroja sobre la pintura y nos arroja en la pintura. Las fotografías, las diapositivas, las reproducciones virtuales en pantallas de ordenador hacen muy poca justicia a una pintura que es ante todo material, pintura pura, pues todas ellas no sirven sino para desvirtuar su materialidad —su tamaño y su formato, la consistencia de sus texturas, su lugar en el espacio, el umbral perceptivo que crean...— y la materialidad es aquí el todo de la pintura. Es decir, el todo del yo; por tanto, el final de la metamorfosis.

Esta energía no hace sino poner de manifiesto el fracaso del surrealismo en sus expectativas. Éste no traspasó nunca la barrera culturalista a la que por tradición estaba atado. Pero esta energía parece también razón del fracaso del propio expresionismo abstracto en sus pretensiones: no ya por-

que los espectadores no vean sus manifestaciones como obras de arte —una cuestión que ha cambiado mucho con el tiempo y que a buen seguro cambiará más en adelante, ahora que estas obras se han incorporado a la arquitectura y están presentes de continuo en los medios de comunicación de masas—, sino ante todo porque pronto configuraron un estilo y un lenguaje, una tendencia entre otras muchas, lo que obligó a contemplarlas en la tradición estética que pretendían arruinar. De ese modo, en lugar de acabar con la institución arte, la consolidaron, manteniendo la distancia entre arte y vida que la vanguardia pretendía salvar sin lograrlo.

Incluso dentro de esta «historia del arte», o historia del arte de vanguardia, disponían de un lugar, el último de la vanguardia, la declaración aceptada de su crisis. Su energía quería desprenderse de un territorio inexplorado: cuando analizamos la trayectoria de Pollock y de los restantes expresionistas abstractos encontramos por lo común unos referentes que son bien conocidos, en ocasiones rasgos culturales de etnias primitivas indíge-

nas, también propuestas que legitiman la vitalidad en un país que carece de historia, fuerte él mismo, ingenuo. El expresionismo abstracto fue entendido como «arte americano»; así se «exportó» a Europa y ése fue el sentido con el que las instituciones lo ampararon en su circulación por el viejo continente. A su vez, ésa fue la recepción que en Europa tuvo. Fueron muchas las veces que se habló de «aire fresco», de «sangre nueva», originalidad, ingenuidad...

Con ello se aceptaba la necesidad de un recambio que, tras la segunda Gran Guerra, ni el surrealismo ni ninguna otra tendencia vanguardista parecían capaces de lograr. La grieta abierta entre los «tachistas» europeos y los expresionistas estadounidenses era enorme, la competencia era imposible. El «tachismo francés», el «arte otro» o el informalismo carecieron siempre del empuje del expresionismo abstracto: su libertad parecía tan medida como su expresividad contenida en ejercicios que muchas veces no pasaban de ser caligráficos. No creo que fuera casualidad que sólo en los países «derrotados», en Alemania



Willem de Kooning:
«Black untitled»
(Negro sin título),
1948



Jackson Pollock: «Untitled» Figure Composition (Sin título, composición de figuras), 1938-41



Willem de Kooning: «Woman» (Mujer), 1950

y en Italia, también en España —donde la derrota era de otro tipo—, allí donde la afirmación de la identidad había conducido a la más extraordinaria de las crueldades y del irracionalismo, sólo en estos países pudo desarrollarse un expresionismo comparable al estadounidense; pero fue siempre excepcional y ocasional, y pronto giró hacia otros planteamientos.

También en los Estados Unidos fue semejante identidad un espejismo, tal como muy pronto pusieron de manifiesto los artistas pop. Una lata de sopa, una hamburguesa, una chica de calendario, pero también las grandes hazañas bélicas o los sublimes espacios de montañas, llanuras y desiertos, ofrecían señas de identidad de las que difícilmente podía dudarse. Ahora sin ánimo de ruptura, sin pretender una indagación del yo, de tal modo que la casa de cristal se volvía opaca o, lo que en el supuesto vanguardista venía a ser lo mismo, por completo transparente sin nada dentro: la casa de cristal no tenía sentido porque no había

'yo' alguno que atisbar, sólo la más estólida mercantilización de la cultura, a la que, por otra parte, algunos surrealistas llevaban ya cierto tiempo dedicados —eso sí: con una pretensión culturalista, elitista, que les permitía elevar el precio de sus productos por encima de lo habitual—. La crisis de la vanguardia se cumplía, de esta manera, en el marco de la actividad artística: había un verdugo artístico para la vanguardia, para sus ansias de ruptura y de transformación, para sus pretensiones de cambio, de incidir sobre la colectividad y la realidad social. El *kitsch* cumplía, invirtiéndola, su pretensión: unidad de arte y vida porque la excelencia de lo artístico —que había sido el punto nunca asumido de la vanguardia— se disolvía en la banalidad de la vida. En ese mismo momento sólo la ironía pareció respuesta posible, pero tengo mis dudas sobre el eventual carácter irónico de Warhol o de Mel Ramos, de Wesselmann o de Lichtenstein..., dudas que no eximen de su necesidad. □

«La crisis de las vanguardias»

Conferencias de Valeriano Bozal

«La crisis de las vanguardias» fue el título del ciclo de tres conferencias que impartió en la Fundación Juan March, los días 11, 16 y 18 del pasado mayo, Valeriano Bozal, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, con motivo de la exposición «Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel (Colección del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York)», expuesta por entonces en dicha institución. De la tercera de estas conferencias, en la que el profesor Bozal habló del expresionismo abstracto norteamericano, se dio un amplio extracto en el número anterior de este *Boletín Informativo*. Seguidamente ofrecemos un resumen de las dos primeras, tituladas «Proyecto para un monumento... Política y arte de vanguardia» y «Construir el mundo. Racionalismo y funcionalismo en la arquitectura del siglo XX».

«Crisis de las vanguardias» es expresión que se usa para no emplear otra más contundente: «fracaso de las vanguardias». Crisis y fracaso son términos convertidos en moneda corriente a partir de los años sesenta y setenta, difundidos en los ochenta y noventa, sobre los que hoy en día no existe duda alguna: pocos serán los que actualmente se proclamen vanguardistas. La aceptación de la crisis se acentuó en los años setenta cuando los acontecimientos políticos adelantaron lo que poco después sería ya común: el hundimiento del llamado socialismo real no hacía sino acompañar al fracaso de las alternativas que en los países occidentales proponía la izquierda socialista y comunista.

Y es que vanguardia y política han ido habitualmente unidas. Política en un sentido amplio, también en un sentido estrecho: política en tanto que transformación del mundo, política en cuanto relación, adscripción en muchas ocasiones, a planteamientos políticos partidistas. De una y otra ha bebido la vanguardia. Pero hay algo que es inclinación de toda la vanguardia: incidir sobre la transformación del mundo —llámese así a la realidad social, la colectividad, el trabajo y la cultura, su

práctica, etc.— que supone la pretensión de alterar las relaciones entre arte y vida a fin de acabar con la distancia existente entre ambas: si se cerraba esa distancia, ello supondría la transformación del trabajo y la producción, pues no otra cosa implica que todos podamos ser artistas: acabar con la división del trabajo. No es Adorno el único que ha visto en la creación artística y en la contemplación estética el negativo de la realidad (alienada) social, pero sí el que más ha llamado la atención sobre su importancia como pauta para la comprensión del arte contemporáneo (para él el arte del siglo XX).

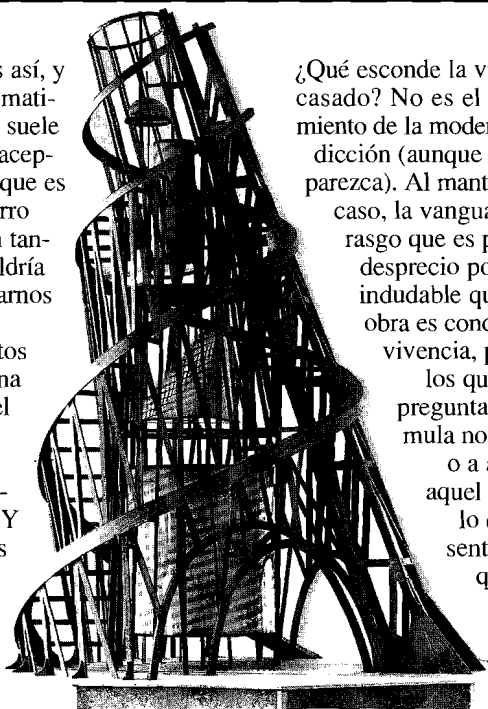
Burger se ha encargado de mostrar la «crisis», el «fracaso» de la vanguardia, al fundar ese fracaso en el aumento de la distancia entre arte y vida: parecería que nunca como en el siglo XX han estado tan distanciadas las masas de la creación artística. Una distancia, añadiré, que no se salva haciendo del arte un espectáculo, una distancia que no se mide en cifras de asistencia a museos y exposiciones, sino, en el horizonte que señaló Adorno, en el *cumplimiento* de su pretensión: de su libertad y creatividad ahora para todos (sólo entonces podremos ser todos artistas, sólo entonces desaparecerá la división del

trabajo). Si ello es así, y parece que, salvo matices, esta hipótesis suele ser generalmente aceptada, se concluye que es la vanguardia «perro muerto» y que, en tanto que tal, más valdría enterrarla y dedicarnos a otra cosa.

Pero hay muertos que gozan de buena salud: en esto es el arte, no sólo el de vanguardia, pero también el de vanguardia, maestro. Y no porque muchos de aquellos a los que se extendió certificado de defunción, o se embalsamó en el museo —recuerdo, entre nosotros, a Tàpies,

Saura, Equipo Crónica, Chillida, Arroyo...—, gocen de salud inmejorable, mejor aun que la que tenían entonces, sino, y esto es más importante, porque seguimos contemplando con fruición, renovada emoción y profundo interés las obras maestras de la vanguardia. Siguen emocionándonos Kirchner y Miró, Beckmann, Grosz, Heartfield, Boccioni, Léger, Tatlin, Klee, Gabo, Moore, Pollock, De Kooning, Dubuffet...

Se produce una situación que más de uno calificará de paradójica: a la vez que aceptamos la crisis defendemos a los vanguardistas —obras y autores— que la nutren, a la vez que aceptamos el fracaso; nos interesamos más que nunca por lo que los «fracasados» nos dicen. La modernidad es retorcida. No es bueno que el artista joven continúe por el camino marcado por Tàpies o por Dubuffet, pero sí lo es que prestemos atención, y mucha, a la obra de ambos. Ser modernos es ser originales. Daría la sensación de que es necesario esperar a que pase el tiempo para que pueda aplicarse el *post* o el *neo* a estos maestros.



Monumento a la IIIª Internacional, 1919-1920, de Vladimir Tatlin

¿Qué esconde la vigencia de lo fracasado? No es el supremo retorcimiento de la modernidad una contradicción (aunque a primera vista lo parezca). Al mantenerse, tras el fracaso, la vanguardia satisface ese rasgo que es propio del arte: su desprecio por el progreso. Es indudable que la calidad de la obra es condición de la supervivencia, pues no son todos los que resisten, pero la pregunta que ahora se formula no afecta a esta obra o a aquella, a este o a aquel otro artista, sino a lo que las obras presentan o proponen, lo que se ofrece en el núcleo mismo de su calidad. Se repite así la que es pauta, y no sólo para el arte de vanguardia: cada

obra nos propone ver el mundo de una manera.

El fracaso de la vanguardia no es, paradójicamente, el de sus manifestaciones; sin embargo, es mucho más que nada: ha obligado a repensar las cuestiones que fueron sus ejes —y, entre todas, la de su eventual incidencia sobre la transformación del mundo, la naturaleza de la utopía que se resiste a desaparecer aunque no pueda ser cumplida—, ha obligado a replantear sobre parámetros nuevos la historia del arte del siglo XX, y con ella la historia de nuestra cultura... Son muchas las «enseñanzas» que podemos extraer de la crisis, entre todas las de la permanencia y vigor de obras que todos los días atienden a nuestra necesidad, a nuestra experiencia estética.

Esta crisis se puede ver en tres momentos en los que ofrece una fisonomía bien nítida: el proyecto para el monumento de la IIIª Internacional, la torre de Tatlin, obra emblemática de la vanguardia política; las propuestas de tres arquitectos que se empeñaron, con

perspectivas distintas –tan relacionadas como diferentes– en construir el mundo: Gropius, Tessenow y Meyer; y el tercero, la tendencia que intentó revolucionar nuestro propio yo, el surrealismo.

Funcionalismo y racionalismo en la arquitectura del siglo XX

Tras la Gran Guerra, Alemania se convirtió en uno de los laboratorios fundamentales de la experiencia vanguardista. La derrota militar suscitó una fuerte crisis económico-social y de las instituciones tradicionales, alentó los movimientos revolucionarios y la agitación política, lo que permitió entrever un mundo distinto al que la guerra y sus resultados ponían en cuestión. El ejemplo de la URSS fue también referente aceptado por buena parte de intelectuales y artistas.

Las vicisitudes de la República de Weimar, el auge del nacionalismo acentuado en buena medida por las obligaciones alemanas hacia los países que habían ganado la guerra, la debilidad de las instituciones y el fortalecimiento paulatino de los partidos de izquierda, fueron algunas de las notas que determinaron la evolución de los acontecimientos. En este marco político, económico-social y cultural el arte de vanguardia tuvo un considerable desarrollo, marcando pautas definitivas para su configuración. Los proyectos artísticos y arquitectónicos fueron, en general, muy diversos y notablemente fecundos, polémicos y rigurosos a un tiempo. Ahora disponemos de una perspectiva histórica y de una información de las que hasta hace poco se carecía. Pretendo usar ambas para construir una historia que nunca tuvo lugar, pero que esclarece relaciones teóricas, ideológicas, políticas y prácticas que sí tuvieron lugar. Es la historia de tres arquitectos: Heinrich Tessenow, Walter Gropius y Hannes Meyer.

Heinrich Tessenow (1876-1950), arquitecto y profesor, fue miembro del

Novembergruppe y defendió posiciones vanguardistas en sus escritos, pronunciamientos y obras. Entre estas últimas conviene destacar su libro *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*, publicado en 1919. Hannes Meyer es una figura bien distinta a Tessenow. Es un profesional reconocido cuando en 1927 se hace cargo de la dirección de la Bauhaus en Dessau. Presenta su dimisión en 1930 y entre 1930 y 1936 desarrolla su actividad en la URSS. En 1939 va a México donde dirigirá el Instituto de Urbanismo y Planificación. Meyer satisface el perfil más nítido del arquitecto vanguardista y comprometido con la realidad política. No oculta un pensamiento marxista ni su simpatía por el comunismo y la URSS. Por último, Walter Gropius (1883-1969) no necesita presentación alguna. Creador de la Bauhaus y una de las figuras centrales de la arquitectura de vanguardia.

¿Por qué poner en relación a estos tres arquitectos? Porque cada uno de ellos ofrece una respuesta significativa a los problemas que tienen planteados la arquitectura y el arte de vanguardia; problemas planteados en esos años, pero duraderos, centrales con respecto a la condición misma de la vanguardia e inscritos en el eje mismo de su fracaso.

Cuando Gropius habla de la «capacidad de transfigurar y de configurar de nuevo las condiciones de vida» no está hablando sólo de arquitectura. Las condiciones de vida tienen un sentido más amplio que el determinado por el marco arquitectónico; se refieren a todo aquello que nos rodea, al mundo en el que estamos inmersos, y no resultan de la acumulación de elementos materiales, sino de un modo de entender y construir el mundo. En este punto coincide Gropius con Tessenow y con Meyer: tampoco piensan éstos en la arquitectura como un mero construir edificios. El arquitecto es más que un arquitecto, incluso cuando, como en el caso de Meyer, se propone ser sólo un arquitecto.

En su libro de 1919, *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*, la defensa que

Tessenow hace de ambos, del trabajo artesanal y de la pequeña ciudad, resume una verdadera concepción de la existencia. No pensemos que la de Tessenow es una culturalista utopía de vuelta al pasado. Hay en él un sentir y una actitud comunes a los de Heidegger: el *miedo* a la técnica, a la civilización industrial y técnica que puede hacernos olvidar tanto lo que somos como lo que es la naturaleza. Comprender a Tessenow en «clave heideggeriana» implica enlazarle con los artistas que se han preocupado por la presencia originaria, por las raíces, por el fundamento... y esa es, me parece, no sólo una de las notas que definen algunas orientaciones vanguardistas, sino que enmarcan las diferentes orientaciones de la vanguardia. No en vano es la actividad artística una actividad artesanal y no hay que olvidar que éste es el rasgo que en mayor grado hace del arte el negativo de la realidad social alienada. Adorno encontró en esta negatividad la condición misma de lo artístico. Tessenow propone la pequeña ciudad, una ciudad que no posee la fría indiferencia de la gran urbe ni el desnudo aislamiento del pueblo. Una ciudad humana, en la que el trabajo artesanal sea el centro del aprendizaje de los niños, y no el estudio libresco.

El mismo año que se publicó el libro citado de Tessenow, 1919, inicia su actividad la Bauhaus en Weimar. De he-

cho, Weimar era una «pequeña ciudad»; no tenía más de 30.000 habitantes. También hay que tener en cuenta la importancia que en el programa de Gropius adquieren el taller y el artesano. No hay ninguna diferencia sustancial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano de un nivel superior. Pero la invocación de Gropius al artesano es, a pesar de las apariencias, bien distinta a la de Tessenow. Para Gropius, el trabajo artesanal no es un fin sino un medio encaminado a la mejor formación creadora de los artistas; no es un modo de vida sino un instrumento en contra de la enseñanza artística tradicional, académica, y a favor de un arte que englobará a todas las demás: la arquitectura. De hecho, *Bauhaus* se concibe, en su organización y en su programa de estudios, como una escuela, más próxima a una dependencia universitaria que a un taller. Los que la integran son profesores y alumnos y la actividad a la que se entregan es la enseñanza.

Bauhaus situó en el eje central de sus intereses el que era tema, a su vez, central del arte de vanguardia: la correspondencia entre una forma originaria y una experiencia originaria, y la necesidad de ambas para lo artístico.

En los primeros años de la Bauhaus, en la de Weimar, los arquitectos no tenían peso específico en el claustro de profesores. Esa situación cambió con la



Walter Gropius: maqueta del archivo de la Bauhaus, Darmstadt

llegada de Meyer. Éste llegó a la Bauhaus en abril de 1927, cuando la escuela estaba en Dessau, para encargarse de la docencia de arquitectura. En abril de 1928 y hasta 1930 sustituye a Walter Gropius en la dirección del centro. El funcionalismo que defiende Meyer responde a la satisfacción de una serie de necesidades entre las que no se encuentra la estética. La arquitectura no es una forma de representación o de interpretación del mundo; la arquitectura no habla del mundo, lo construye. El funcionalismo se propone como la etapa última del racionalismo: una arquitectura racional será una arquitectura funcional, aquella que atiende a las necesidades, no la que habla de ellas.

Con su planteamiento, Meyer ha trazado una línea divisoria entre el mundo del arte y el mundo de la necesidad: puesto que el arte es desinteresado, puesto que no tiene finalidad ni utilidad alguna, entonces es innecesario. ¡No hablemos tanto de las cosas, hagámoslas! Todos los valores que Tessenow había hecho suyos, y no sólo estéticos —la espiritualidad, el nacionalismo, la autenticidad—, desaparecen ahora. Tessenow más que Gropius, pero también Gropius, pertenecen a esa estirpe que ve en el arquitecto algo más que un constructor de casas. El arquitecto es un artista y, si se me permite decirlo, el artista supremo. Tiene a su alcance la posibilidad de «representar» y de transformar, y aquello que construye condiciona y configura el espacio de nuestra existencia. La posición de Meyer atenta en principio contra esta condición: el arquitecto para él es un planificador, un programador, no «representa», atiende a necesidades concretas. Pero, he ahí la paradoja. No sólo construye un edificio, también un espacio y una imagen significativos, es decir, «representativos» de un gusto y una época, de una sensibilidad, de una relación con el mundo. El artista que Meyer ha expulsado por la puerta principal entra ahora por la puerta de atrás. Sus propuestas en la Bauhaus coinciden, al menos en

algunos puntos, con aspectos de la nueva arquitectura soviética.

Hemos visto tres posiciones arquitectónicas que son más que eso. A primera vista cabe decir que fracasaron (y, desde luego, fracasaron). Nunca se pudo hacer realidad el sueño de Tessenow, la Bauhaus fue cerrada en 1933 y se desvaneció el sueño de Gropius, como lo hizo el sueño funcionalista de Meyer. Sin embargo, este fracaso no es total, no sólo porque sin ellos la fisonomía del arte de vanguardia hubiera sido muy diferente, sino porque sus concepciones se mantienen en una especie de «subconsciente arquitectónico» que se resiste a desaparecer. Las tres concepciones asisten en nuestros días a su sacralización, precisamente en aquellos marcos en los que están presentes: sacralización del artesanado en el adosado de fin de semana; banalización de lo artístico en el ornamento posmodernista; banalización, por último, de la construcción en las exigencias comerciales de edificios singulares.

Cuando Tessenow expone sus proyectos alude explícitamente a la clase social que ha de hacerlos suyos, la burguesía. Es una burguesía bastante ideal esta de Tessenow, en una pequeña ciudad de Alemania, pero no por ello menos convincente. ¿Podemos adscribir las reflexiones de Meyer y de Gropius a clases o sectores sociales? El contenido de clase de los proyectos e intenciones de Meyer mira explícitamente al proletariado, del que se declaraba arquitecto. Las propuestas y las actitudes de Gropius encuentran su mejor soporte en el artista, y en tal soporte se percibe al «gran arquitecto» de la actualidad.

Ahora bien, ¿tiene en nuestros días esta adscripción el mismo sentido que tuvo entonces? ¿Es la burguesía actual aquella que tenía en su mente Tessenow; el proletariado la clase para la que construyó Meyer; y el arquitecto el artista que soñó Gropius? Mucho me temo que no: no sólo ha fracasado la vanguardia; también ha muerto y fracasado el mundo que le dio su respaldo. □