

EL DIÁLOGO ENTRE PROYECTO Y LUGAR

UN RETO PARA LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XXI

Josep Muntañola Thornberg



Lewis Mumford

Proyecto y lugar hacia el siglo XXI

El concepto de lugar en arquitectura no es nuevo, sus raíces se hunden hasta Aristóteles y Vitruvio, pasando por L. B. Alberti o, más recientemente, por Ch. Norberg o Ch. Moore, sin olvidar estudios de carácter más general desde diversas disciplinas. ^{N1}

Sin embargo, a partir del movimiento moderno, y de una forma un tanto paradójica como veremos, el debate sobre las relaciones entre el proyecto arquitectónico y urbanístico y el "lugar" en el que debe construirse ha renacido una y otra vez bajo diversas formas, pero siempre bajo la sospecha de que el lugar socava la libertad del proyecto moderno, introduciendo dimensiones paralizantes y anticuadas. La filosofía de Hegel ha sido, en parte, culpable de esta visión un tanto negativa del lugar, al dividir la arquitectura en independiente del contexto, o sea la arquitectura clásica con reglas autónomas, dependiente del contexto, o sea determinada por el contexto histórico cultural a través de poder simbólico como en Egipto y por último, la arquitectura interdependiente, la gótica, la preferida de Hegel. Sin menospreciar la siempre inteligente perspectiva de Hegel, esta visión de una razón basada en la historia, hoy muy discutida por lo que conlleva de justificación de los máximos

THE DIALOGUE BETWEEN DESIGN AND SITE

First I explore, very briefly, the avatars of the relationship between place and design in the past century, in relation to the quality of the project, reflecting on the different attitudes in this regard.

Within its second part, the article introduces recent theories on the functioning of dialogic imagination, for which the site ceases to be something suspicious or secondary in order to become something irreplaceable and necessary for the designer. In this way, the work of the architect throughout the project is related to education, construction, and his social life; a very ambitious goal, but necessary if we want to maintain the legitimacy of the Architecture profession.

The functioning of this dialogic imagination is explained by means of plainly represented examples that illustrate the real possibilities of these theories. In these examples, the dialogue between design and place enriches the quality of the architecture and planning that end up being built. Simultaneously, the interactions between Architecture, culture and society are made manifest, allowing the architect to assert his/her ability to investigate alongside other professions and disciplines.

Finally, in the conclusions, the article recognizes that the quality of the physical and social place of the project is responsibility of the architect. Processes of globalization, more and more fast, can not be the excuse for the social networks of power that underlie the construction of increasingly large territories, because they may result less habitables each day.

The article is accompanied by a bibliography of Lewis Mumford, as well as a brief text written by him.

^{N1} Muntañola, J. *La arquitectura como lugar*. Primera edición Gustavo Gili Barcelona, 1973. Sexta edición Edicions UPC, Barcelona, 2000. Casey, E., *The Fate of Place*. University of California Press, Berkeley, 1998

^{N2} Ver por ejemplo: Ricoeur, P. *Essais herméneutiques II*. Seuil, Paris, 1986

errores históricos, es, por lo menos, muy confusa y, como indica Paul Ricoeur, si no logramos superarla, esta visión elimina toda crítica social y también cualquier desarrollo filosófico.

Porque, digámoslo claramente, esta sospecha sobre el papel negativo o inútil del lugar en relación al proyecto arquitectónico y urbanístico se fundamenta, al menos, en tres prejuicios que paso a describir uno a uno.

El primero, es que la arquitectura desarrolla su conocimiento a partir de ella misma, de manera que cualquier transgresión artística, científica o ético política de esta “autonomía” es un peligro. Por tanto, referencias a otras artes, a ciencias sociales o a las dimensiones político-ideológicas del proceso de proyecto han de considerarse sospechosas. Un edificio se relaciona con otros edificios siempre dentro del conocimiento entre estos edificios y sus arquitectos, y contra menos referencias a los contextos y lugares de los edificios mejor. Estas referencias producen ruido de fondo y confusión, nunca conocimiento útil para el arquitecto. Este primer prejuicio choca frontalmente con los movimientos vanguardistas del siglo XX: constructivismo, expresionismo, dadaísmo, suprematismo, stijl, etc, pero, poco a poco, los defensores de la modernidad han ido depurando lo que ocurrió realmente, para intentar hacer compatible modernidad y autonomía, empezando con la “depuración” de Ph. Johnson y E. R. Hitchcock en los años treinta. ^{N3} Prácticamente, solo Mies van der Rohe está libre de toda sospecha, y parte de Le Corbusier, todos los demás son sospechosos de poca claridad y poca calidad por falta de “autonomía” disciplinar.

El segundo perjuicio, relacionado con lo dicho de Hegel y con el primer prejuicio descrito, es que la dimensión abstracta del arte moderno no representa la realidad, mientras que cualquier arte que represente la realidad no es abstracto. De esta manera lo abstracto apoya la descontextualización sencillamente porque es incompatible con cualquier referencia contextual. También este prejuicio es contrario a unos movimientos vanguardistas que, como en Picasso, lo abstracto y lo figurativo se entremezclaba sin ninguna sospecha: las tramas geométricas de hoy han sido las guitarras del mañana, sin ningún miedo a perder la modernidad y su pureza. Bastaría con leer con detención el comentario de Lewis Mumford en el año 1936 en el New Yorker, sobre la exposición de pintura abstracta de Picasso, Miró, etc. en el Museo de Arte de New York, para ver que las cosas fueron muy distintas y de que lo figurativo estaba, y está todavía, mucho más lejos de la realidad que lo abstracto. ^{N4}

El tercer prejuicio es una combinación de los dos anteriores y tiene que ver con la apreciación de que todo el arte antiguo hasta el siglo XX es peor, por lo

que siempre es mejor apartarlo para dar “lugar” a los proyectos de hoy. Porque uno podría “contaminarse” si se inspira en el arte del neolítico, como Picasso o Brancusi, o perder calidad si se entusiasma por cualquier etapa histórica anterior. En esta situación los usuarios de este arte inferior, eran inferiores, por lo que los lugares históricos se imaginan siempre con habitantes mucho menos inteligentes y menos sensibles que nosotros.

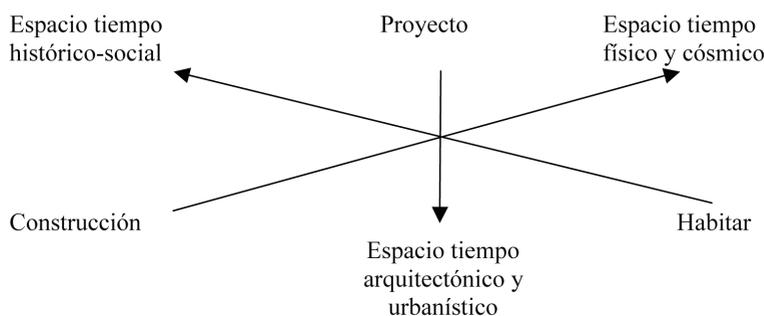
Estos tres prejuicios constituyen una sólida estructura teórico-práctica, desde la cual los edificios viajan de un lugar a otro a través de la imaginación proyectual, a veces viaja solo la forma física, a veces el contenido sin la forma, a veces ambas como si se intentara reproducir un “clon” exacto. Pero, en cualquier caso, el proyecto encuentra difícilmente su justificación si los tres prejuicios entran en crisis.

La recuperación del lugar

Si a través de una imaginación dialógica en esta recuperación los arquitectos proyectamos lugares, y suponiendo que no estemos paralizados por los prejuicios antes anunciados, estamos ante un reto de dimensiones espectaculares, que abarca desde la educación infantil hasta las leyes urbanísticas y que influye en la investigación a cualquier nivel. ^{N5}

En el juego de la imaginación del arquitecto está la posibilidad de que, al menos, se puedan proyectar, si no construir y habitar, lugares dignos de los grupos sociales de hoy. Porque estamos suponiendo que el cerebro del arquitecto no es únicamente un amasijo de material electroquímico sino la sede capaz de imaginar “culturas”, con edificios y ciudades que estimulan unos intercambios sociales más que otros desde unos espaciotiempos concretos. Diagrama I

Fue Mijaíl Bajtín el que desde los años veinte del pasado siglo, totalmente contemporáneo con las vanguardias, con Lewis Mumford y con los descubrimientos científicos de A. Einstein, Jean Piaget, etc., advertía del resurgimiento de una visión “formalista” de un arte y de una crítica descontextualizados, para defender la naturaleza “dialógica” del arte y de la cultura en todas sus formas. De esta manera,



N3 Me refiero a las exposiciones en MOMA New York en los años treinta con la violenta confrontación entre Lewis Mumford y Ph. Johnson con el resultado de la escasa presencia de las obras de Wright, Neutra y Shindler contra la opinión de Mumford. Próxima publicación de una reflexión crítica del debate en la revista *Arquitectonics* n° 21/22 *Arquitectura y virtualidad*. Edicions UPC, Barcelona, 2010. Por otro lado, la reciente exposición en la Caixa Forum Barcelona y Madrid, sobre Dalí y Lorca y las vanguardias artísticas a Europa, es una prueba clarísima de una modernidad abierta a las ciencias y a las artes

N4 Mumford, L. *The Course of Abstraction*. *The New Yorker*, 1936. (Ver anexo I). Además opus cit. nota 3

N5 Muntañola, J. *Las formas del tiempo*. *Arquitectura, educación y sociedad*. Editorial Abecedario, Badajoz, 2007

Diagrama I: La estructura cronotópica de la arquitectura y el urbanismo



el contexto sociofísico no podía olvidarse sino que, por el contrario, era insustituible para comprender las innovaciones propias de cada obra de arte, o sea su “arquitectónica”, el origen de la capacidad de interpretación y de generación de conocimiento de artes, ciencias y políticas.

Desde esta perspectiva de una imaginación dialógica, el proyecto en el diagrama I articula dos espacios, el de la construcción y el del uso social, gracias a lo que Bajtín llama orden “cronotópico” del objeto artístico, o sea un orden sociofísico que subyace el objeto y que responde a las decisiones del autor del proyecto. De esta manera se proyectan “lugares” y no solamente “formas”. ^{N6}

Este orden “cronotópico” del lugar no se limita a las dimensiones artísticas del objeto sino que ordena también dimensiones cognitivas y ético-políticas, pero siempre a partir del objeto. Dicho de otra manera: este orden cronotópico, y sociofísico, es responsabilidad del autor de proyecto, que no puede parapetarse o excusarse tras normativas, decisiones político-económicas, etc. o reglas “paramétricas” automáticas del ordenador. En cualquier caso el autor es responsable a través del proyecto.

Llegamos así a reconocer que la imaginación dialógica se fundamenta en la dimensión social, intersubjetiva, de esta facultad humana, la única capaz de saltar entre la virtualidad y la realidad y, a la vez, entre mi subjetividad y la del otro. Sin imaginación no podríamos inventar nada ni tampoco salir de nuestros propios instintos, ideas o proyectos. ^{N7}

Cada proyecto elabora, pues, como “un puente” (un cronotopo) entre construcción y habitar, de un lado, y entre el autor y la sociedad, de otro lado, haciendo posible la construcción de un nuevo “lugar”. Es Aristóteles el que, una vez más, nos describe magistralmente como el proyecto consigue este resultado cuando nos indica que la imaginación del artista coloca la obra “ante los ojos como en acto”, es decir convierte lo inanimado en animado, lo abstracto en vida y la teórica en arte. ^{N8} Veamos, muy concisamente, algunos ejemplos.



Un primer ejemplo cronotópico es el de las esculturas de Fidias a las que muchas veces me he referido en mis escritos. En efecto desde mis primeras visitas al Partenón quedé impresionado por el “realismo” de las telas y las formas de la escultura clásica griega, al descubrir que este “realismo” se fundamenta sobre una abstracción virtual “irreal” de la tela, ya que el mármol permite a Fidias construir movimientos de la tela imposibles en la realidad, pero que con el juego de perspectivas esta imposibilidad configura la representación de un dinamismo vital, o sea el “ante los ojos como en acto” al que alude Aristóteles. Y este argumento puede extenderse a toda la escultura de la época: lo abstracto por lo tanto como base del realismo y no la figura icónica que imita la realidad. ^{N9}

Otro ejemplo sería el cuadro de Picasso de la “Horta de Sant Joan” y la casa para su hermano de Carlos Ferrater. ¿Se aleja de la arquitectura tradicional el componente cubista en la pintura y el componente plástico abstracto con sus geometrías en el caso de la casa de Ferrater? Todo lo contrario, los componentes abstractos en ambos casos trabajan a favor de espacios sociales reconocibles cultural y cronotópicamente en los que reglas sociales de intercambio (comer en el exterior, etc.) y clima del lugar (viento, sol, cercanía del mar, etc.) se articulan sin problemas, estructurando las relaciones dentro-fuera al servicio de un



N6 La extensa obra de Mijail Bajtín no ha sido difundida en el mundo hasta después de su muerte. Ver *Arquitectura y dialógica*. *Arquitectonics* n° 13, Edicions UPC, 2004

N7 Ver, por ejemplo, Camic, Ch. y Joas, H. *The Dialogical Turn*. Rowman, New York, 2006

N8 Los mejores textos sobre la imaginación en Paul Ricoeur: *Memoire, histoire et oubli*. Seuil, Paris, 2000. Ver *Arquitectura y hermenéutica*. *Arquitectonics* n° 4, Edicions UPC, 2003

N9 Más reflexión sobre Fidias en *Arquitectura y poética*. Anagrama, Barcelona, 1980

F1 La calidad escultórica de Fidias con un dinamismo, aparentemente *figurativo*, de las telas o vestidos

F2 Visto de escorzo estos vestidos están solidificados en el mármol de forma *abstracta* bajo formas totalmente imposibles de hacer con telas reales

F3 y F4 En esta casa unifamiliar las geometrías abstractas dialogan con la cultura vernacular, al igual que dialogó Picasso en su famosa pintura cubista de *la Horta de Sant Joan*. La articulación cronotópica entre las formas físicas y los usos sociales configura una obra en la que innovación y diálogo con el lugar son compatibles y complementarios. El arte pone de relieve aspectos de la cultura tradicional que pasan desapercibidos en la vida cotidiana, haciendo posible un puente entre técnica y sensibilidad

habitar en el que la geometría y su construcción nos acercan a una modernidad posible en el lugar preciso geográfico-histórico, que quizás, como en el cuadro de Picasso, en otro lugar no sería igualmente posible. No se trata de museificar una cultura, sino de renacerla. N10

Con Enric Miralles la razón cronotópica de sus proyectos es tan evidente como difícil es descubrirla con precisión, aunque en sus croquis y en sus comentarios escritos, Miralles realiza parte de este arduo trabajo de descubrir la “redescripción”. Con el cementerio de Igualada, el proyecto de Museo Arqueológico en Tosalónica y el Mercado de Santa Catalina en Barcelona, con su entorno, Miralles “construye” su peculiar manera de proyectar “lugares” en los que tiempo, espacio, sociedad y territorio se “funden” en una “forma” nueva, pero antiquísima en sus raíces. Por ello, Enric Miralles es un ejemplo inagotable de imaginación dialógica y “cronotópica”, todavía en gran parte por descubrir. N11

En todos estos ejemplos, el diálogo entre proyecto y lugar no está pre-determinado ni por el proyecto, ni por el lugar físico y social, sino por el proceso de retroactivación que es la fuente auténtica de conocimiento y de invención. Análogamente a que son las acciones del sujeto sobre los objetos las que originan el conocimiento y nunca el sujeto o los objetos en sí mismos, el encuentro, cronotópico, entre proyecto y lugar es capaz de generar una arquitectura sensible e inteligente digna del siglo XXI y de la riqueza cultural de la humanidad. Ni el proyecto ni el lugar, cada uno por su lado, lo podrían conseguir.

Conclusiones

Si ahora volvemos con Hegel y a su definición de que el lugar es tiempo en espacio, definición no incompatible, en este aspecto de filosofía de la ciencia general, con las últimas ideas de Paul Ricoeur al respecto N8, todo lo dicho hasta aquí es también compatible, ya que es justamente la modernidad la que flexibiliza las relaciones proyectuales entre construcción, diseño y uso, con el fin de abrir la arquitectura hacia una nueva era física y socialmente revolucionaria.

La arquitectura como impulsora de formas de vida tiene el deber y el derecho de innovar y de experimentar nuevas formas y mejores edificios y ciudades. Sin embargo, yo creo que una cosa es flexibilizar las tres dimensiones ya clásicas del proyecto, y otra eliminar una de ellas: la construcción, el uso o la “forma”, es decir la *stabilitas*, la *utilitas* y la *venustas*. Repetir las mismas viviendas adosadas en Barcelona, Pekín o Florida no es necesariamente innovar o proyectar los mejores lugares posibles, haría falta una comprobación. Y lo mismo sobre las “figuras urbanísticas” y su exportación global a todo el mundo sin apenas variaciones.



Cuando L. B. Alberti indica que lo más importante al elegir un lugar para vivir son los “vecinos”, apuntaba en la misma dirección, ya que la estructura espacio-temporal y sociofísica, que es un lugar, tiene en el intercambio social, intersubjetivo, su aspecto más singular. La arquitectura cualifica este intercambio y el proyecto, lo quiera o no, toma partido por un intercambio más que otro. Esta es la razón de que en la filosofía griega clásica, la sabiduría arquitectónica se equipara a la de los educadores y a la de los legisladores de ciudades.

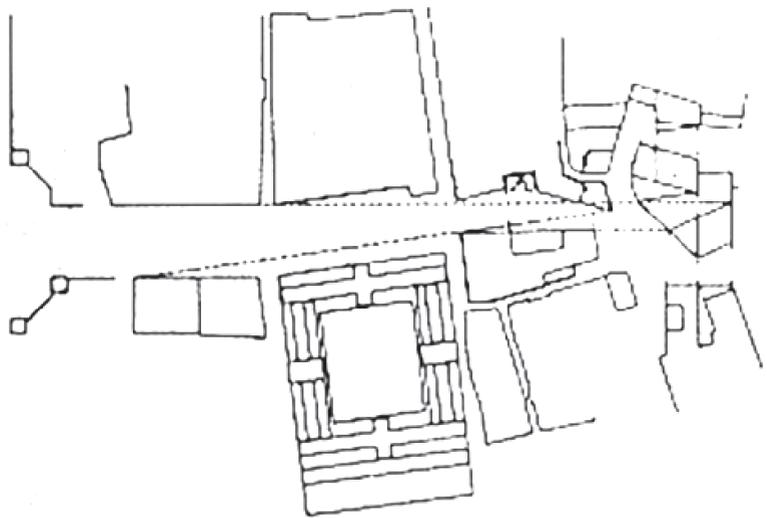
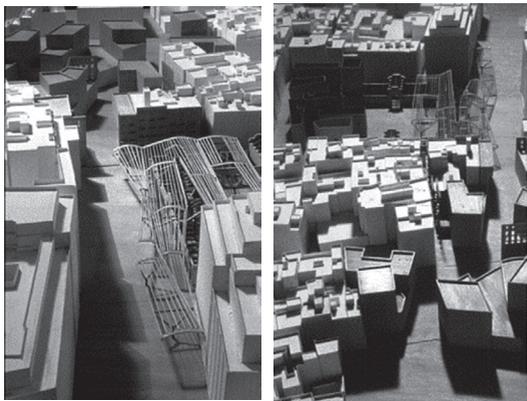
Y aquí ha radicado el interés de la noción de lugar. Porque el uso de esta noción obliga al proyecto a introducir un orden de coexistencia sociofísico, o de intercambio entre lo físico y lo social, tanto en el proceso de proyectación como en la crítica y el planeamiento. Y así: ¿Hasta qué punto este orden urbanístico de coexistencia, siempre cultural y sociofísico, se puede exportar de un lugar a otro? ¿Basta con copiar los principios estructurales de la forma o sus medidas para que “automáticamente” se reproduzca la misma arquitectura en otro lugar? ¿La cultura, como forma de vida, ha de ser la misma en todos los lugares?

F6, F7 y F8 Cementerio de Igualada (Enric Miralles/Carme Pinós). Obra muy conocida pero mal comentada, en un delicado equilibrio entre naturaleza, técnica y cultura, que permitía pensar en un futuro mejor a este siempre complejo diálogo entre proyecto y lugar

N10 Referencias a este proyecto en *Arquitectonics* n° 15. Edicions UPC, 2008.

N11 Otros trabajos sobre Enric Miralles, son la tesis doctoral de Montserrat Bigas. Facultad de Belles Arts, Universidad de Barcelona, 2005. Muntanyaola, J.; Muntanyola, D., *Architecture in the Wild*. ARRC/EAAE 2010 International Conference, Washington, 23-26 Junio, 2010

N12 Muntanyaola, J. *Topogénesis*. Primera edición en *Anthropos*, París, 1997. Tercera edición en *Arquitectonics* n° 18, Edicions UPC, Barcelona, 2008. Todas las revistas *Arquitectonics* (22 volúmenes) se dedican a estudiar esta modernidad específica. Ver www.arquitectonics.com



Para responder a estas preguntas hay que considerar a la arquitectura, a la educación y a la política urbana de la ciudad como “acciones” inteligentemente correctas o, como decían los antiguos, han de ser las tres “sabias”. Las “acciones correctas” en una ciudad son las que justifican una buena arquitectura y una educación de “excelencia”, como decimos hoy. ^{N5}

De esta forma, el proyecto dialoga con el lugar, sin prejuicios y sin precondiciones ni en un sentido ni en otro, pero con la absoluta certeza de que este diálogo será la fuente de cualquier conocimiento, y de que nunca el proyecto o el lugar por separado serán capaces de innovar.

Esta argumentación es la que subyace bajo la definición de “modernidad específica” con la que ha concluido algunas de mis publicaciones anteriores, y punto final. ^{N12}

Anexo (traducción de Josep Muntañola) **El devenir de la abstracción**

Sobre una exposición en 1936 del arte abstracto en el MOMA de Nueva York.

Antes de visitar la exposición de Arte Abstracto en el Museo de Arte Moderno de New York (MOMA) habríamos de clarificar nuestra mente en el sentido de considerar que la actual generación de pintores no comporte cambios esenciales en lo que es el arte en sí.

Para empezar, cualquier pintura o escultura es abstracta, incluso la más realista, consiste en un desplazamiento de la realidad a través de un símbolo que mantiene solamente algunos aspectos de parecido. Una cabeza esculpida puede sonreír pero no puede guiñarte el ojo; puede además venir sin estómago y pulmones. Cualquier obra de artes es una abstracción en relación al tiempo: rechaza la realidad del cambio y de la muerte. No puede hacer otra cosa el amante griego que consolarse ante la urna mortuoria en la cual la belleza de la mujer resplandece y su amor permanecerá por siempre.

El arte virtual, también, pide abstracción a los demás sentidos. Pertenecer a un mundo en el que el gusto y el olfato están ausentes, en el que el tacto se transforma en referencia visual, y donde (en pintura) el movimiento del observador y los distintos puntos de vista de los objetos representados se han perdido en una imagen estática. La verdad es que todo lo que llamamos cultura es un sistema de símbolos; los signos del lenguaje y los símbolos del arte y la religión son meramente atajos para llegar a una realidad indicada o expresada. La pintura más realista de género, de una tienda de comestibles en Kansas está más cerca de las formas geométricas de Ozenfant que del fragmento de vida que pretende representar. El hombre de la calle ha estado siempre mirando arte abstracto sin darse cuenta. Lo que llama equivocadamente realismo no es otra cosa que una serie de abstracciones que le son familiares.

Por su naturaleza, cualquier obra de arte es una miniaturización de la experiencia concreta. Si ésta fuera su único valor deberíamos rechazar el arte por ser una débil copia de la vida, como hicieron los filistinos, una bebida venenosa para la gente incapaz de vivir la vida tal como es. Pero el arte supera sus limitaciones con otras ventajas. Gracias a la abstracción, algunas condiciones de la vida real se pueden intensificar. Divorciado de las necesidades prácticas inmediatas, el arte puede responder a experiencias que nuestros deberes diarios nos hacen olvidar, y de esta manera reorganizar sensaciones y sentimientos a través de estructuras más significativas para nosotros que nuestra propia vida cotidiana. En períodos de desarrollo social, el arte puede anticipar experiencias nuevas, colocándonos en un marco mental de referencia capaz de darles la bienvenida, tal como el ojo bien preparado del cazador es capaz de ver el pájaro tras un instantáneo movimiento de unas hojas, en un abrir y cerrar de ojos.

Fue de esta manera que los pintores del renacimiento, que inventaron la perspectiva, gracias a una estructura matemática, nos prepararon para la conquista del espacio a través de barcos, aviones y locomotoras, con ayuda de los mapas.

F9, F10 y F11. Remodelación del barrio de la Ribera en Barcelona (Enric Miralles/ Benedetta Tagliabue).

Esta maqueta totalmente ignorada en el proceso de reconstrucción de las viviendas es uno de los escasos ejemplos de urbanismo inspirado en el lugar histórico circundante. Desgraciadamente los criterios inamovibles de: profundidad edificable, altura uniforme sobre la rasante de las calles, etc. hicieron imposible su construcción y convirtieron en anacrónico el triste resultado de unos edificios fuera de lugar. Me refiero a las viviendas.

ANEXO: EL DEVENIR DE LA ABSTRACCIÓN

Nota del traductor:
Por la amistad que me unía al autor, que me envió dedicado el texto, me he permitido traducir este artículo del año 1936, desgraciadamente demasiado tarde para poder pedirle permiso personalmente. Antes de leerlo colocar vuestra mente en New York en el año 1936, tras visitar una exposición de arte abstracto con cuadros de Picasso, Miró, etc. en el MOMA de aquella ciudad, organizada por el Professor Barr, un amigo, a su vez de Mumford, al menos en aquellos años.

¿Qué tiene que ver todo esto con el desarrollo del arte abstracto en los últimos treinta años? Tal como Mr. Alfred Barr muestra en su exposición, este desarrollo tiene varias facetas, ya que la nueva abstracción responde a distintos modos de la experiencia. Pero seguro que uno de los modos es la capacidad por simbolizar con nuevas formas el mundo en el que hoy vivimos, atrayendo nuestra atención hacia aquellas experiencias que alteran nuestras relaciones y sentimientos espaciales, representando con imágenes, las mismas percepciones y actitudes que están siendo expresadas en las ciencias físicas, la psicología, la literatura y finalmente las artes de la mecánica. De esta manera, lejos de plantear un divorcio con la vida corriente, los artistas abstractos están más cerca de las experiencias vitales de su época que los pintores que permanecen anclados en las formas más tradicionales. El significado de una obra concreta puede no ser claro, y su capacidad expresiva puede no ser un gran éxito. Pero la conexión entre la imagen y la realidad contemporánea es efectiva.

Estos hechos con respecto al arte abstracto, se han oscurecido parcialmente debido a que los artistas, y los pocos críticos que han entendido sus objetivos, estaban más interesados por los problemas formales y técnicos, generados por estas nuevas abstracciones, que por el contenido subyacente. De hecho, al reaccionar en contra de un arte banal, de mera ilustración, los abstractos llegan a defender que su arte no tiene contenido, excepto líneas, superficies y volúmenes, debidamente organizados. Así atribuyen a la pintura y a las esculturas las características de la arquitectura, sin poder otorgar ni los usos racionales a los edificios ni los usos simbólicos de un movimiento, con el fin de justificar dicha organización de la forma. Se engañan a ellos mismos, artistas y críticos. Sus formas eran quizás indiscifrables, pero la falta de habilidad por leer lo desconocido no es prueba de que estas formas permanecerán sin significado una vez tengamos las claves de sus palabras formales y de sus vocabularios.

Tengamos por ejemplo en cuenta las derivaciones de las tempranas formas Cubistas desde las esculturas africanas. ¿No es aquí absurdo enfatizar las formas y olvidar su medio social? Ésta extracción desde el arte africano de un nuevo impulso fue el signo de un reciente respeto por los pueblos primitivos y sus culturas a partir del siglo XX. Empezamos a considerar que, aunque los pueblos primitivos de África no habían inventado la máquina de vapor, habían llegado a expresar con mucha precisión sentimientos básicos ante el miedo y la muerte mediante el arte; conocían además muy a fondo la erótica de la vida que nuestra "civilización" había vaciado de sentido, tal como los tratados de Havelock Ellis sobre psicología sexual nos explican. Recordar, además, el miedo a la guerra que recorre los pueblos de Europa. Paul Rosenfeld en su admirable ensayo sobre "Elektra" del músico Strauss nos indica cómo el contenido terrorífico de la obra se adelanta a la catástrofe que llegó. O sea que las formas rígidas, las deformes y fragmentadas imáge-

nes y las cabezas bárbaras de los cubistas tempranos, hicieron explotar el cuerpo humano. Media docena de años después, la guerra llegó, y éstas formas troceadas se "realizaron" en el campo de batalla.

Esta no es la única historia posible, podemos considerar el desmembramiento de la forma cubista todavía desde otro punto de vista. La desaparición de la imagen realista y la construcción de una representación desde una serie de puntos de vista diferentes tienen una referencia científica. Esta dimensión del arte abstracto conecta estrechamente con la primera teoría de la relatividad de Albert Einstein, publicada en 1905; era el anuncio de una manera nueva de ver el mundo, en la que el lugar fijo del observador ya no era, como en el Renacimiento, el punto principal desde el cual determinar las líneas de la pintura. No me malentendáis. Einstein no produjo el cubismo de la misma manera que el Cubismo no produjo Einstein. Ellos fueron, más bien, ambos, formulaciones contemporáneas de los mismos hechos comunes en la experiencia moderna. Viéndolo así, se puede apreciar mejor la pintura de Marcel Duchamp "Desnudo descendiendo la escalera". Fue un intento de incorporar tiempo y movimiento en una misma estructura. Esta pintura es una obra maestra del Cubismo, a pesar de que al principio fue también la mejor diana para burlarse. Es evidente que su simbolismo no se exteriorizó bien. Tener presente la pintura patética "Perro con correa" del pintor futurista italiano Giacomo Balla.

Otra contribución importante de los artistas abstractos fue preparar el ojo a captar más agudamente los nuevos ritmos, los nuevos órdenes espaciales y las nuevas cualidades táctiles del medio ambiente transformado por la máquina. Los ingenieros habían necesitado en el pasado confrontarse con decisiones estéticas, pero en las pinturas de Lèger, las esculturas de Brancusi, Lipchitz, Duchamp, Villon y Gabo, se reconoce cómo la máquina ha alterado profundamente nuestros sentimientos por la forma. Nos gustan las cosas duras, bien pulidas, ajustadas, con menos interés por obras sólidas, simétricas y totalmente compensadas. Nos gusta el uso nuevo del cristal que subraya un mundo moderno en el que las ondas eléctricas y los rayos de luz atraviesan cuerpos "sólidos". El lenguaje de estos signos recientes apenas sí se ha estudiado, pero no hay duda sobre la importancia de su capacidad por proyectar hechos nuevos de nuestra experiencia.

Este aspecto de la abstracción nos conduce a la última parte de la exposición que estoy glosando, o sea a la nueva máquina de artes y oficios, ya que uno de los aspectos más bien presentados de esta exposición es el efecto de estos símbolos en la tipografía, arte publicitario, escenografía, arquitectura, interiorismo y diseño de muebles.

THE NEW YORKER
Marzo 21, 1936
Lewis Mumford

JOSEP MUNTAÑOLA THORNBERG
Arquitecto
Catedrático ETSA de
Barcelona