

HANS SEDLMAYR

LA REVOLUCIÓN
DEL ARTE MODERNO

TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN
DE JOSÉ ANÍBAL CAMPOS

BARCELONA 2008



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Die Revolution der modernen Kunst*

Publicado por:

ACANTILADO

Quaderns Crema, S. A., Sociedad Unipersonal

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona

Tel.: 934 144 906 - Fax: 934 147 107

correo@acantilado.es

www.acantilado.es

© 1955 by Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg

© de la traducción, 2008 by José Aníbal Campos González

© de la imagen de cubierta, Philadelphia Museum of Art:

Gift of Jacqueline, Paul, and Peter Matisse, in memory of their mother,
Alexina Duchamp, 1998 / Succession, Marcel Duchamp, VEGAP,
Barcelona, 2008

© de esta edición, 2008 by Quaderns Crema, S.A.

(véanse los derechos de las ilustraciones en la página 230)

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:

Quaderns Crema, S.A.

ISBN: 978-84-96834-36-1

DEPÓSITO LEGAL: B.1623-2008

En la cubierta, *Bottle Rack (Botellero)*, de Marcel Duchamp

AIGUADEVIDRE *Gràfica*

QUADERNS CREMA *Composició*

ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *marzo 2008*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prólogo</i>	11
----------------	----

INTRODUCCIÓN

¿QUÉ ES EL «ARTE MODERNO»?	15
«Arte moderno». Determinaciones insuficientes	17
El camino posible: determinación de los fenómenos primarios	20
Las coincidencias se abren camino	22
¿Qué significa el «arte moderno» desde el punto de vista histórico?	23

PRIMERA DETERMINACIÓN: EL AFÁN DE «PUREZA»

I. LA ARQUITECTURA «PURA»	27
La eliminación de lo pictórico en la arquitectura	29
La eliminación de lo plástico en la arquitectura: la muerte del ornamento	30
Otras consecuencias del purismo	33
¿Se ha alcanzado el objetivo?	36
II. LA PINTURA «PURA» (LA LLAMADA PINTURA ABSTRACTA)	37
La eliminación del elemento plástico en la pintura	38
La eliminación de lo tectónico	39
La renuncia a la descripción y al significado	43
La adaptación de descripción y significado	47

Arte no figurativo con significado	49
Arte no figurativo sin significado	55
En busca de los elementos puros en la pintura	59
¿Se ha alcanzado el objetivo?	62
III. COMPONENTES «PUROS» DE LA PINTURA	63
IV. LA ESCULTURA «PURA»	65
La eliminación del elemento pictórico y tectónico	65
La renuncia al objeto	67
V. LA MUERTE DEL ORNAMENTO	69
El patrón en lugar del ornamento	71
VI. RELACIÓN DE LAS ARTES «PURAS» ENTRE SÍ	73
VII. MÚSICA ABSOLUTA	75
La idea de la música absoluta y la música	
programática	75
Música atonal y artes absolutas	78
El viraje hacia el absurdo	80
VIII. POESÍA PURA	81
El error: creer que la esencia poética puede	
obtenerse por destilación	83
El fracaso de la «poesía pura»	84
IX. EL POETA PURO	85
El poeta se desentiende del hombre	85
X. ARTE AUTÓNOMO	88
La dialéctica de lo estético	88
Lo interesante como sucedáneo de lo bello	91

XI.	EL ARTISTA AUTÓNOMO	93
	El juego con las posibilidades	93
	Ironía y melancolía	94
	El artista proteico: Picasso	95

SEGUNDA DETERMINACIÓN:
LAS ARTES BAJO EL HECHIZO DE LA
GEOMETRÍA Y LA CONSTRUCCIÓN TÉCNICA

I.	LA ARQUITECTURA BAJO EL HECHIZO DE LA GEOMETRÍA PURA	99
	La arquitectura es equiparada a la geometría	99
II.	LA ARQUITECTURA BAJO EL HECHIZO DE LA CONSTRUCCIÓN TÉCNICA	102
	La máquina determina el diseño arquitectónico	104
	El elemento irracional de la «nueva construcción»	108
	El constructor como reformador de la vida	109
III.	LA ESCULTURA BAJO EL HECHIZO DE LA CONSTRUCCIÓN TÉCNICA	110
	La escultura como aparato estético	111
IV.	LA PINTURA BAJO EL HECHIZO DE LA CONSTRUCCIÓN	112
	«Construcción» y «montaje»	113
V.	EL ESPÍRITU DE LA GEOMETRÍA Y DE LA CONSTRUCCIÓN EN OTRAS ARTES	114
	El poeta como ingeniero	116
VI.	DOS POLOS DEL «ARTE» CONSTRUCTIVISTA	118

TERCERA DETERMINACIÓN:
LO «DISPAR-ATADO» COMO REFUGIO
DE LA LIBERTAD (EL SURREALISMO)

I. LA PINTURA SURREALISTA	123
El principio creador del surrealismo	124
El automatismo	128
El disparate intencionado	130
II. ESCULTURA Y ARQUITECTURA SURREALISTAS	130

CUARTA DETERMINACIÓN: EN BUSCA
DE LO ORIGINAL (EL EXPRESIONISMO)

«El objetivo es el origen»	137
¿Se ha alcanzado el objetivo?	140

PRIMERA PERSPECTIVA:
LOS ÍDOLOS DEL «ARTE MODERNO»

I. LOS INTERESES «SUPREMOS» DEL ARTE MODERNO	147
La ley de formación de los ídolos	147
II. EL ESTETICISMO	151
La omnipotencia del artista autónomo y la ironía	152
El esteticismo y la desesperación	155
III. EL CIENTIFICISMO	157
Otra vez el afán de pureza	157
La veneración de la geometría	159
Ciencia absoluta y arte absoluto	161

IV. EL TECNICISMO	162
El arte sometido por la técnica	162
V. EL «DISPARATE INTENCIONADO»	165
El móvil del surrealismo	165
Antecedentes	168
La relativa razón de ser del surrealismo	169

SEGUNDA PERSPECTIVA:
LA REVOLUCIÓN DEL «ARTE MODERNO»

La verdadera naturaleza de la revolución	174
El «arte revolucionario» ya no quería ser arte	178
La táctica de la revolución	180
¿Qué es el arte moderno?	182

PERSPECTIVAS

El ejemplo del arte del lenguaje	187
El reclamo del momento: diferenciación de los espíritus y orientación	188
Un intento de mirada desde el futuro	191
<i>Epílogo</i>	193
<i>Apartado enciclopédico</i>	197
<i>Bibliografía</i>	211
<i>Índice onomástico</i>	223
<i>Índice analítico</i>	227

Un fenómeno primario de aquellos movimientos que preparan y, por así decirlo, abonan el terreno al arte moderno es el afán del arte y de todas las artes por llegar a ser completamente «puros». La pureza, como se demostrará de inmediato, significa primeramente la liberación de aquellos elementos o componentes de todas las demás artes, de modo que se trata de un concepto negativo de pureza, un concepto químico cuya singularidad habremos de determinar. En lugar de «puro» podría quizás decirse impoluto, autárquico, autónomo, si bien este último concepto va más allá de la pureza, como demostraremos a continuación. La mejor manera de llamar a esta tendencia es quizás usando el calificativo de «absoluto», pues en él hay resonancias de dos significados principales de ese afán de pureza: lo incondicional y el afán por emanciparse.

¿Qué *significa* en el fondo ese afán de pureza? He ahí la segunda cuestión. Para lo primero basta con que, a partir de ese supuesto «afán de pureza», podamos deducir y ver de manera clara un número asombroso de fenómenos completamente distintos en el ámbito del «arte moderno».

I

LA ARQUITECTURA «PURA»

Fue en la arquitectura donde primero se puso de manifiesto el afán de pureza. Ya en vísperas de la Revolución Fran-

cesa, entre 1770 y 1780, se hace patente en los arquitectos de aquel país. Es por ello que su surgimiento no puede derivarse de los nuevos materiales. El hierro y el cristal, así como el acero y el cristal, aparecieron en el siglo XIX en obras no consideradas arquitectura: en los «pabellones de cristal» de los parques ingleses y jardines botánicos, y luego, desde 1850, en los «palacios de cristal» de las exposiciones universales. El hormigón y el hormigón armado ven la luz tan sólo hacia el cambio del siglo XIX al XX.

Ya en el Imperio, la arquitectura pura queda relegada de nuevo, y la tendencia sigue siendo subterránea hasta la segunda revolución, a principios del siglo XX. Poco después de 1900, se pone de manifiesto por segunda vez: con la segunda revolución, se logra de nuevo el nivel alcanzado antes de 1789, con un nuevo impulso (compárese la ilustración 7 con la ilustración 11) muy pronto superado y descartado.¹

Si uno da por supuesto ese afán de pureza, de él resulta espontáneamente la imagen que adopta y tiene que adoptar la arquitectura autónoma.

Para llegar a ser «pura» y «autónoma», la arquitectura tiene que decir adiós a todos los elementos de otras artes a las que estuvo unida hasta finales del barroco y el rococó (y aún mucho después). En primer lugar, tiene que eliminar los elementos escénicos, pictóricos, plásticos y ornamentales; en segundo lugar, los elementos simbólicos, alegóricos y representativos, y en tercer lugar, el elemento antropomórfico. En realidad, tendría que haber eliminado

¹ Emil Kaufmann fue quien reconoció y puso de relieve por vez primera la tendencia a la autonomía en la arquitectura de las dos revoluciones. Su relevante descubrimiento fue plasmado en su libro *Von Ledoux bis Le Corbusier*, del año 1931, así como en varios ensayos. Con ello se da inicio realmente al conocimiento exacto de la esencia del arte moderno.

un cuarto elemento, el «objetivo», pero eso, en la arquitectura—algo que no se admite a veces—es el «propósito», la «finalidad». Sólo una arquitectura sin propósito, no vinculada a ninguna finalidad, podría ser completamente «pura», la arquitectura por la arquitectura. Por razones obvias, el arte de construir no puede dar este último paso. Sin embargo, se aproxima a ello cuando la finalidad no es tomada en serio, sino que se convierte en un pretexto para materializar «ideas puramente arquitectónicas». Y de ello también abundan ejemplos.

LA ELIMINACIÓN DE LO PICTÓRICO EN LA ARQUITECTURA

Llamamos pictóricos a aquellos elementos cuya forma sería inexplicable y sin sentido para la imaginación que va a tientas, los cuales, más bien, se transfiguran en una forma con sentido en el contexto de la impresión óptica. Pictórico es un capitel, el cual, mediante orificios y ranuras talladas, da lugar a una forma aparente o efectiva que no posee «objetivamente». Pictórico es incluir en el cálculo artístico esos fluctuantes tránsitos entre la luz y la sombra en las superficies arquitectónicas. Pictórico-escénico es cuando en el ábside de una iglesia barroca las columnas reales se combinan con otras pintadas en la pared, dando lugar a una columnata. La arquitectura autónoma no tolera los elementos pictóricos. En esencia, el rechazo de lo pictórico exige también la renuncia al color. El ideal serían edificios puramente blancos.

El hecho de que los elementos pictóricos sean eliminados de la arquitectura ha sucedido también en otros momentos del pasado, por lo tanto, desde el punto de vista histórico, no constituye un paso decisivo.

LA ELIMINACIÓN DE LO PLÁSTICO EN LA
ARQUITECTURA: LA MUERTE DEL ORNAMENTO

Mucho más profunda es la eliminación de los elementos plásticos, fenómeno derivado de ese afán por conseguir una arquitectura «pura». Y es que donde tal cosa se efectúa de manera consecuente, significa una ruptura con varios siglos de antiguas tradiciones.

Si la arquitectura revolucionaria hubiese prescindido solamente de aquel modelado plástico de los cuerpos tectónicos, tan importantes para el barroco, la ruptura no habría sido tan decisiva. Pero ésta va mucho más allá.

Desde la primera gran civilización, la arquitectura y la escultura han formado siempre un estrecho matrimonio. Algunas de sus formas se desarrollaron a partir de las mismas raíces comunes: del menhir (palabra celta que designa una piedra prehistórica dedicada al culto) surgen tanto la monumental figura libre como el obelisco tectónico, e incluso, quizás, la columna.

La columna auténtica—una de las invenciones más grandiosas del espíritu del hombre—es una estructura tanto tectónica como plástica. Tectónica es su posición erguida; tectónica es también la base sobre la que se levanta y que la sostiene; tectónica es su viguería. Sin embargo, la columna no es un mero símbolo de sus funciones materiales, la carga y el soporte, como quiso interpretarlo la errónea noción funcionalista y racionalista del siglo XIX; sino que es, desde un inicio, una elevada forma noble y el auténtico símbolo de un comportamiento espiritual universal, la misma postura erguida que eleva al hombre a una categoría superior a la de los animales (W. Mrazek). Sólo después de la gran liquidación de los signos de dignidad y de los símbolos en el siglo XIX, la columna quedó

desvalorizada y fue mal estudiada desde un punto de vista materialista.

Desde el punto de vista tectónico, un pilar de cuatro lados cumple la misma función que una columna. La columna pura, sin embargo, obra del espíritu griego, es la unión más sublime que pueda imaginarse entre los valores tectónicos y plásticos, el espíritu y el cuerpo, el logos y el mito.

Mediante ese vínculo, se encuentra en una profunda relación con la esfera de lo humano. Que sus medidas sean comparadas de forma ideal con las medidas del cuerpo humano, o que en lugar de columnas puedan aparecer cuerpos humanos, constituyen solamente los aspectos más palpables de su humanidad esencial. En el ámbito de lo plástico, su aporte consiste en la renovación y el abultamiento de su fuste, y en el modelado plástico de su base, su capitel y su viguería.

Hasta finales del siglo XVIII, casi toda la arquitectura artística se basa en la columna o en formas relacionadas con ella, como la pilastra o el pilar redondo con capitel, así como los «servicios» de la arquitectura medieval.

Es por tanto un acontecimiento de verdadero significado secular el hecho de que la arquitectura revolucionaria haya dicho adiós a la columna. En su lugar aparece el pilar rectangular, «puramente» tectónico, que prescinde del capitel y pronto adopta formas que pueden ser invertidas sin que se note. Allí donde aún se conserva la columna, sus miembros son convertidos en bloques y adoptan la figura de formas geométricas elementales.

La ruptura con el pasado tuvo lugar primero en vísperas de la Revolución Francesa, y al comienzo del siglo XX es ya definitiva. Para ello se han esgrimido razones muy poco convincentes: se ha dicho, por ejemplo, que el hierro y el

hormigón se resisten a la columna. ¡Cómo si el mármol y el ladrillo tendieran por sí mismos a la forma de la columna! Si el cambio de material fuera una excusa válida, entonces la columna tendría que haber desaparecido cuando se dejó de construir en madera y se pasó a construir en piedra, y de ahí a construir en ladrillo. No, no es el cambio de material la causa de su muerte. La columna ha de desaparecer, pues a partir de ahora se hace imprescindible decir adiós a todo elemento plástico para que surja la arquitectura «pura», la arquitectura de superficies puras. En la Michaelhaus de Viena, una obra de Adolf Loos del año 1908, la encontramos de nuevo, pero sólo como revestimiento de lo «completamente distinto», de lo nuevo.

Pero la columna no es el único elemento plástico-tectónico. Plástico-tectónico es también aquello que la teoría del Renacimiento denomina «órdenes» y todo lo que forme parte de ellos, incluidas las balaustradas y las consolas. La arquitectura antigua no es, en ningún modo, la única que contiene elementos plásticos; éstos están presentes, asimismo, en la arquitectura anterior y posterior a la Antigüedad, y los encontramos también en la arquitectura romántica, la gótica, y en cierto modo también en la arquitectura no europea. En una primera fase, todos esos componentes plásticos de la arquitectura se convierten tectónicamente en bloques, y desaparecen luego en una segunda etapa.

Plásticos son sobre todo los «perfiles». Por esa razón la arquitectura pura es una arquitectura «sin perfiles». Ni siquiera puede permitir una cornisa o un perfil como remate de un bloque constructivo: ahora el remate es el puro ángulo.

Al igual que el elemento plástico, también el ornamento tiene que desaparecer, lo mismo el pintado que el esculpi-

do. Aunque todavía se mantuvo en una primera fase de gran depuración, ya no guardaba relación con la construcción, ni con el mobiliario ni los accesorios. Se convierte, según la acertada definición de Emil Kaufmann, en «aplique» que puede ser eliminado sin que nada cambie en la tectónica pura. En la segunda fase de la revolución, el ornamento es rechazado apasionadamente: «El ornamento es un delito» (Adolf Loos).²

Con la columna—considerarla como un mero elemento clasicista constituye un profundo—desapareció un símbolo fundamental de lo humano, de la postura erguida. No obstante, en la arquitectura revolucionaria del siglo XVIII se conservan formas que, a su manera, se relacionan con el cuerpo humano. Las puertas y ventanas erguidas, aun aquellas que han perdido sus perfiles, constituyen todavía un marco en torno a una figura humana imaginaria. En una segunda revolución se perderá también esa referencia.

OTRAS CONSECUENCIAS DEL PURISMO

Para una arquitectura autónoma, el significado simbólico y alegórico de los componentes constructivos ha de resultar superfluo y molesto. La primera revolución conocía todavía los significados simbólicos. Cuando el iniciador de esa revolución, Ledoux, confiere al cementerio de Chaux la figura de una esfera inmensa, para él, según su propia confesión, su forma se convierte en símbolo de eternidad. Cuando su correligionario Boullée escogió esa forma esférica para el

² Véase Adolf Loos, *Ornamento y delito* (Barcelona, Gustavo Gili, 1980).