

LA MÍSTICA DEL PROGRESO. EL PAISAJE URBANO AL COMIENZO DEL SIGLO XX

Paula Santiago Martín de Madrid*
Universitat Politècnica de València

RESUMEN

La idea de progreso, tan estrechamente relacionada con la concepción emancipadora que la modernidad pone en marcha, presenta en su propia formulación una serie de paradojas. Una de las más evidentes guarda relación con el carácter sacralizado que adquiere dentro de una sociedad secularizada. Esta cuestión va a servirnos como punto de partida para analizar algunas de las repercusiones artísticas que determinados movimientos de principios del siglo XX asociaron a este concepto a través de la relevancia iconográfica y el protagonismo discursivo que otorgaron a la ciudad. Si bien la idea de progreso no es equivalente a la de metrópolis o a la de máquina, resulta interesante constatar cómo en dichos años se efectúa una utilización solapada de todas estas nociones. A su vez, el fenómeno urbano y su tratamiento plástico van a impulsar en las primeras vanguardias un cambio ambivalente dentro del género paisajístico. El nuevo paisaje no sólo circunscribe sus referentes iconográficos al ámbito ciudadano, sino también a las metáforas asociadas a dicho entorno, en especial, a las relacionadas con el maquinismo y con el progreso tecnológico.

PALABRAS CLAVE: Paisaje urbano, modernolatría, maquinismo, vanguardias artísticas.

ABSTRACT

«The mystique of progress. Urban landscape at the beginning of the twentieth century». The idea of progress, so closely linked to the liberating conception set by modernity, presents in its own formulation a series of paradoxes. One of the most obvious, relates to the sacred character acquired inside a secularized society. Taking this issue as a starting point help us to analyse some of the artistic implications that certain early twentieth century movements associated with this concept through the iconographic significance and the discursive prominence granted to the city. Although the idea of progress is not equivalent to that of metropolis or to that of machine, it is interesting to state how, in the mentioned years, was carried out a covert use of all these notions. At the same time, the urban phenomenon and its plastic treatment are going to promote, in the first avant-gardes, a clashing change within the landscape genre. The new scenery, not only circumscribes its iconographic modality to the citizen, but also to the metaphors associated with such an environment. In particular, to those related with the machinery and the technological progress.

KEY WORDS: Cityscape, modernolatry, machinery, avant-garde art.



INTRODUCCIÓN: HACIA OTROS PAISAJES

Durante el periodo de las vanguardias se va a producir una alteración en las visiones generadas sobre el entorno. Junto al distanciamiento progresivo del concepto tradicional de paisaje, surge un paralelo interés estético por el espacio industrial y tecnológico vinculado a las grandes urbes contemporáneas. Aunque en corrientes como el Futurismo este hecho quedará puesto de relieve con absoluta claridad desde su primera manifestación pública, tal como con posterioridad veremos, ello no es óbice para que destaquemos en otras corrientes artísticas tendencias similares. No debemos olvidar que el Impresionismo dedicará una parte importante de su actividad a pintar la vida urbana y aunque no se incline, como harán los futuristas, a cantar «las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas» (1)¹, las escenas de cafés y paseos urbanos permitirán centrar la atención en ese entorno moderno que Charles Baudelaire (2) había teorizado:

El espectáculo de la vida elegante y de las miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad —criminales y entretenidas—, la *Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur* nos demuestran que nos basta con abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo [...] La vida parisina es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos anega como la atmósfera, pero no lo vemos².

El entorno que ahora se configura no sólo permitirá ampliar el concepto de paisaje, sino también convertir la ciudad en paradigma de la vida contemporánea. Lo que supondrá desnaturalizar el concepto de paisaje y transformar la ciudad en realidad renaturalizada, algo que desde la perspectiva *arteadizadora* de Alain Roger (3) resulta fácilmente explicable³.

En este sentido, no hay que olvidar que los impresionistas se encontraban imbuidos también por ese espíritu positivista que había invadido el siglo XIX, per-

* Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE). Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Camino de Vera, s/n. 46022 Valencia. masanma6@pin.upv.es.

¹ Marinetti, Filippo Tommaso, «Fundación y Manifiesto del Futurismo», en San Martín, Francisco Javier, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Diputación Foral de Gipuzkoa/Arteleku, San Sebastián, 1992, pp. 97-98.

² Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1999 (2ª ed.), p. 187.

³ De manera similar a como la desnudez —que es un hecho físico— se muestra como algo diferente del desnudo —que responde a un género artístico y, por ello, a un fenómeno cultural—, en el caso del paisaje sucede otro tanto. El paisaje surge como una elaboración artística, es decir, como resultado de un sistema de signos que es cultural y que es el que determina su pretendido carácter estético. El proceso no puede darse de forma inversa, ya que es nuestra mirada y nuestra cultura —y no una cualidad inmanente al territorio o a la geografía— las que hacen que lo indeterminado a nivel estético pueda tener un valor artístico. Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 22 y ss.

mitiendo los avances científicos y tecnológicos de la época, un espíritu que debe ser tomado desde una amplia perspectiva⁴. La pintura realista, que desde mediados del siglo XIX había ejercido un determinante influjo, traerá consigo, entre otras consecuencias, un acercamiento hacia lo más próximo. Si bien es cierto que los impresionistas continuarán trabajando sobre temas paisajísticos tradicionales —aunque realizándolos *au plein air* con su peculiar técnica—, todas las escenas campestres y fluviales en las que se centrarán, se verán acompañadas por la irrupción de un importante número de ambientaciones urbanas. A través de las mismas podemos observar, ante todo, la vinculación del Impresionismo con toda una nueva iconografía que se separa definitivamente de las escenas históricas, mitológicas o de carácter exótico. A los impresionistas les atrae desenvolverse por el medio urbano de las calles y cafés parisinos. En este medio, apunta Ada Masoero (4), encuentran un motivo de celebración de «la vibrante energía della metropoli per eccellenza, Parigi, nella quale tutti loro vivevano»⁵. Esta energía se transmite a través de las luces nocturnas de sus locales de ocio, del bullicio de su tráfico viario y de sus conocidos *boulevards*, proyectados por las profundas y determinantes reformas urbanísticas emprendidas por el barón Georges-Eugène Haussmann.

El hombre moderno se transforma con los impresionistas en un ser urbano y el arte se vuelve testigo de este cambio. Se trata de una profunda alteración que, a juicio de la citada Ada Masoero, esconde una verdadera mutación. Sin embargo, este radical cambio no supondrá la desaparición del paisajismo. El mundo que circunda al artista continúa presente, pero lo que se transforma es el contenido de ese mundo. Dore Ashton (5), al analizar la obra de Paul Klee, expresa con claridad el sentido de este nuevo contenido: «También otros pintores se asomaron al mundo en el siglo XX con ojos que buscaban esencias de otra clase». Dichas esencias no supondrán la anulación del paisaje, sino su evolución hacia otros ámbitos: «El paisaje no desaparece, pero está desdibujado como reflejo de todas las posibles variantes que puede descubrir»⁶.

Ahora bien, junto a esta transformación iconográfica que los impresionistas provocan, hay otro aspecto que indirectamente también propician. Nos referimos al hecho de cómo una actitud como la suya trae consigo el que la propia noción de entorno se descubra desde un carácter que sólo puede ser cambiante y dinámico. Aunque en un principio pueda parecer que la idea de paisaje es un concepto natural

⁴ El término positivismo no debe ser tomado aquí desde una perspectiva restrictiva, es decir, vinculado de manera reduccionista a Auguste Comte y la corriente filosófica a la que da nombre. El término alude en este contexto a una actitud científicista que, ya en el siglo XIX, invade ámbitos muy diversos de nuestra realidad. En el caso de los impresionistas pensemos, por ejemplo, en el influjo ejercido por autores como el químico Michel-Eugène Chevreul, autor en 1839 de *De la loi du contraste simultané des couleurs* (sea esta teoría correcta o no), o en el papel desempeñado por técnicas tan revolucionarias en la época, como la fotografía.

⁵ Masoero, Ada, «Dipingere la città, dipingere la metropoli», en el catálogo de la exposición *Metropolitanscape. Paesaggi urbani nell'arte contemporanea*, Silvana Editoriale, Milano, 2006, p. 26.

⁶ Ashton, Dore, «Paisajes fantasmas en el arte del siglo XX», en VV.AA., *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid, 1993, p. 371.



que nos viene dado, en las últimas décadas se ha puesto de relieve algo que en la actualidad resulta plenamente admitido y que el proceso de arrealización muestra: «La naturaleza esencial del paisaje es el cambio. El paisaje no es estático»⁷(6). Esto hace que la propia representación del entorno asuma un registro diverso y multidimensional. La pluralidad de respuestas que genera este registro hace que éste no se circunscriba a una única aproximación. De hecho, cada momento histórico y cada cultura establece con su entorno una relación específica y peculiar, trazando en el mismo las fronteras de lo artístico y de lo estéticamente apreciable.

Esta relación afecta no sólo al entorno natural, tomado el término en un sentido tradicional, sino de forma muy especial en el mundo contemporáneo al entorno urbano. Lo que se pensaba, ya fuera en el espacio de la ciudad o en el de la realidad rural, como ordenado y cerrado, es decir, lo que se concebía de una manera endógena, según apunta el arquitecto Manuel Gausa, se presenta contemporáneamente como un mundo de transformaciones e inestabilidades. Un mundo que, a través de sus propios procesos internos, de sus interacciones y de sus múltiples conexiones, se desarrolla de forma fluctuante. A juicio de este arquitecto y teórico de la arquitectura, la fluctuación aludida no sigue un modelo caótico ni azaroso, ya que responde a matrices rizomáticas, fractales, etc. Sin embargo, en su desarrollo y entrecruzamiento estas fluctuaciones tienden hacia una situación entrópica. Refiriéndose a la noción de entorno y lugar, el citado Gausa (6) resultaba bastante explícito:

La propia comprensión de la idea de «lugar» como medio (o entorno) activo, fluctuante, inestable, dinámico en suma, planteada más allá de las viejas connotaciones semánticas (de aquello que se habría venido denominando habitualmente «contexto»), invitaría a una asimilación positiva de esa nueva noción de «campo» como espacio de cruce e interacción. El lugar aparecería, entonces, como un entorno cada vez menos explícito y literal, menos ritual o estable, cuya comprensión tan sólo sería posible desde su asunción como un marco vibrátil [...] un campo casi «espectral» de fuerzas visibles e invisibles, múltiples y mutables⁸.

A su vez, esta misma idea era puesta de relieve por este autor, pero circunscribiéndola al ámbito de la ciudad. Utilizaba para ello una metáfora de carácter musical a partir de la cual definía los nuevos espacios urbanos como espacios configurados a partir de lo que él denomina ese *factor «in»* presente de un modo determinante en lo informal e inestable:

La música armónica de una ciudad completa, refigurada, equilibrada, cede pues ante la evidencia de una compleja partitura arrítmica con —quizás— eventuales fragmentos melódicos, pero generalmente con un «no-ritmo» sincopado y atonal de puntos y contrapuntos que harían del espacio urbano contemporáneo un cuer-

⁷ Halprin, Lawrence, «Coreografía», en Colafranceschi, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 41.

⁸ Gausa, Manuel, «Campo (Como cruce de fuerzas)», en Colafranceschi, Daniela, *op. cit.*, p. 32.

po definitivamente inacabado y mutable en el tiempo [...] El estudio científico de los sistemas dinámicos conduce, como ya se ha señalado, al análisis de procesos complejos —caóticos— caracterizados por el denominado factor «in»: alto grado de indeterminación, de inestabilidad, de incoherencia, de infinitud, es decir, de informalidad⁹.

Las características que acabamos de esbozar ponen el acento en el carácter discontinuo y fragmentario de esa nueva realidad urbana que se encuentra en perpetua transformación y que, sometida al crecimiento y al cambio, va a convertirse en algo más que en el referente del paisaje. Debido a ello, la urbe dejará de ser un simple escenario —el objeto pasivo de una representación o de un decorado— para asumir un nuevo papel: ser el sujeto activo de esa representación y transformarse en el símbolo protagonista y metáfora activa de la nueva realidad moderna. De ahí que, después de haber efectuado esta breve referencia a los impresionistas, tenemos que centrarnos en quienes convertirán a la ciudad y a sus símbolos en el auténtico centro del discurso artístico: los futuristas.

LA CIUDAD COMO SUJETO ARTÍSTICO: EL FUTURISMO Y EL NUEVO PAISAJE

Desde el primero de los textos con los que el Futurismo se da a conocer, nos referimos al manifiesto que Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publica el 20 de febrero de 1909 en *Le Figaro*, la alabanza a la vida urbana y al carácter industrial y técnico asociado a la misma cobra un especial protagonismo. De hecho, en los párrafos previos a lo que estrictamente supone el manifiesto, Marinetti comienza su intervención aludiendo a una noche en vela que es pasada en compañía de sus amigos y que se desarrolla «bajo lámparas de mezcquita con cúpulas de latón calado» que son alimentadas por «un corazón eléctrico»¹⁰. Esta inicial referencia urbana se completará a lo largo del texto con diversas alusiones a la vida y al trasiego ciudadanos. Ello hará que hallemos comentarios muy entusiastas referidos a «los vientres ardientes de las locomotoras», al «ruido formidable de enormes tranvías de dos pisos», a las «luces multicolores», al rugir de «los automóviles famélicos», etc.

La ideología del movimiento, de las máquinas, de la audacia, de la violencia y de la temeridad que será defendida por Marinetti, encontrará en el culto a la velocidad su plasmación más evidente. Esa «belleza nueva» —que es engendrada por «la belleza de la velocidad»— descubrirá en una máquina tan típicamente urbana como es el automóvil el medio más adecuado de expresión. Si el siglo XIX había sido el siglo del ferrocarril, el XX lo será del automóvil. Éste se convertirá en «fiera resoplante» y en «bello tiburón», de ahí que en el punto cuarto del manifiesto Marinetti prefiera la belleza del mismo a la de la Victoria de Samotracia. A su vez, las alusiones directas

⁹ Gausa, Manuel, «Landlinks», en Colafranceschi, Daniela, *op. cit.*, pp. 118-119.

¹⁰ Marinetti, Filippo Tommaso, *op. cit.*, p. 93.



o indirectas que toman la urbe como punto de reflexión o incitación, son en este manifiesto fundacional muy numerosas. Sin embargo, el nuevo sentido que asume la ciudad queda perfectamente recogido en su punto undécimo, el último de los que se compone la proclama lanzada por Marinetti. Este punto se convierte en una defensa del mundo urbano y en una loa de las múltiples metáforas y atributos de los que se reviste (fábricas, muchedumbres, electricidad, medios de transporte...). Lo señalado en este apartado por su autor deja lugar a muy pocas dudas. Textualmente apunta:

Cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la subversión; cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas, las estaciones avariciosas, devoradoras de serpientes que humean; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que cruzan los ríos, relampagueando al sol con brillo de cuchillos, los buques aventureros que olfatean el horizonte; las locomotoras de amplio pecho que piafan sobre raíles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice se agita al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta¹¹.

El ardor con el que es tomado el medio urbano a nivel metafórico hace que éste se presente para los futuristas como símbolo de una modernidad y de un progreso que son vividos con un entusiasmo desbordante. Esta modernidad no es la reflejada desde el Impresionismo, tampoco es la derivada desde posiciones realistas. Los nuevos medios de transporte, el ritmo que la ciudad impulsa —ya sea a través del paso acelerado de sus habitantes o de sus automóviles—, la presencia de los obreros que acuden a las fábricas e industrias y, en especial, la transformación que supone la irrupción de la electricidad, son elementos que contribuyen a crear un entorno en el que se diviniza la modernidad.

La velocidad y el dinamismo quedarán transformados en recurso pictórico en el «Manifiesto de los primeros futuristas» y en «La pintura futurista. Manifiesto técnico», textos firmados conjuntamente por Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini en los meses iniciales de 1910. Ambos manifiestos sirven para poner de relieve, entre otros, un hecho que no puede pasarnos desapercibido: la fascinación por el mito del progreso. Esta devoción, que afectará a todas las vanguardias en general, adquiere para los artistas futuristas un carácter plenamente religioso y sagrado. Ya en el primero de los dos textos citados se puede leer cómo los símbolos del progreso asumen una naturaleza muy próxima al milagro y al prodigio:

De la misma manera que nuestros antepasados buscaron inspiración en la atmósfera religiosa que embargaba sus espíritus, nosotros debemos buscarla en los prodigios

¹¹ Marinetti, Filippo Tommaso, *op. cit.*, pp. 97-98.

tangibles de la vida moderna, en la férrea red de velocidad que cubre la tierra, en los transatlánticos, en los «Dread-nought», en los maravillosos aeroplanos que surcan en los cielos, en la tremenda audacia de los navegantes subacuáticos, en la agitada lucha por la conquista de lo desconocido. ¿Acaso podemos permanecer insensibles ante la actividad frenética de las grandes ciudades [...]?»¹² (7).

La llamada a una sensibilidad que se apoya en la actividad urbana llevará a futuristas tan destacados en el ámbito teórico como Umberto Boccioni (1882-1916) a buscar en el «dinamismo universal» y en la «sensación dinámica» la llave para mostrar la movilidad (la «vibración universal») a la que lo real está sujeto¹³ (7). Debido a ello, el movimiento anulará el valor del espacio, tomando éste en su acepción más tradicional. Será la presencia de las llamadas líneas-fuerza —que manifiestan las direcciones centrífugas del dinamismo—, así como la utilización de la velocidad, los elementos que determinarán la esencia de todo lo que nos rodea, incluido el propio ser humano. Este interés por el desplazamiento y la movilidad que, de forma permanente y directa, se manifiesta en la ciudad, no sólo intentará ser expresado pictóricamente, sino también mediante la investigación escultórica y musical. De este modo, incluso los instrumentos que Luigi Russolo (1885-1947) inventa —las conocidas máquinas de *intonarumori* o de ruidófonos—, buscan reproducir el sonido y el fragor que a lo largo del día y de la noche se desarrolla en las modernas urbes. De forma similar a como en siglos pasados se inventaron instrumentos destinados a crear nuevas experiencias auditivas que se ajustaban mejor a los nuevos gustos de la época, máquinas como los *intonarumori* o el *rumorarmonio* generan unos tipos de sonoridades y ruidos que responden a las nuevas realidades surgidas del entorno contemporáneo.

Las viejas armonías musicales —al igual que sucederá con las académicas representaciones paisajísticas— se verán barridas por los sonidos y las imágenes surgidas desde la ciudad industrial. Ésta no tiene parangón posible con lo producido en el pasado. Nuestro tiempo no es ya ni el de las caducas composiciones musicales, ni el de las amables visiones pastoriles. El entorno sólo puede ser urbano, ya que, como señala Russolo, somos mucho más sensibles al rugido de las muchedumbres, o al estruendo de los tranvías, motores, sirenas de las fábricas, chasquidos y onoma-

¹² Fragmento perteneciente al «Manifiesto de los primeros futuristas», en González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 2003 (2ª ed.), p. 143.

¹³ «Dinamismo es la concepción lírica de las formas interpretadas en la infinita manifestación de su relatividad entre movimiento absoluto y movimiento relativo, entre ambiente y objeto, hasta plasmar la aparición de un todo: *ambiente más objeto*. Es la creación de una nueva fórmula que exprese la relatividad entre peso y expansión. Entre movimiento de rotación y movimiento de revolución —en suma, es la vida misma captada en la forma que ésta crea en su *infinita sucesión*. Esta sucesión, como creo que ya se habrá comprendido, no la captamos con la repetición de piernas, brazos, figuras, como muchos han supuesto neciamente, sino que llegamos a ella a través de la búsqueda intuitiva de la *forma única capaz de expresar la continuidad en el espacio*». Boccioni, Umberto, *Estética y arte futuristas*, Acatilado/Quaderns Crema, Barcelona, 2004, pp. 105-106.



topeyas, que al sonido de cualquier composición de Beethoven o Wagner, ejemplos que el propio Russolo utiliza en el manifiesto futurista de «L'arte dei rumori» fechado en marzo de 1913. De este modo —y la comparación sigue siendo del citado autor que, curiosamente, al firmar el manifiesto no lo hace como músico, sino como pintor—, la vida urbana nocturna palpita con un ritmo y una vitalidad que en su *esplendor mecánico*¹⁴ no resulta equiparable a ninguna otra sinfonía, ya sea ésta la «Heroica» o la «Pastoral».

Las modernas capitales —e incluso sus vistas aéreas, recordemos las experiencias de carácter aeropictórico de Gerardo Dottori o Fedele Azari— se transforman en las protagonistas indiscutibles de un entorno que es tomado como sujeto artístico en la pintura. Este protagonismo quedará puesto de relieve de forma paradigmática cuando Boccioni, que junto con el arquitecto Sant'Elia se mostrará entusiasmado con el estallido de la 1ª Guerra Mundial —falleciendo ambos en la misma—, escriba contra la idea tradicional de paisaje. Puesto que se trata de un símbolo de la «cobardía artística», el paisaje debe ser abolido y reorientado partiendo de las nuevas necesidades urbanas que son las que ahora tienen que quedar *glorificadas* —y ello a pesar de las obvias deudas pictóricas que el Futurismo mantendrá con los *passatistas* y, por tanto, con la tradición contra la que en principio se pretendía rebelar—:

Más aún, auguramos, y pronto, la nivelación y la destrucción del paisaje tradicional, que fue inventado por los artistas del pasado, entre otras cosas, porque desde los impresionistas hasta hoy se ha gestado uno distinto que espera su glorificación [...] Hay posibilidades de paisaje en todas partes: en los mármoles de los palacios, en los suaves enlucidos de las casas, en los asfaltos de las carreteras, en los largos pasillos de los hoteles, con sus misteriosas puertas numeradas y sus suaves alfombras paralelas, en las blancas habitaciones de las clínicas, en el metódico trajín de las máquinas... ¡La era de las grandes entidades mecánicas ha comenzado y el resto es paleontología! (8)¹⁵.

La nueva belleza que Marinetti había anunciado encuentra iconográficamente en el mundo del artificio y de la máquina su ejemplo más representativo. Sin embargo, hay un hecho que resulta fundamental: esa nueva belleza que los futuristas proclaman —y que pictóricamente, en realidad, se muestra ecléctica heredera de algunos de los procedimientos técnicos cuestionados— no nos aleja de la naturaleza, sino que nos acerca a la misma. El paisaje ya no puede ser concebido como aquello «donde falta la mano del hombre» o como lo que simplemente se equipara a lo campestre¹⁶. Lo natural moderno, según apunta Boccioni, resulta ahora mucho más complejo, ya que lo que define al ser humano contemporáneo es un «instinto de complejidad» a través del cual somos capaces de captar mucho más que los hombres

¹⁴ Expresión utilizada por Marinetti cuando publica el manifiesto «El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica» (marzo de 1914).

¹⁵ Boccioni, Umberto, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁶ Boccioni, Umberto, *op. cit.*, p. 16.

y mujeres del pasado, dominados necesariamente por una percepción reducida a lo simple. Gracias a este nuevo instinto, podemos librarnos de «las masturbaciones prerrafaelistas inglesas» o de «las sandeces clásico-sentimentales y cerveceras de Böcklin, de Max Klinger, de Stuck y toda la bazofia literaria del blanco y negro belga, escandinavo, austríaco, ruso, francés...» (8)¹⁷.

Las consecuencias que se derivan de un discurso de esta índole no ofrecen dudas. Si el concepto de belleza se amplía, también lo va a hacer el concepto de *belleza natural*. Es curioso observar, aunque sea desde el Futurismo desde donde se gesta esta posición, cómo un planteamiento de esta índole recorrerá poéticas tan diversas como las de Boccioni, Mondrian o Grosz —por poner ejemplos cercanos temporal y generacionalmente—. Ahora bien, con independencia de los resultados plásticos obtenidos por todos ellos, lo que Boccioni pretende con su apuesta —y es lo que aquí interesa destacar— es redefinir lo natural desde una perspectiva renovadora a partir de la cual sea posible la creación de un paisaje que ya no será el del pasado, sino el de nuestra actualidad:

Podemos estudiar —es decir, amar— una máquina, una rotativa cualquiera, y utilizar sus planos, sus perfiles, sus cavidades, sus movimientos como *elementos naturales* para la construcción de nuestro paisaje [...] Todo es belleza natural, y no por la apariencia exterior, sino por sus *significados plásticos* abstractos [...] Los carteles amarillos, rojos, verdes, las grandes letras negras, blancas y azules, los letreros chillones y grotescos de las tiendas, los bazares, las «REBAJAS», los brillantes *water-closets* ingleses, las danzas negras ejecutadas con el ritmo brutal de los cíngaros entre luces y bellas prostitutas, eso es lo que nos inspira y nos fascina (8)¹⁸.

La naturaleza que interesa y que se construye como imagen del progreso, se sumerge en un espacio que escapa de lo bucólico y de lo nostálgico. El mundo que ahora se busca se relaciona de forma casi sagrada con «el éxtasis de lo moderno y el delirio innovador de nuestra época». Y este mundo —que no es el reflejo de una idea artística, sino su motor— hay que buscarlo en el entorno que genera la modernidad. La disposición futurista remitirá a ello con una paradójica constatación: la apuesta por lo que el propio Boccioni llegará a calificar sin ningún asomo de duda ni ironía como *modernolatría* (8)¹⁹. La conversión de lo moderno en una nueva religión servirá para engrandecer ese mito del progreso, al que ya nos hemos referido. Un mito que no sólo afectará a los futuristas, sino que llegará a convertirse en una característica compartida por muchas de las posiciones y movimientos vanguardistas.

¹⁷ Boccioni, Umberto, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸ Boccioni, Umberto, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁹ «El estado de ánimo plástico debería ser el compendio definitivo de todas las investigaciones plásticas y expresivas de todas las épocas [...] la expresión del problema lírico de la conciencia totalmente renovada e interpretada como exponente absoluto de la MODERNOLATRÍA». Boccioni, Umberto, *op. cit.*, p. 173.



UN MANIFIESTO PARA PINTAR LA CIUDAD (LUDWIG MEIDNER)

En los años previos a la guerra, el Expresionismo, en tanto que corriente que no sólo se decanta por una respuesta estética determinada, sino que busca configurarse como una auténtica posición ante el mundo, destacará por su vinculación con la realidad urbana. Lo artístico y lo existencial se unen, dando pie a unas construcciones visuales dominadas por las proyecciones subjetivas sobre los objetos y por el predominio de lo psíquico y emocional. Las intensificaciones cromáticas suscitarán, a su vez, un interés sentimental que estará siempre presente en las manifestaciones plásticas. En este contexto, uno de los artistas más urbanos del momento, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), llegará a escribir que las luces irradiadas por una gran ciudad, así como el bullicio de la gente que circula por sus calles, constituyen un *continuo estímulo que permanentemente se está renovando* (4)²⁰.

Atrás van a quedar, por ello, las teorías de la *Naturutopien* desarrolladas por los miembros de *El Puente* (*Die Brücke*) en el periodo comprendido entre 1905 y 1911, momento en el que bastantes miembros del grupo se trasladan a Berlín. De hecho, en 1913, el propio Kirchner, al analizar la trayectoria seguida hasta ese momento por *Die Brücke*, escribe que el grupo «ha mantenido también aquí su cohesión interna» y que «íntimamente reforzado, irradia los nuevos valores de la creación sobre toda la producción artística de Alemania» (7)²¹. Para Kirchner, así como para muchos de los expresionistas, Berlín ejercerá una atracción que se dejará sentir en toda su producción artística. Convertida en capital cultural y económica de Alemania con su millón y medio de habitantes, la ciudad y sus habitantes serán los indiscutibles protagonistas de esa nueva vida moderna que el recién estrenado siglo xx parecía estar impulsando por doquier. Sus nuevos edificios, sus agresivos contrastes sociales, sus diversos suburbios y su bullicioso gentío sirven para fortalecer iconográficamente ese mito de la metrópoli tan cercano al teorizado por el Futurismo y por esos *impresionistas de la máquina* sobre los que ironizaba Marcel Duchamp.

Junto a ello, los juegos cromáticos y el interés por la vida nocturna y la iluminación eléctrica contribuyen a una utilización deformada de la realidad, en la que el predominio de las composiciones en diagonal y con perspectivas forzadas adquiere unas resonancias próximas a las utilizadas por los artistas italianos. Unas resonancias que en el caso de Kirchner aumentan gracias al uso de trazos convulsos, frenéticos, nerviosos... En ambos casos, además, tanto expresionistas como futuristas parten de una premisa compartida: la ciudad se transforma para ellos en sinónimo espacial de un progreso que despierta confianza, vitalidad y euforia. Su convulso transcurrir diario no provoca temor o angustia, sino estímulo y optimismo. Esta visión afirmativa, sin embargo, empezará a desquebrajarse en las décadas siguientes

²⁰ Masoero, Ada, *op. cit.*, p. 30.

²¹ Kirchner, Ernst Ludwig, «Crónica de la unión artística 'El Puente'», en González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*, p. 110.

y lo hará a través de un proceso que se extenderá a lo largo de todo el siglo xx. De hecho, se puede señalar que las miradas desesperanzadas y contradictorias que pueblan el arte que en la actualidad trabaja con la urbe son herencia de esta crisis.

En un contexto de fe positivista y urbana es en el que el poeta y pintor Ludwig Meidner (1884-1966), instalado en Berlín en 1912, tras haber estudiado en París, escribe sus «Instrucciones para pintar la gran ciudad» (1913-1914). Como tendremos ocasión de comprobar se trata de un texto que va a encontrarse muy influenciado por su admiración hacia el Futurismo. Esta admiración, sin embargo, no le llevará a compartir los ideales políticos de los italianos, sino a situarse en el espectro político contrario y a mantener una estrecha amistad con Grosz, de ahí que abandone Alemania tras el ascenso del nazismo.

Sin entrar ahora en las visiones apocalípticas y destructivas que en sus paisajes urbanos Meidner desarrollará, lo que queremos es centrarnos en ese breve, pero interesante texto de 1914 al que nos hemos referido, ya que su lectura permite aproximarnos a esa visión febril que produce el entorno urbano, algo que resulta recurrente en gran parte de las vanguardias históricas. Si bien es cierto que la producción plástica de este artista nos aproxima a una especie de *poética del desastre* —muy en consonancia con determinadas actitudes nietzscheanas, autor que Meidner había leído durante muchos años con pasión—, lo cierto es que sus aproximaciones pictóricas a la ciudad muestran la ambivalencia y bipolaridad propia de los escritores y artistas cercanos a los postulados expresionistas.

En este sentido, la dialéctica entre destrucción/construcción, o entre individuo/colectividad, o entre visión/transformación, patente en la obra de Meidner, pone de relieve la tensión en la que viven todos los autores expresionistas alemanes. Una tensión que les llevará a luchar por «lo nuevo», concepto que, pese a su ambigüedad, alcanzará un extendido uso y valor. De hecho, el movimiento expresionista invitará, a pesar de la heterogeneidad de algunos de sus planteamientos, a ser tomado como una llamada unitaria a un *sistema de vida nuevo*. La pregunta que surge de inmediato es evidente: ¿cómo alcanzar ese sistema de vida a través del cual se busca romper con el pasado? Las respuestas, ya lo hemos señalado, serán diversas, dado que el Expresionismo también lo es. Sin embargo, para Meidner hay algo que en ese proceso de renovación resulta irrenunciable: el artista tiene que pintar el lugar donde ha nacido y este lugar únicamente puede ser el de la ciudad, puesto que la ciudad, con todas sus contradicciones y paradojas, es el nuevo espacio de nuestro origen. Desde el principio de su manifiesto esta idea va a quedar expuesta con claridad:

Debemos comenzar, finalmente, a pintar el lugar donde hemos nacido, la gran ciudad, a la que amamos con amor infinito. Nuestras manos febriles deberían trazar sobre telas innumerables, grandes como frescos, toda la magnificencia y la extrañeza, toda la monstruosidad y lo dramático de las avenidas, estaciones, fábricas y torres (7)²².

²² Meidner, Ludwig, «Instrucciones para pintar la gran ciudad», en González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*, p. 115.



Este interés por la urbe es paralelo a un interés por alterar radicalmente nuestra manera de ver, ya que «aprender a ver», sigue señalando Meidner, es el objetivo primordial que tiene que alcanzar el artista. Un objetivo de estas características hace que la técnica impresionista se haya transformado en algo académico y carente de valor («No es posible dominar nuestro problema con la técnica de los impresionistas»). Ciertos tics empleados por éstos, pensemos en las nebulosidades, en los emborronamientos o en las preocupaciones por las luces y sombras coloreadas, resultan tan inapropiados de utilizar como que un artista lleve hoy en día un caballete a cualquier calle o espacio urbano. La pintura *au plein air*, sigue insistiendo Meidner, no tiene sentido porque se basa en una falsedad: es a través del «coraje y reflexión» como se ordenan las impresiones ópticas recibidas del exterior, puesto que éstas por sí mismas sirven de muy poco.

Tras este inicial ataque al academicismo que supone la herencia impresionista, Meidner, recogiendo la influencia de los planteamientos futuristas, aborda el tema de la ciudad. Y su primera preocupación al respecto es no tomar la misma desde lo «decorativo y ornamental [...] al estilo de Kandinsky o de Matisse». Su objetivo es otro muy distinto: «se trata de penetrar más profundamente en la realidad»²³. Esto hace que la ciudad se transforme en foco vibrante de experiencias dirigido a mostrar «la vida en su plenitud»:

Una calle no está hecha de valores tonales, sino que es un bombardeo de filas silbantes de ventanas, conos, que pasan a toda velocidad, de luz entre vehículos de todo tipo y miles de globos dando brincos, de jirones humanos, carteles de propaganda y masas cromáticas amenazadoras, informes²⁴.

Esa vida plena que se nutre de masas cromáticas en movimiento va a determinar la manera en la que el cuadro tiene que ser pintado. Para Meidner serán tres los elementos que guiarán la pintura: la luz, la perspectiva y la línea recta. Si para el Impresionismo la luz resultaba primordial, para los expresionistas la misma poseerá un sentido diferente. Curiosamente, la cuestión lumínica cobrará, tal como desarrollaremos en el próximo epígrafe, un especial sentido en las posiciones visionarias y alucinadas de la llamada *Glasarchitektur* o arquitectura de cristal de Paul Scheerbart.

Sin embargo, cuando Meidner hace referencia a la luz, lo hace desde otro planteamiento. La luz no es un fenómeno omnipresente para él, ya que hay otras cuestiones que inciden en la visión. Por ejemplo, el hecho de que haya superficies que parecen rígidas y carentes de iluminación. «La luz —nos dice— parece fluir». Su movimiento hace que nos encontremos con contrastados «jirones de luz» y con haces luminosos entre los que tropezamos con amplias masas que resultan absolutamente impenetrables. Este dinámico juego de contrastes atrae a Meidner, ya que a través del mismo se puede descubrir la claridad y la oscuridad «entre las altas hileras de las

²³ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 116.

²⁴ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 115.

casas» o ver un resplandor «entre los vehículos» que atraviesan unas calles siempre ocupadas por el «hervidero de las cabezas» que las recorren²⁵.

Ahora bien, junto a la luz hay dos elementos más que para Meidner determinan la pintura y su estructura: la perspectiva y la línea recta. Aunque reconoce que el cubismo ha utilizado con profusión ambos, el uso expresionista de las formas geométricas y de la recta asume un carácter propio que se separa de la presumible rigidez y frialdad que, en un principio, pueden quedar asociadas a estos elementos. A su vez, este uso cobra su mayor sentido cuando nos enfrentamos a ese único entorno verdadero que es el representado por la ciudad, un entorno que autores como Robert Delaunay (1885-1941) han sabido captar con fuerza, fresca y una «grandiosa concepción» en obras como la que éste dedica en 1910 a la conocida Torre Eiffel parisina:

Nuestra línea recta —empleada sobre todo en la gráfica— no debe confundirse con la que los constructores tiran con la regla sobre sus planos. ¡No creáis que una línea recta es fría y rígida! La deberíais trazar solamente cuando estéis excitados y observar bien su recorrido. Tan pronto debe ser fina, tan pronto más gruesa y animada por un ligero temblor nervioso. Nuestros paisajes urbanos, ¿no son todos batallas de las matemáticas? Triángulos, cuadrados, polígonos y círculos se lanzan sobre nosotros en las calles. Lo lineal pasa corriendo en todas direcciones²⁶.

El entusiasmo por el movimiento encuentra en la ciudad su razón de ser. La apelación que Meidner realiza a favor de un arte nuevo que no busque imitar las maneras del pasado, constituye una afirmación en pro de un arte que él considera comprometido profundamente con su presente. Este compromiso requiere honestidad con el propio trabajo y con la propia posición artística: «Somos berlineses de 1913, nos sentamos en los cafés y discutimos». Ello hace que la cultura adquirida —que está ya íntimamente relacionada con la vida urbana— suponga el rechazo de concepciones arcaicas que tan sólo permiten «proclamar lo impotente como legítimo»²⁷. El artista se ha de comprometer con su tiempo y con su espacio, puesto que el pasado, tal y como los futuristas habían proclamado, está muerto.

La llamada de Meidner a la realidad contemporánea le conecta con la ciudad. A su juicio todos «los talentos jóvenes» deben decantarse por un trabajo dirigido hacia la misma. El objetivo es claro: «inundar nuestras exposiciones con cuadros sobre la ciudad»²⁸. Este hecho es el que posibilitará adoptar un arte propio y diferenciado del realizado durante otras épocas. La modernidad no puede encontrar su reflejo en los referentes del pasado. Nuestras «almas complicadas» son incapaces de hallar una imagen de sí mismas en las figuras «groseras» y «mezquinas, que vemos en todas las exposiciones». Sólo en la inmediatez del presente, la vanguardia va a encontrar imágenes en las que pueda reflejarse.

²⁵ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 116.

²⁶ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 117.

²⁷ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 118.

²⁸ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 117.



El manifiesto elaborado por Meidner finaliza, por ello, adhiriéndose a la habitual retórica tecno-futurista de admiración urbana. Si el texto del artista alemán se iniciaba con el reconocimiento de la ciudad como verdadero origen de una generación, sus palabras finales van dirigidas a mostrar la renovadora belleza que esconde ese origen. Para conseguirlo, Meidner efectúa un recorrido iconográfico a través de todo un conjunto de símbolos urbanos y maquinistas de carácter moderno. Como fácilmente se comprueba, la más que tópica referencia —por no utilizar el término de plagio— al discurso futurista es, una vez más, inevitable. Dicha referencia resulta clarificadora, además, en relación a la identificación que venimos señalando entre las ideas de progreso, urbe e industrialización:

¡Pintemos lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano..., las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros, que cuelgan entre blancas montañas de nubes, el colorido excitante de los autobuses y de las locomotoras de trenes rápidos, los hilos ondeantes de los teléfonos (¿no son como un canto?), las arlequinadas de las columnas publicitarias y por último la noche..., la noche de la gran ciudad...!

El dramatismo de una chimenea de fábrica bien pintada, ¿no podría conmovernos más profundamente que todos los rafaelescos incendios del Borgo y las batallas de Constantino? (7)²⁹.

PAUL SCHEERBART: EL URBANISMO VISIONARIO Y LA ARQUITECTURA DE CRISTAL

Dentro de este contexto de euforia urbana y revelación maquinista, la devoción por los símbolos de la modernidad y por sus repercusiones arquitectónicas se extenderá con inusitada confianza por las vanguardias y por lo que ha sido considerado como Programa Moderno, ese programa que, heredero de la revolución científica de los siglos XVII-XIX, unirá el racionalismo ilustrado, el positivismo, el empirismo mecanicista y el influjo romántico. Llama la atención el hecho de que esta confianza a la que nos referimos se constituyera como una nueva fe que será abrazada y compartida por artistas de muy diferente signo político. Pensemos, por ejemplo, en autores como el citado Marinetti o en el de Alexander Rodchenko, paradigma este último de artista revolucionario e ideológicamente comprometido que confiesa su adhesión a las transformaciones técnicas y científicas aplicadas a cualquier faceta humana, especialmente si éstas repercuten en el desarrollo y consolidación urbanos. Al respecto, resulta interesante observar cómo concibe la nueva ciudad este artista soviético, y cómo su visión no se separa ni un ápice de la existente en otros discursos políticamente contrapuestos. Esta coincidencia visionaria llevará a Rodchenko a afirmar que la configuración horizontal de la ciudad carece de sentido, ya que para «economizar espacio» la arquitectura moderna tiene que proyectarse «hacia arriba».

²⁹ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 118.

La apuesta por esta fállica elevación dirigida «a lo alto» sólo se puede conseguir a través de «torres de construcción especial, ligeras como puentes, pasajes y cobertizos, todos transparentes e interesantes (9)³⁰.

Las ideas de ligereza, verticalidad y, sobre todo, transparencia estaban ejerciendo una honda y poderosa influencia en el imaginario vanguardista. Si ahora nos centramos en ellas es porque establecen una íntima conexión con ese paradójico misticismo del progreso que la modernidad instaaura, algo que quedará patente en un autor considerado como *el primer expresionista*: Paul Scheerbart (11) (1863-1915). Éste será el fundador en el Berlín de 1892 de las llamadas «Ediciones de los alemanes fantástico-visionarios» (*Verlag deutscher Phantasten*), así como el autor en 1914 —el mismo año que el manifiesto del ya mencionado Ludwig Meidner era publicado— de una cosmología visionaria arquitectónica centrada en la arquitectura de vidrio: la *Glasarchitektur*, cuya primera edición será patrocinada por la revista *Der Sturm*.

La figura de Scheerbart resulta paradigmática de la sacralización que la modernidad imprime a determinadas ideas y de cómo éstas repercuten en la consideración del espacio y del entorno. En el caso concreto de este autor es probable que en ello influyera su inicial formación como teólogo, así como su interés por las corrientes idealistas, esotéricas y espiritualistas. Interés que se unirá al activismo vitalista de unos determinados posicionamientos artísticos y políticos. Al respecto, hay que recordar, aunque se trate de una circunstancia anecdótica, que su fallecimiento se producirá por inanición, al renunciar —debido a su militancia pacifista— a tomar alimento alguno como protesta al estallido de la 1ª Guerra Mundial.

Tal y como ya se ha señalado, *Glasarchitektur (La arquitectura de cristal)* se publica un año antes de la muerte de Scheerbart. La obra está dedicada al arquitecto Bruno Taut (1880-1938), a quien había conocido en las reuniones de la revista *Der Sturm*. Taut realizará el mismo año en que se publica el libro (1914) la *Glashaus*, el edificio que materializa las ideas de Scheerbart y que constituye el «Pabellón para la Industria del Vidrio y el Cristal», presentado en la exposición del Werkbund que en dicho año se celebra en Colonia. Curiosamente, al igual que Scheerbart había dedicado su libro al arquitecto, Taut dedicará su edificio a nuestro autor. De hecho, Scheerbart participará en el proyecto de Taut escribiendo sobre las paredes del poliedro de la base del edificio una serie de catorce versos y aforismos³¹. Estas

³⁰ Rodchenko, Alexander, «Diario», en el catálogo de la exposición *Rodchenko/Stepanova*, Fundación Banco Central Hispanoamericano, Madrid, 1992, p. 162. Para constatar de una forma irónica y recurrente las paradojas que conlleva esta nueva fe moderna resulta sumamente interesante referirse a Rem Koolhaas. A pesar de los treinta años transcurridos desde la publicación en 1978 de este estudio primerizo y a pesar, también, de que el mismo queda circunscrito al caso de Manhattan y a su delirante crecimiento urbano y urbanístico, la aportación de Koolhaas (10) continúa siendo ineludible. Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007 (4ª ed.).

³¹ Estos versos y aforismos aluden al valor funcional y simbólico del vidrio cuando es utilizado en la arquitectura y en el diseño de entornos urbanos. Scheerbart señala en estas composiciones poéticas que el cristal «Destroza el odio», que «Sin un palacio de cristal / la vida es penosa», o que



aportaciones constituirán los puntos de partida de las reflexiones que desarrollará con un mayor detenimiento en los breves 111 capítulos de su libro.

La arquitectura de cristal no es un texto que se halle redactado como un manifiesto, entendido éste en su sentido más convencional. Sin embargo, en sus páginas sí que se elabora un programa. A través del mismo se intenta ofrecer una nueva visión del entorno sustentada en la transparencia redentora del vidrio. Este carácter liberador que se atribuye al cristal, se refuerza a lo largo de todo el texto gracias al tono profético e iluminado que Scheerbart emplea. Aunque los tiempos que se están viviendo a comienzos del siglo XX son, a juicio de los expresionistas, «hostiles» y llenos de una «calamidad irreparable», se hace necesario, tal y como apunta Antonio Pizza, dirigirse «hacia un universo referencial que busca lo primario» y que se declara «auténtico» en su intento de recuperación de una «virginidad primitiva» destinada a difundir el «énfasis vitalista»³².

Estas características muestran con claridad la apuesta social y espiritualmente renovadora que el Expresionismo, en general, y Scheerbart, en particular, intentan poner en marcha mediante sus propuestas. Unas propuestas encaminadas a acabar con un mundo que consideraban caduco, algo que Franz Marc (1880-1916) sintetizará en uno de los aforismos publicados un año antes de su fallecimiento en el frente: vivimos los tiempos de «la hora secreta de la muerte de la vieja época»³³. Esta hora secreta ya había llegado, de ahí que los esfuerzos por alumbrar un nuevo mundo fueran vividos de forma radical. Con todo, esta radicalidad no llevará a Scheerbart ni a la violencia ni a la alabanza bélica, sino a una admiración por el poder salvador del vidrio, que quedará transformado en el auténtico generador de una «revolución del entorno». Esta revolución supondrá «una dura lucha contra lo establecido»³⁴ y, por ello, un retorno al punto cero de una naturaleza concebida, como ya había señalado Meidner, desde la perspectiva urbana.

Tanto para Scheerbart como para los integrantes de grupos como *Die Brücke* se hace necesario, por un lado, «el recurso a todo cuanto se destaca como «primitivo»» y, por otro, la «exigencia de un ‘renacimiento’ del hombre» que sólo puede ser perfilado «a partir de una puesta a cero de las superestructuras históricas» y de la consiguiente y «saludable cancelación del tiempo»³⁵. Esta anulación o, por emplear una expresión más gráfica, este borrón y cuenta nueva no deja de plantear todo un conjunto de contradicciones, según hemos señalado con anterioridad, ya

«El cristal nos brinda una nueva era/El ladrillo ya sólo nos da lástima». Recogido en Pizza, Antonio, «Representaciones del umbral (Paul Scheerbart y la *Glaskultur*)», en la introducción a Scheerbart, Paul, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998, p. 67.

³² Pizza, Antonio, *op. cit.*, pp. 28-34.

³³ Marc, Franz, «Aforismos», en González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*, p. 119. Al igual que había sucedido con Boccioni y Sant'Elia, también entre los expresionistas el alistamiento voluntario en la guerra y en su indiscriminada higiene generará múltiples bajas. Estamos pensando en los casos de Marc y de August Macke (1887-1914).

³⁴ Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 96.

³⁵ Pizza, Antonio, *op. cit.*, p. 37.

que, a pesar de los intentos emprendidos, los artistas van a encontrar lo auténtico de su aportación en el *paradójico primitivismo* de la realidad urbana.

Esta búsqueda de autenticidad permite explicar el interés que Scheerbarat tendrá por encontrar lo primitivo —entendido como lo puro— en el uso simbólico del vidrio. Un uso que tendrá que ir acompañado de toda una serie de recursos tecnológicos que sólo puede ofrecer la modernidad: cemento armado, hierro, acero, cristal, ladrillos de vitrocerámica, nácar artificial, lana de vidrio, pavimento y gomas traslúcidas, tektorium, sistemas de calefacción-refrigeración, empleo de paneles transparentes, movilidad en las paredes interiores, etc. En cualquier caso, las referencias tecnológicas se superponen en las teorías de Scheerbarat a todo un influjo de ascendencias neomedievales: por un lado, por la recuperación constructiva del gótico («Sin el gótico la arquitectura de cristal sería impensable») (11)³⁶ y, por otro, por la utilización de la luz como elemento de regeneración y purificación.

La fe redentorista y entusiasta que recorre los textos de Scheerbarat queda patente en muchas de las páginas de su libro. Este hecho es el que nos permite constatar cómo las vanguardias viven el progreso desde una militancia visionaria. Cuestionado, aunque no plenamente desaparecido, el sentido religioso que en el paisajismo romántico resultaba dominante³⁷, se ve sustituido por una nueva devoción en la representación de la naturaleza contemporánea: la despertada por la ciudad y la modernidad. En el caso de Scheerbarat esta devoción adquiere un sentido totalmente mesiánico, ya que el objetivo que subyace en toda esta creación de un entorno hasta el momento inexistente es evidente. Si, por un lado, puede haber intereses de carácter social y económico —debido al abaratamiento de costes que suponen los nuevos materiales—, así como finalidades estéticas —provocadas por la belleza inherente al cristal y a su poder de ornamentación—; por otro, lo fundamental de esta apuesta descansa en otro tipo de argumentación.

El entorno debe modificarse porque la arquitectura de cristal se apoya en una doble transformación. En primer lugar, supone un cambio radical del espacio en el que nos desenvolvemos cotidianamente. Es más, cuando esta arquitectura se generalice marcará el final de la cultura urbana tal y como la conocemos. Es por este motivo por el que la construcción con vidrio marca el inevitable comienzo de una nueva civilización: «No nos hallamos al final de una civilización, sino al comienzo de la misma»³⁸. En segundo término, y es lo que ahora más nos importa destacar, la *cultura del cristal* trae consigo una profunda modificación ética y política para la humanidad. El uso del vidrio ejerce un benéfico influjo individual y social que sirve para transformar positivamente a los seres humanos.

³⁶ Scheerbarat, Paul, *op. cit.*, p. 109. Esta deuda con la arquitectura gótica e, indirectamente, con su sentido religioso es reiterada con posterioridad. Así, en p. 165 señala: «En este punto, cabe remarcar que toda la arquitectura de cristal parte de la idea de la catedral gótica, sin la cual la arquitectura de cristal sería inimaginable; la catedral gótica es pues su 'preludio'».

³⁷ Recordemos que esta tesis es precisamente la que defiende Robert Rosenblum en *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

³⁸ Scheerbarat, Paul, *op. cit.*, p. 217.



La propuesta de Scheerbart conlleva la creación de un entorno diferente en el que el concepto de ciudad misma se verá tan alterado que, incluso, llegará a desaparecer. En este punto la mirada profética de Scheerbart se vuelve un tanto enigmática, ya que la crisis que augura al modelo urbano la considera tan irreversible como evidente. Esta evidencia, sin embargo, no queda desarrollada, puesto que considera que todos sus lectores la conocen. Por ello, que la ciudad —aunque no la arquitectura como tal— sea algo que tiene que ser superado, no admite ningún tipo de dudas. Scheerbart resulta muy contundente al respecto: la ciudad «acabará por desaparecer» y esto «está fuera de toda discusión, sobre todo para quien confíe en la capacidad de desarrollo de nuestra cultura». Lamentablemente, nuestro autor concluye su afirmación sin añadir ninguna razón que motive esta idea: «No vale la pena, pues, dar más explicaciones»³⁹.

Esta ausencia de razones es considerada como lógica dentro del contexto en el que nos movemos, ya que se apoya en el carácter revolucionario que la era del vidrio arquitectónico va a crear. Consciente de esa revolución que se aproxima, Scheerbart augura que la arquitectura de cristal traerá «noches de luz» de las que nada más se puede «afirmar que verdaderamente son indescriptibles». Éstas se desarrollarán sobre la tierra y también sobre el mar y el aire, ya que los conjuntos residenciales de cristal se extenderán por todo el globo terrestre. La visión que así se perfila alcanza su carácter más ingenuo y confiado. Gracias al progreso que el uso generalizado del vidrio supone, la salvación del género humano se lleva a cabo desde la perspectiva liberadora de la ciencia y de la técnica. Una perspectiva que hoy en día no dudaríamos en etiquetar como relato de pura ciencia ficción:

Desde Venus y Marte no darán crédito a sus ojos y no lograrán reconocer ya la antigua faz de la Tierra.

Quizás entonces la gente acabe por vivir más de noche que de día⁴⁰.

Ahora bien, analizada esta primera repercusión, la propuesta de nuestro autor introduce una segunda que, desde nuestro punto de vista, es mucho más interesante a la hora de valorar tanto el carácter visionario asumido por las vanguardias, como su fe en las ideas utópicas derivadas de los avances relacionados con el progreso moderno. Nos referimos a las necesarias consecuencias éticas y morales que para la mejora del comportamiento humano traerá consigo la utilización masiva del cristal en la configuración de nuestros nuevos entornos.

Ya hemos señalado anteriormente las ventajas económicas y estéticas del vidrio, unas ventajas que no son tan sólo de carácter funcionalista. Al respecto, esta referencia al funcionalismo nos puede permitir aclarar una cuestión que al leer a Scheerbart resulta evidente: la tendencia hacia la transparencia e ingravidez que, a través de procedimientos como el del muro cortina (*curtain wall*), desarrolla la

³⁹ Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁰ Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 185.

arquitectura moderna y el Estilo Internacional en autores como Walter Gropius (1883-1969), no guarda relación alguna con los planteamientos de Scheerbart⁴¹. El discurso de éste aborda lo funcional, pero siempre lo sobrepasa. Es más, según él mismo pone de relieve, el simple funcionalismo —al que en su libro denomina *estilo objetivo*— es algo contra lo que se rebela. La frialdad de este estilo le resulta pernicioso, ya que la arquitectura de cristal se basa, ante todo, en la calidez. A pesar de esta crítica, el difusor de la *vitrocultura* aún encuentra en el estilo objetivo un aspecto positivo: el hecho de que ha puesto en quiebra el modelo basado en las imitaciones tradicionales y en la copia de los estilos antiguos. No obstante, esta apuesta por lo nuevo es considerada como valiosa, siempre y cuando suponga tan sólo un periodo de intervalo o, como el propio autor señala, una simple «etapa de transición» carente de continuidad. Con todo, no es en la funcionalidad donde la arquitectura de cristal va a encontrar su posible justificación, sino en el espacio de lo simbólico y de lo ético.

A un nivel simbólico el cristal es portador de todo un conjunto de connotaciones místicas. Entre éstas las nociones de pureza, orden y trascendencia cobrarán un especial protagonismo. De hecho, esta idea de una materia que existe, pero que parece no hacerlo porque no resulta visible, ha permitido todo tipo de metáforas espiritualistas. Una prueba de ello se encuentra, dentro de la tradición católica, en la relación que se establece entre el cristal y la virginidad de María, dado que la luz lo penetra sin llegar a romperlo. Teniendo en cuenta todo ello, Antonio Pizza señala que el vidrio asume la «celebración de una mística de la luz» a través de la cual nos hallamos ante «el único material que puede transmitir alientos espiritualistas en los tiempos modernos»⁴². Este hecho resulta fundamental de cara a comprender esta nueva religión que se cobija bajo los postulados de la modernidad.

DISCUSIÓN FINAL

En múltiples ocasiones y por parte de autores y enfoques también muy plurales —pensemos, por citar unos meros ejemplos, en las ambivalencias maquinistas denunciadas por las clásicas aportaciones de Eduardo Subirats (12) o de Marc Le Bot (13)— se ha puesto de relieve el entusiasmo y la consiguiente euforia desatada

⁴¹ El muro cortina será utilizado en 1911 de una forma ya definida por Gropius —en colaboración con el también arquitecto Adolf Meyer— para la fábrica *Fagus*. Esta empresa, dedicada a la elaboración de hormas de calzado, se encontraba situada en la ciudad alemana de Alfeld an der Leine. Las razones que impulsaron esta solución técnica fueron sustancialmente económicas: por un lado, el muro cortina acarrea una reducción de costos y, por otro, la mayor entrada de luz natural del exterior garantizaba mejores condiciones de trabajo en la fábrica y, por ello, un mayor bienestar y productividad.

⁴² Pizza, Antonio, *op. cit.*, p. 70.



por la modernidad y sus símbolos dentro del ámbito vanguardista⁴³. Sin embargo, con independencia del tipo de lenguaje plástico utilizado y del signo político o ideológico al que los movimientos de vanguardia se encuentren adscritos —desde el fascismo al comunismo, pasando por el socialismo, la teosofía o el anarquismo—, las vanguardias tendrán en común un extendido y similar anhelo de progreso, así como una fe inquebrantable en el sentido ilimitado, lineal y perfectivo de éste.

Dicho anhelo se revestirá en muchos casos de un carácter que, debido a lo exagerado de su perfil, podemos calificar, siguiendo así el tópico establecido, de religioso o pseudo-religioso, actitud que hemos intentado rastrear en los autores y textos de los que hemos partido en el presente artículo y, de manera muy especial, a través de las aportaciones efectuadas por Scheerbart. Con todo, conviene insistir en un hecho: a pesar del lenguaje visionario utilizado por este teórico de la arquitectura, su discurso no constituye una anomalía ni una rareza, sino una de las muestras más evidentes de un extendido rasgo del que pocos artistas o pensadores del momento logran escapar.

Las vanguardias, a pesar de vivir en un presente que sólo adquiere sentido como requisito necesario para llegar al futuro, hecho que pretendidamente supone una activa militancia contra el pasado y contra todos aquellos elementos artísticos que a niveles técnicos o iconográficos remitieran al mismo, no van a resultar indemnes a la pervivencia de muchas actitudes vinculadas a ese antiguo mundo que intentan derrocar. Un mundo que se pretendía superado, pero que, sin embargo, va a pervivir a través de paradójicos posicionamientos (14). En este sentido, la fe en el progreso y la creencia en la utopía se unirán en su optimismo al sentido salvador con el que serán recibidos los intentos de transformación política y social, unos intentos en los que se considerará necesaria la intervención del arte y de los artistas como motores de un cambio que se pretenderá general y en los que quedará secularizada la promesa de redención implícita al lenguaje religioso, esa promesa que a través de ideas como las del progreso, impregnará de positivismo —y positividad— discursos tan dispares como el científico, el político o el tecnológico.

Los casos analizados en las páginas precedentes muestran con claridad esta voluntad y cómo la misma, gracias a la formulación textual llevada a cabo en todas las circunstancias, presenta escasos matices interpretativos —de ahí nuestro interés por autores como Marinetti, Boccioni, Meidner o Scheerbart, en los que práctica artística y teórica se conjugan constantemente, ofreciendo la posibilidad de un análisis mucho más riguroso de sus posiciones—. Ahora bien, desde la perspectiva que ofrece el tiempo transcurrido y, especialmente, desde la conciencia que nos otorga el conocimiento de los terribles desgarros vividos durante el siglo xx, llama la atención cómo muchos de los planteamientos articulados desde las vanguardias, al quedar supeditados al dogma de una razón emancipadora (15), destacan por un sentido tan vehemente como lleno de una extremada candidez.

⁴³ Véase Subirats, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1989, o Le Bot, Marc, *Pintura y maquinismo*, Cátedra, Madrid, 1979.

Ello explica, por un lado, la glorificación futurista de la guerra, puesto que actúa como elemento depurativo de carácter social y como síntoma inevitable de transformación. La guerra queda concebida —y no sólo para los futuristas, recordemos a Léger y su apología belicista—(16)⁴⁴ como «única higiene del mundo», hecho que lleva a Marinetti a proclamar que la belleza sólo puede darse en la lucha, en tanto que «ninguna obra desprovista de carácter agresivo puede ser una obra maestra»⁴⁵. Sin embargo, esa misma fe, aunque orientada hacia otra dirección, llevará a artistas como el anteriormente citado Rodchenko —situado dentro del espectro político en las antípodas de Marinetti— a sentirse especialmente escogidos de cara a la construcción de un mundo nuevo («Somos experimentos para el futuro»), dado que la principal función del artista no es otra que «crear y luchar» con el objetivo de que ese mundo sea posible, algo —y atención aquí a la afirmación del constructivista ruso— que sólo podrá conseguirse «con todas las armas de la técnica y la ciencia modernas»⁴⁶.

El análisis comparativo del lenguaje utilizado en las vanguardias resulta muy revelador. Los paralelismos y similitudes existentes no pueden pasar desapercibidos. Al respecto, el texto de Rodchenko que acabamos de citar, cuya elaboración data de 1920 —coincidiendo con la etapa de efervescencia revolucionaria bolchevique— finaliza con un ardiente alegato en favor de la pintura no figurativa. El argumento utilizado destaca no tanto por su novedad, como por su similitud con textos y proclamas de otros artistas políticamente contrapuestos. Para Rodchenko, igual que para Marinetti, el arte del futuro no podrá estar destinado tan sólo a la simple decoración de las viviendas privadas. Su función, por el contrario, será otra muy distinta, ya que se involucrará de forma directa en la vida, transformándola y afectando a muy diversas áreas de la misma con el objeto de disolver la posible especificidad y autonomía de cada una de éstas.

Sin embargo, con independencia del carácter comprometido de esta afirmación —y de sus consecuencias en el ámbito de las artes aplicadas y del diseño—, la posición de Rodchenko destaca por la comparación que realiza entre el tipo de arte que propugna y el mundo moderno. De hecho, el texto concluye con unas referencias, repletas de entusiasmo en relación al progreso técnico, que podrían estar firmadas por cualquier artista del momento, siempre y cuando participe —cosa que, como venimos insistiendo, para nada resulta excepcional— de esa eufórica *modernolatría* a la que Boccioni ya se había referido y que anula cualquier disparidad ideológica,

⁴⁴ El caso de Fernand Léger (1881-1955) resulta sintomático. El pintor francés llegará a escribir en *Funciones de la pintura*: «Encuentro el estado de guerra mucho más normal y deseable que el estado de paz [...] Naturalmente si me coloco en un prisma sentimental pareceré un monstruo [...] Si me coloco cara a cara con la vida, con todas sus posibilidades, gusto de lo que se llama el estado de guerra, que no es más que la vida a ritmo acelerado; siendo el estado de paz la vida a ritmo lento, con el motor contenido, detrás de las persianas cerradas, cuando todo sucede en la calle, que es donde el creador debe estar», Léger, Fernand, *Funciones de la pintura*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1965, pp. 39-40, citado en Vera Cañizares, Santiago, *Proyecto artístico y territorio*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2004, p. 37.

⁴⁵ Marinetti, Filippo Tommaso, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁶ Rodchenko, Alexander, «Todo es un experimento», *op. cit.*, p. 174.



convirtiéndose por ello en una verdad revelada que trasciende las diferencias políticas. Escribe Rodchenko:

La pintura no figurativa ha salido de los museos, está en la calle, en las plazas, en las ciudades y en el mundo entero [...] El arte del futuro no será el agradable ornamento de las viviendas familiares [...] Será tan necesario como los rascacielos de cuarenta y ocho pisos, los puentes grandiosos, la telegrafía sin hilos, la aeronáutica, los submarinos, etcétera⁴⁷.

El uso del progreso como dogma incuestionable y de las metáforas asociadas al mismo —máquina, industria...— llevará al descubrimiento de la ciudad como nuevo y verdadero paisaje y a la consiguiente utilización del entorno urbano como protagonista plástico, algo que, como acabamos de observar, irá más allá de los planteamientos expuestos por los futuristas. Éstos actuarán como punta de lanza de un posicionamiento que afectará a las corrientes vanguardistas y que, paradójicamente, se asentará sobre un uso muy similar al operado en el pasado por el paisajismo romántico. Recordemos que Robert Rosenblum (17) apelará al concepto de *falacia sentimental*, retomándolo de John Ruskin, para referirse a la atribución al entorno de determinadas cualidades humanas. Desde esta perspectiva, podemos apuntar que si en el siglo XIX la naturaleza se reviste de un sentido espiritual, a comienzos del XX esa espiritualidad adquiere un renovado carácter con la revalorización de los entornos urbanos. Unos entornos que el proceso arrealizador convierte ahora en nueva naturaleza y en imagen metafórica de un moderno espíritu que, a imagen y semejanza de lo sucedido un siglo antes con el paisaje, transforman la ciudad en el territorio natural en el que la divinidad del progreso encuentra su más adecuado espacio.

No obstante, el nuevo paisaje surgido pronto quedará definido por lo contradictorio de su realidad, ya que la transformación de la ciudad y de sus habitantes en un referente artístico central encontrará en movimientos como el Expresionismo alemán de Ernst Ludwig Kirchner o Karl Schmidt-Rottluff y en autores dadaístas como Otto Dix o George Grosz, un renovado paradigma visual. Si el París de los impresionistas y el Milán de los futuristas habían propiciado el protagonismo urbano, el Berlín posterior al estallido de la 1ª Guerra Mundial traerá consigo una mirada sobre la ciudad en la que el inicial optimismo impresionista y futurista se verá trastocado por las consecuencias negativas del desastre bélico. Este optimismo de los artistas franceses e italianos, sin embargo, también será compartido —siquiera sea en parte— por los primeros expresionistas alemanes que verán la ciudad como una fuente inagotable de experiencias.

La utopía de un entorno purificado a través del cristal no será la única visión redentorista auspiciada desde el movimiento moderno y las vanguardias. Los sueños del maquinismo y de la automatización, tal como hemos apuntado, también se convertirán en nuevos símbolos de la modernidad y, por ello, en paradigmas del

⁴⁷ Rodchenko, Alexander, «Todo es un experimento», *op. cit.*, p. 175.

entorno contemporáneo. Sin embargo, estos símbolos salvadores entrarán en crisis —al menos en ciertos artistas— tras la experiencia bélica derivada de la primera contienda mundial (18). De este modo, las visiones negativas —o, cuando menos, desconfiadas y/o escépticas— que sobre el paisaje urbano se generarán desde frentes plásticos tan diversos como el Expresionismo —inicialmente fascinado por la metrópolis—, el Dadaísmo —tan activamente iconoclasta— o la Pintura Metafísica —con sus oníricas visiones urbanas—, van a permitirnos comprender mejor el sentido del recelo, en un primer momento, y del desencanto y de la negatividad, en un segundo momento, que la aproximación al entorno va a impulsar.

Recibido: 15-06-2011. Aceptado: 16-06-2012

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) SAN MARTÍN, Francisco Javier, (1992) *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Diputación Foral de Gipuzkoa/Arteleku, San Sebastián.
- (2) BAUDELAIRE, Charles, (1999) *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, (2ª ed.).
- (3) ROGER, Alain, (2007) *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- (4) VV.AA., (2006) *Metropolitanscape. Paesaggi urbani nell'arte contemporanea*, Silvana. Editorial, Milano.
- (5) VV.AA., (1993) *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid.
- (6) COLAFRANCESCHI, Daniela, (2007) *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (7) GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón, (2003) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, (2ª ed.).
- (8) BOCCIONI, Umberto, (2004) *Estética y arte futuristas*, Acontilado/Quaderns Crema, Barcelona.
- (9) VV.AA., (1992) *Rodchenko/Stepanova*, Fundación Banco Central Hispanoamericano, Madrid.
- (10) KOOLHAAS, Rem, (2007) *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Gustavo Gili, Barcelona, (4ª ed.).
- (11) SCHEERBART, Paul, (1998) *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia.
- (12) SUBIRATS, Eduardo, (1989) *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona.
- (13) LE BOT, Marc, (1979) *Pintura y maquinismo*, Cátedra, Madrid.
- (14) VV.AA., (1996) *Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945*, IVAM, Valencia.
- (15) HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor, (2003) *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, (5ª ed.).
- (16) VERA CAÑIZARES, Santiago, (2004) *Proyecto artístico y territorio*, Editorial Universidad de Granada, Granada.
- (17) ROSENBLUM, Robert, (1993) *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza Editorial, Madrid.
- (18) ARGAN, Giulio Carlo, (1976) *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valencia.

