

## ABSTRACCIÓN O ABURRIMIENTO: VER LO INVISIBLE O NO VERLO

José Manuel Pozo

*La arquitectura y el arte contemporáneos han basado su progreso en la asunción de la abstracción como meta y expediente práctico creativo. En la arquitectura se puede considerar bastante generalizado el rechazo hacia las formas a que ha dado lugar, carentes de decoración y de adornos, con geometrías duras y abstractas, que se tienen por poco humanas. En el texto se defiende el valor superior de esa abstracción sobre la secular práctica de la perfección encaminada a la imitación de la naturaleza; y sobre todo se plantea el papel de la abstracción como una actuación más humana que la de la pura imitación, en la medida en que interviene de modo específico la razón, la más humana de las cualidades del hombre, y la que le hace obrar conforme a su peculiar naturaleza dentro de la Naturaleza.*

Palabras clave: *Arquitectura, abstracción, Robert Spaemann*

Keywords: *Architecture, Abstraction, Robert Spaemann*

“Si es para todos no es arte, y si es arte, no es para todos”

Arnold Schönberg

Asistí hace varios años a una conferencia impartida por un profesor universitario que puedo calificar de erudito sin ninguna exageración, tanto en su ciencia —la historia del arte— como en muchas otras parcelas del saber humano; el ponente defendía que la modernidad había conducido a la arquitectura a una lamentable pobreza, en la que se movía actualmente; y se atrevió a pronosticar con gran convicción y seguridad la ‘recuperación’ futura del recurso a los estilos, como estrategia proyectual necesaria para recuperar la belleza y el decoro de los que “carece la arquitectura contemporánea”; que es aburrída, fallida y desafortunada, como afirmaba convencido ante el público privilegiado y algo perplejo que constituía el claustro y el alumnado de aquella escuela de arquitectura.

Admiré su valentía, que yo no habría tenido aunque hubiese compartido sus ideas, porque seguro que era consciente de que muy pocos de los asistentes compartían su opinión, si es que había alguno. De aquella ocasión conservo vivo el recuerdo de las imágenes de las que se sirvió el ponente para ilustrar su discurso, ligadas a los gustos arquitectónicos de la Augusta persona de su Alteza el Príncipe Carlos de Inglaterra, de sobra conocidos, que el ponente proponía como alternativa interesante a la ‘penuria moderna’. Aquel suceso ha vuelto a mi memoria al comenzar a considerar la cuestión que voy a exponer, que no tiene que ver con la improbable reversión de la creación arquitectónica en la dirección apuntada sino con la necesidad de considerar la validez o no de la abstracción como vía de progreso de la arquitectura.

De entrada pienso que carece de sentido plantear la alternativa modernidad-historicismo que aparecía como telón de fondo de la intervención mencionada, porque la modernidad también es parte de la historia; y contribuye a hacerla; y cualquier novedad empieza a ser pasado —y parte de la historia— en el mismo momento de surgir, mientras genera ruinas irrecuperables, como sentenciaba Benjamin; el paso del tiempo hace de la novedad tradición, y lo que era revolucionario en 1920 en 2010 forma ya parte de nuestra cultura.

Sin embargo, tampoco parece fuera de lugar preguntarse si no habremos errado algo el camino en el último siglo, y si no habremos dado a las manifestaciones artísticas una orientación un tanto inhumana o excesivamente intelectual y poco atenta a la sensibilidad común, llevando el arte a un terreno poco comprensible e inaccesible para la mayoría; hostil a buena parte de la sociedad o por lo menos autista con respecto a ella y por ende, entonces, en cierto modo, inútil.

Esta reflexión no es ciertamente original ya que, se percibía como móvil para el ‘hipermodernismo’ de Tafuri, el ‘postmodernismo’ de Jencks o el retorno al historicismo’ de Pevsner, como bien apunta Vidler, para quien esos movimientos fueron intentos de remediar “el fracaso evidente en la aceptación popular del lenguaje del movimiento moderno, esencialmente inhumano”<sup>1</sup>.

Por eso la frase de Schönberg que aparece como lema al comienzo de estos párrafos es un buen punto de referencia interesante para iniciar esta reflexión, pues contiene las claves para intentar explicar lo sucedido. Ya que Schönberg, en esa afirmación, tan contundente y clara, de formulación redonda y acabada, parecía haber encontrado un parapeto tranquilizador, para él y el resto de vanguardistas, contra la actitud que una buena parte de la sociedad comenzaba a adoptar frente a su obra; y, en general, frente a las de toda la avanzadilla artística de la época.

Y aquella actitud de rechazo hacia los logros de la modernidad artística de entonces, no sólo no ha cedido sino que ha perdurado e incluso se ha acentuado; ya que a la incompreensión de entonces hacia esa estética, se han sumado en el presente, el miedo al futuro y la inseguridad, como actitudes vitales y psicológicas visibles en buena parte de la sociedad contemporánea, culturalmente desorientada y confusa; lo cual alimenta una reacción nostálgica hacia el pasado en busca de la seguridad perdida y no ya de referencias, como apuntaba Vidler en el texto citado. Por eso definiendo que esa afirmación de Schönberg contiene la clave de la respuesta: la incompreensión no se debe a los defectos de lo que se ha hecho o se sigue haciendo; sino es culpa sobre todo de la desinformación de quienes deberían entenderlo.

De igual modo que no podríamos acusar a un violín de ser defectuoso cuando el instrumentista arranca de sus cuerdas chirridos desacompañados en vez de una melodía delicada, así, cuando la masa social no comprende el arte contemporáneo de calidad no podemos achacarlo a las carencias de éste, sino más bien a que el gusto de la gente sigue cautivo de aquello que la modernidad ha decidido suprimir; y así añora el ornamento y las formas ‘naturales’ gratas al ojo, porque exigen menor esfuerzo, aunque sean ciegas para la mente, como señalaba Goethe; para quien la visión del hombre es la combinación de una fuerza exterior que actúa sobre él y de la suya interior; y en ese binomio, afirma Goethe, cada uno debe “decidir en cuál de las dos prefiere depositar su confianza: si en el mundo exterior o en sí mismo”<sup>2</sup>.

En esa elección la mayoría sigue apostando por el mundo exterior y cifra el éxito en lo visual inmediato y en intentar reconocer e imitar las formas del mundo exterior; por miedo, por costumbre y por pereza; porque ver, sin más, es fácil; mirar, en cambio, exige reflexionar dentro de sí sobre lo visto, y eso es más difícil, porque requiere la previa educación del ‘ojo de la mente’. Ahí radica buena parte del problema: el hábito secular en el modo de mirar impide a la mayoría la nueva visión y poder llegar a entender lo que ha sustituido a lo anterior, aunque se trate de algo de naturaleza muy superior, o tal vez por eso. Eso es lo interesante y también el problema.

No podemos olvidar que el movimiento moderno no ha sido un simple episodio más dentro de un proceso de evolución; y, como tal, un mero paso adelante a partir de lo *dejà vu*, como hubieran deseado los amantes de los “ismos” para poder dormir tranquilos; el cambio que la modernidad introdujo no se tradujo en una nueva moda; ni en un simple modo diferente de seguir haciendo lo mismo, aunque fuese con aire revolucionario; el Modernismo y al Art Nouveau sí podríamos considerarlos de ese modo; cuya efímera vigencia, sirvió precisamente para corroborar que la visión occidental del mundo que reproponían, y su expresión artística, estaban agotadas.

La vanguardia revolucionaria de los veinte pretendió otra cosa, y no pidió permiso para imponerlo; no quería proponer un nuevo estilo: aquella generación, dramáticamente atrapada entre dos guerras, deseaba establecer las coordenadas estéticas de un paradigma vital diferente, para el hombre de una nueva sociedad, que exigía un arte y una cultura nuevos. No se quería proponer una moda nueva, sino que, alentados por el valor redentor del arte frente al fatalismo shopenhaueriano, propusieron la revolución estética como herramienta fundamental para cumplir la misión histórica que les había correspondido en uno de los

1. VIDLER, Anthony, *Histories of the Immediate Present*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2008; en versión española *Historia del presente inmediato*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

2. Cit. en BAHR, Hermann, *Expressionismus*, Salzburgo, 1914; tomado aquí de la edición española *Expresionismo*, Galería –Librería Yerba, Murcia, 1998, pp. 61-72.



Fig. 1. Estación Bastille. Paris. H. Guimard. 1902. Fot. Charles Maidron.

momentos más tremendos de la historia de la Humanidad o al menos de Europa. Algo que Bahr, que lo estaba viendo nacer, percibió y supo expresar con claridad al advertir que “no se trata sólo de un nuevo arte, no: lo que pintan es una nueva filosofía, una nueva religión (...) pintan ¡la redención del género humano!”<sup>3</sup>.

Esa era igualmente la idea que dominaba los escritos ‘moralizantes’ de Berlage de comienzos de siglo, cuando procuraba impulsar la renovación arquitectónica en Holanda; Como se percibe en su celebre opúsculo ‘Arquitectura y Sociedad’, que encabezó significativamente con una frase de Schoenmaekers muy reveladora (“Nuestra religión es una religión de este mundo”), Berlage proclamaba el final de la civilización cristiana, y planteaba la necesidad de alumbrar una nueva era, para la que se necesitaba un nuevo templo:

“el pueblo volverá a la construcción religiosa cuya majestad reclamará respeto y a la que sólo será posible llegar por una larga vía triunfal. Allí el espacio volverá a provocar emociones, no ya porque esté consagrado por la santa mística que nos mueva a desear un mundo sobrenatural, sino porque nos dará una renovada alegría dionisiaca. Y sin embargo esta construcción será fundamentalmente distinta del templo clásico que estaba destinado únicamente a la figura del dios; ahora este espacio deberá contener millares de personas y estas se acercarán a la divinidad terrena de manera totalmente distinta porque Dios estará presente en el espacio en forma espiritual.  
(...)

Porque deben volver un orden social y un arte con estilo, ambos mayores de lo que nunca han sido, porque los tiempos futuros serán más perfectos, tanto desde el punto de vista social como desde el punto de vista artístico. Y estos dos factores tendrán reflejo en una cultura que será la primera de una nueva era de la historia cultural, porque la nueva religión habrá establecido la igualdad entre todos los hombres.

La religión será entonces terrena, pero su doctrina satisfará porque traerá la paz entre los hombres, la paz en el arte como antes se daba la paz en el estilo. Esta nueva paz será sublime, y no será la paz de la muerte sino la de la vida”<sup>4</sup>.

Profeta o visionario, soñador proletario o artista engreído, Berlage podrá gustarnos más o menos y podríamos acusarle de haber contribuido a fomentar el fin de la civilización que anunciaba, pero el hecho es que su pronóstico se ha cumplido. Pues si, a pesar de todo, la civilización occidental sigue siendo tendencialmente cristiana, ya que Europa no se concibe sin su historia y sus raíces, es sin embargo indudable que ha dejado de moverse con el motor que la impulsó durante siglos; y de hecho, no habiendo encontrado otro principio fiable con el que sustituirlo, ahora da tumbos en busca de un nuevo norte, también en lo artístico, lo que demuestra que los pronósticos berlagianos se han cumplido.

Berlage proclamaba la llegada de un humanismo agnóstico, cargado de mesianismo utópico, que daría nuevo impulso a la sociedad, y provocaría el nacimiento de una nueva estética, con la afirmación del Hombre y el rechazo simultáneo de la tradición, de la consideración de Dios, y de la imitación de sus obras como meta –también las de la naturaleza, como parte de esas–, que serían sustituidas por otras de origen intelectual, anónimo y de índole social, comunitario y regenerador.

3. Ibid.

4. BERLAGE, Hendrich Petrus, “Kunst en Maatschappij” (*Arte y sociedad*), *De Beweging*, n. 5, 1909. El artículo fue revisado, completado y publicado por Berlage en distintas revistas. La versión traducida aquí por el autor del artículo corresponde a la publicada en *Studies over Boukunst, Stijl en Samenleving*, W. L. & Brusse Ed., Rotterdam, 1910, incluida, en italiano, en *Olanda 1870-1940*, Electa Editrice, Milano, 1980, p. 33-35.

Fig. 2. Laboratório Nacional de Investigaçao Veterinária (Vairão, Vila do conde), 1991-98, João Alvaro Rocha. Serena abstracción.



Es indudable que esa regeneración social por medio del arte ha tenido una eficacia ética dudosa; que permite cuestionarse la validez y eficacia social del panteísmo utópico de corte teosófico y del materialismo humanista idealista anejo; que eran el alma de la fundamentación a-cristiana del arte para la nueva sociedad del Hombre-dios y de la visión materialista de la sociedad y de la vida. Pero a la vez es innegable que se trata de una estética que ha favorecido progresos insospechados en el ámbito artístico, y ha abierto la vía para el aprovechamiento de muchas posibilidades ocultas hasta entonces a la sociedad y a los propios artistas.

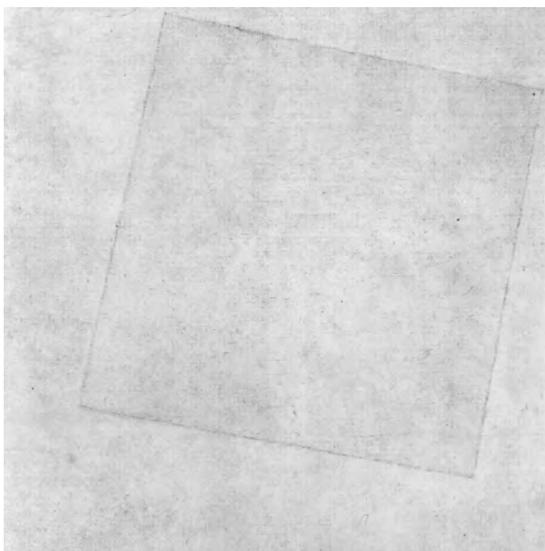
Más aún, el materialismo utópico ha sido, paradójicamente, el alma de una nueva ‘espiritualización’ del arte, como no se veía en occidente desde la Edad Media; a la que nos ha conducido la vanguardia, y que es el motor de arranque de un progreso estético de alcance inimaginable; ya que, a pesar de lo que se ha logrado ya en el siglo transcurrido, lo cierto es que estamos aun en los comienzos, y lejos de la época de gran cultura que pronosticaba Berlage<sup>5</sup>, en la que volverán a crearse grandes monumentos. Para lo que será necesario que transcurra el tiempo necesario para que el ‘nuevo arte’ supere el rechazo social que padece y adquiera dimensión comunitaria.

Por otra parte, tampoco debemos olvidar que el progreso verdadero siempre ha suscitado en la sociedad resistencia frente a los cambios que introduce; tanto más cuanto más radical sea la novedad que propone; y en esta ocasión no iba a ser distinto. Con todo es preciso reconocer que la incomprensión hacia la novedad está durando demasiado y está demasiado

5. Ibid.



3



4

extendida, tal vez porque la ruptura ha sido completa, casi diría que brutal: la que ejemplarmente nos muestra el paso de “Los girasoles” de Van Gogh al “Blanco sobre blanco” de Malévich. La que va de lo que sólo es necesario reconocer a lo que es preciso comprender.

Porque el hecho es que casi un siglo después del comienzo de aquel cambio, la incompreensión hacia el arte y la arquitectura de nuestro tiempo se mantiene y es mayoritaria; y eso ciertamente nos tiene que hacer pensar; y aunque le demos la razón al compositor austriaco, es imposible no plantearse cómo resolverlo; o, más radicalmente aun, preguntarse cuál es la causa de esa incompreensión; sobre todo cuando simultáneamente observamos el entusiasmo con el que la masa social acoge otras formas arquitectónicas que la crítica instruida en cambio tiene por groseras.

Decía Sostres en 1951 muy acertadamente que éramos “primitivos de la civilización moderna”<sup>6</sup>, y así era; pero han transcurrido ya sesenta años; y debemos plantearnos si aquel primitivismo ha derivado en simpleza ramplona y aburrida o en sutileza; y determinar, conforme a ello, si el arte y la arquitectura de hoy no gustan a la mayoría por aburridos o por sublimes. Esto es, si es culpa de unos u otros. No quiero entrar ahora a considerar el meollo de las cuestiones teológico-filosóficas que Berlage y sus coetáneos plantearon –aunque tiene no poco que ver con el desconcierto o crisis del gusto que padece la sociedad (en la que a veces se llega a venerar lo feo)–, ya que eso nos llevaría lejos del punto hacia donde quiero conducir el discurso; ni cabe tampoco pensar que la recuperación del consenso social sobre el arte pase por volver a dar gusto a los sentidos, y por hacer arte para todos, o no-arte, si atendemos a la máxima de Schönberg.

Pienso que la respuesta a la cuestión aparece clara, aunque de tremendas consecuencias: la tozuda pertinacia en la incompreensión y el rechazo de la abstracción (expresándonos de modo genérico) se debe en gran medida a la falta de educación del ojo y a los siglos continuados de culto a la percepción desintelectualizada, cuyos efectos costará bastante tiempo corregir; y por eso mismo pienso que Sostres tenía razón, y que seguimos siendo balbucientes primitivos, pues sesenta años no son apenas nada frente a veinte siglos: somos niños del nuevo arte.

En el arranque del siglo XX, Worringer planteó de modo rotundo en su célebre *Abstraktion und Einfühlung*<sup>7</sup>, que el arte occidental padecía un mal endémico desde hacía siglos, que ya Riegl había denunciado con perspicacia antes que él<sup>8</sup>; el mal estaba en que se trataba de un arte orientado a la imitación sensible de la naturaleza, y al esfuerzo denodado y técnicamente admirable por lograr reproducirla y adoptar sus formas; en la pintura, en la escultura y, finalmente, en la arquitectura; un esfuerzo que había debilitado y aun anulado la parte más poderosa de la capacidad humana de creación: la intelectual; una apreciación a la que Goethe se

Fig. 3. Los girasoles; V. Van Gogh (1888-89).

Fig. 4. Blanco sobre blanco, K. Malevich (1919).

6. SOSTRES, José María, “La arquitectura Monumental”, *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, mayo 1951. Recogido en SOSTRES, J. M<sup>a</sup>, *Opiniones sobre Arquitectura*, Galería-Librería Yerba, Murcia, 1983, pp. 35-41.

7. WORRINGER, Wilhem; *Abstraktion und Einfühlung*, Piper & Co. Verlag, Munich, 1908; tomado de la primera edición en español: *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

8. RIEGL, Alois; *Spätromische Kuntsindustrie*, Viena, 1901, (en español *El arte industrial tardorromano*, Ed. Visor, Madrid, 1992).

había adelantado unas décadas cuando señalaba que “los que sólo aprecian la experiencia, no reparan en que la experiencia es sólo la mitad de la experiencia”<sup>9</sup>. Idea que Mendelsohn, gran amigo de Schönberg, parecía compartir, cuando, en una de sus primeras conferencias que impartió sobre la nueva arquitectura, en Berlín, defendía que “the power of the credo is beyond the power of form, the spirit beyond the form itself”<sup>10</sup>.

El movimiento moderno, con su rechazo de la percepción encaminada a la fruición de lo corpóreo sensible, y su reivindicación de una moral, una ética y una estéticas nuevas, ‘humanistas’, ‘intelectuales’, ‘sociales’ y del ‘Hombre’, acometieron la tarea hercúlea de intentar reparar ese descamino perceptivo, en lo que no se encontraron tan extraviados o faltos de referencias como pudiéramos pensar a priori, porque en el oriente europeo las cosas habían sido de otro modo y allí había modelos en que inspirarse, y de allá los tomaron. Es ese un tema que me gustaría abordar, pero no ahora, pero el hecho es que la pista acerca de lo que se debía hacer la dieron a fin de cuentas quienes ya lo hacían. Porque esa ‘ceguera parcial’ de siglos solo había afectado a occidente; el arte oriental había continuado su desarrollo, cultivando siglo tras siglo la mitad que a nosotros nos faltaba: la visión intelectual y reflexiva de la realidad. Lógicamente cuando los artistas occidentales se dieron cuenta el descubrimiento les cautivó, y lo reconocieron, y siguieron tan rápidamente y con tal eficacia las huellas de quienes iban por delante, que no podemos dudar que fue un acierto y no un error. La máxima esperanzada con la que los legionarios romanos saludaban la aurora –*ex oriens lux*– volvió a sonar en Europa.

Spaemann, en una conferencia de la que me voy a servir en los últimos párrafos de mis reflexiones, acudía a la opinión de Florensky, “científico natural, filósofo, teólogo y teórico del arte ruso, quien consideraba la totalidad de la evolución del arte en occidente, desde el comienzo de la perspectiva central en el Renacimiento, como negación de la tarea propia del arte y como recaída en el antiguo arte ilusionista procedente de la pintura escenográfica. Una crítica plenamente platónica”<sup>11</sup>.

Esta consideración sirve para introducir el argumento conclusivo de estas líneas; no es difícil apreciar las similitudes que durante el primer milenio presentan las expresiones artísticas occidental y oriental; y el contenido de los frescos del románico español o el de muchas pinturas de los primitivos italianos apenas se diferencia del de los iconos rusos, en colorido y abstracción; pero a raíz del desarrollo de la perspectiva en occidente la distancia entre ambos modos de ‘ver y representar’ aumenta; en occidente se comienza a reivindicar cada vez con mayor fuerza la imitación de la naturaleza como valor artístico supremo, y se procura su copia y su reproducción fidelísima, con una renuncia casi absoluta de la expresión intelectual de la experiencia perceptiva; y con ello se perdió la otra visión, la goethiana; lo que trajo consigo una limitación evidente, que se vio mitigada por la perfección que se iba logrando en la expresión realista, con la que se compensaba la pobreza intelectual; a la que el ojo occidental se fue acostumbrando generación tras generación, y de la que sigue cautivo; como consecuencia, tras siglos de producción ‘impresionista’ ininterrumpida<sup>12</sup>, el occidental tiende a rechazar todo lo que no reconoce con la simple mirada, que no tiene educada intelectualmente. Y aprecia que se logre “pintar el aire”, como se llegó a expresar para ponderar la calidad de la pintura velazqueña.

Y sin embargo lo ‘natural’ en el hombre, esto es lo suyo específico, lo conforme a su naturaleza, no es la copia de lo que produce la naturaleza; eso es imitarla pero no emularla; para ser naturaleza hay que actuar como ella; actuar y producir como ella produce; cada especie planta o animal obra conforme a su naturaleza específica; y por eso la acción creadora del hombre no puede limitarse a imitar lo que aquella produce; eso sería más bien una manifestación de impotencia, de algún modo asimilable a la imitación simiesca de los gestos humanos: obrar conforme a nuestra naturaleza exige sobre todo comprometer la racionalidad en el proceso y hacer lo que en la Naturaleza sólo el hombre es capaz de hacer. Esto es, actuar racionalmente, produciendo objetos racionales; en eso consiste verdaderamente ser naturaleza, que es mucho más que imitarla.

También por eso los protagonistas de la vanguardia sintonizaron muy bien con la concepción estética oriental transida de panteísmo, que se adaptaba al Humanismo racional que

9. Op. cit.

10. MENDELSON, Eric; “The Problem of the New Architecture”, conferencia en el Arbeitsrat für Kunst, Berlín, 1919; (*Eric Mendelsohn, Complete Works of The Architect*, Princeton Architectural Press, New York, 1992, pp. 7-21; traducción de la primera edición alemana: *Eric Mendelsohn: das Gesamtschaffen Des Architekten*; Rudolf Mosse Buchverlag, Berlín, 1930.)

11. SPAEMANN, Robert; *¿Qué significa el arte imita a la naturaleza?*, Conferencia en la Universidad de Navarra (28 de mayo de 2004). Recogida en la revista *Revisiones*, n. 2, Pamplona, septiembre, 2006, pp. 55-72.

12. “El impresionista, dirá Bahr, es la persona degradada a gramófono del mundo externo” (Cfr. BAHN, H., “Expresionismo” en *Expresionismo*, cit., pp. 103-109).



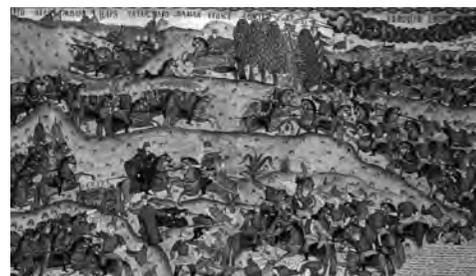
5

profesaban. Y viene muy a cuento y es clarificador por eso traerlo aquí, como he anticipado, aquello que Spaemann exponía en la conferencia mencionada:

“La imitación de la naturaleza como imitación de la *natura naturans* se ha convertido en uno de los más poderosos *topoi* de la reflexión europea sobre el arte hasta, por ejemplo, Paul Klee, quien se comprende expresamente como imitador de la naturaleza en este sentido. En qué medida las obras pictóricas que no imitan objetos naturales imitan a pesar de todo o incluso más intensamente la naturaleza; en qué consiste, por tanto, la similitud del arte como capacidad creativa con la *magna mater rerum*, eso es un tema sobre el cual se encuentra generalmente poca información”.

La nueva naturalidad debía ser radicalmente intelectual, no intuitiva o espontánea, y por eso, para tantos, acaba siendo “oculta” e “incomprensible”. De modo que si el arte de hoy resulta enervante para mucha gente (por emplear un término spengleriano) es porque es superior al que pueden tolerar sus ojos simples. Pero ese arte que rechazan, esa arquitectura ‘cruda’, que encuentran desnuda, esa pintura que no evoca lo que descubren sus ojos en la naturaleza y en la calle, es a fin de cuentas mucho más *humana*, entitativamente, que la que a ellos les agrada, que es una cosa más limitada, muchas veces reducida a lo visual-táctil.

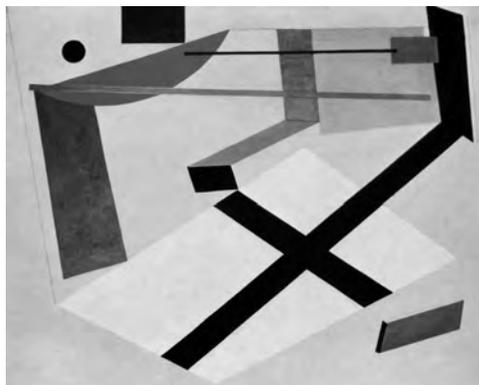
En ese sentido la célebre disputa entre Apeles y Zeuxis, planteada en ocasiones como paradigma de la perfección que había alcanzado la pintura en Grecia, viene más bien a ser, paradójicamente, la muestra de su limitación y, en definitiva, de su pobreza; uno engañó a un pájaro pintando un racimo de uvas, el otro a su rival con un vaso de agua; ambos engaños lo que de verdad muestran es cómo la capacidad artística puramente imitativa puede dar satisfacción plena, mediante la ficción sensible, a la parte animal del hombre, de modo que éste resulte tan frustrado como el pájaro. Pero se trata de una imitación de la naturaleza que tiene algo en común, salvando las distancias, con la imitación industrial que se da en una pieza de fruta elaborada perfectísimamente en cera con fines decorativos.



6

Fig. 5. The Temptation of Christ on the Mountain; Duccio di Bonisegna (1308-11). The Frick Collection, Nueva York. El espacio no perspectivo; la espacialidad intelectual que obliga a la visión goethiana: con el ojo y con la mente.

Fig. 6. Lubok de la batalla de kulikovo Lubok; 1890. Abstracción popular.



7

Fig. 7. Proum 30-t; El Lizzitsky (1919-22). 'El cuadro espacial', el camino hacia la recuperación moderna del 'espacio intelectual' en el cuadro.

Fig. 8. La Casa del lago. Le Corbusier. Vevey, Suiza. 1923-24, La ascesis oriental de la abstracción 'natural'. (Fotografía del autor).



8

Frente a esa 'perfección' imitativa me parece interesante considerar algo que apuntaba Worringer en relación con el arte de los egipcios; según observaba Worringer, los egipcios y otros pueblos nobles de la antigüedad en sus obras más sublimes cultivaron precisamente la línea recta como constante plástica; que es algo que no se da en la Naturaleza sin el hombre, más que por excepción, como tampoco se dan muchas otras cosas que son exclusivas de la naturaleza humana, como la relación paterno-filial como hábito vital estable de conducta, o el conocimiento y decisión de la finalidad de las acciones y la estrategia vital. Porque eso requiere inteligencia y voluntad estables en el apetito, actitudes fundamentales del alma humana. Imitar un modelo puede ser meritorio en el orden del 'hacer'; crearlo es algo de un orden superior.

Recientemente oía a un arquitecto español defender en un foro internacional que el ángulo recto es lo más humano que existe. Y ciertamente lo parece, porque es exclusivo del hombre; imitar a la naturaleza es posible, y por eso inventamos aviones y construimos barcos para movernos en los medios de las aves y los peces; pero son las aves las que vuelan y los peces los que pueden vivir en el agua, y no fuera de ella: imitar a la naturaleza es algo, pero ser Naturaleza, hacerla, superarla, cumpliendo en ella lo que nos está reservado a los hombres, es mucho más.

La abstracción plástica supone un progreso, que en Occidente aun no se acepta completamente como tal; aunque después, curiosamente, la cultura occidental se rinda admirada ante la sensibilidad y la intensidad serena de la visión oriental del mundo, que aparece como algo profundo, esencial, intelectual, sutil y cautivador, que resulta de los siglos que lleva sacando partido a la percepción que procede del 'ojo de la mente'. Como escribía un admirado Gropius a Le Corbusier: "Querido Corbu, todo aquello por lo que hemos luchado está reflejado en la vieja arquitectura japonesa. Este jardín de piedra de los monjes Zen del siglo XIII –piedras y guijarros blancos rastrillados– es un estimulante lugar de paz. ¡Estarías tan emocionado como yo en este espacio de sabiduría con 2000 años de antigüedad!"<sup>13</sup>.

Recurriendo de nuevo a Spaemann diré que "si volvemos la mirada hacia el componente estético de los artefactos humanos podemos decir que sus creadores no imitan los productos de seres vivos naturales, sino la creación de estos seres vivos a través de la *natura naturans*. Las obras artísticas no pretenden asemejarse a los productos de los animales sino a ellos mismos, igualmente que a las plantas y a los hombres"<sup>14</sup>.

13. "Dear Corbu, all what we have been fighting for has its parallel in old *Japanese* culture. This rock garden of Zen-monks in the 13th century –stones and raked white pebbles– an elating spot of peace. You would be as excited as I am in this 2000 year old space of cultural wisdom! The *Japanese* house is the best and most modern I know of and truly prefabricated. Hoping you are well. Greetings to you and Mme yours Gropius". DAL CO, Francesco, *Katsura Imperial Villa*, Electa, Milano, 2005. p. 386.

14. SPAEMANN, R., op. cit.



9



10

El ruido de Hadid, Koolhaas o Calatrava puede ser interesante en ocasiones, sobre todo cuando nos llega sólo su eco apagado, porque su intenso fragor interesa menos; esas obras pueden servir de llamada para no olvidar, con Goethe, que la otra mitad de la experiencia también existe, pero mientras se amortigua el retumbar de esos tambores, que casi nunca podrán sostener la cadencia del concierto, es preferible escuchar el sutil arrullo de la flauta, y ensayar con ella, porque ese instrumento sí que puede sostener y dar cuerpo a la pieza entera; como se cuenta de Elías, el profeta, es preciso acudir a la puerta de la cueva a esperar el paso de Dios, que él descubre en la llegada de la brisa, después de haber dejado pasar de largo el trueno, la tormenta y el huracán; que no eran la verdadera sabiduría...<sup>15</sup>.

Y para esos que necesitan de la complejidad artificiosa para reconocer valor artístico a una obra y no ‘aburrirse’, Unamuno dejó escrita la receta hace tiempo:

“Áridas son las pirámides de Egipto, árido es el desierto, más yo no sé que pueda negarse de inmensa hermosura a las unas y al otro. El desierto es a su modo tan hermoso como un bosque.

Es como cuando se habla del campo de Castilla, de los solemnes páramos de la Mancha y se dice que son áridos y tristes, queriendo decir con eso que son feos. Y debo confesar que a mí me produce una más honda y más fuerte impresión estética la contemplación del páramo, sobre todo a la hora de la puesta de sol, cuando lo enciende el ocaso, que uno de esos vallecitos verdes que parecen de Nacimiento de cartón”.

Y aun añadía:

“en el paisaje ocurre lo mismo que en la arquitectura: el desnudo es lo último que se llega a gozar”<sup>16</sup>.

Hacer ruido ciertamente es una tentación fuerte, porque cuanto mayor sea ese más fácilmente se disimularán los desafinos, pero pienso que es bueno repetir el consejo de Mendelsohn cuando declaraba como mensaje: “here it’s the call: create symbols not forms”<sup>17</sup>, y darle vueltas a la idea con la que Spaemann terminaba su conferencia y yo mis reflexiones:

No quisiera terminar sin dirigir la atención sobre el hecho de que las artes plásticas en algunos de sus representantes actuales vuelven a enfrentarse de una manera radical y a su vez paradójica con la paradoja de la transcendencia ficcional.

Estoy pensando en el embalaje de grandes edificios por el matrimonio Christo en los que la conciencia de la realidad se pretende despertar a través del hecho de volver invisible una cosa. (...) Lo que quiere mostrar el arte permanece invisible. Sobre todo hay que mencionar, en este orden de ideas, a Walter de María. Los sucesos escenificados por él, así p. ej. las tres pistas largas de piezas de mármol blanco sin labrar que proceden según se nos informa de tres continentes. Esto no se ve. (...) Se hace aún más patente el asunto en la vara de acero inoxidable de varios cientos de metros de longitud que hundió -con ocasión de una de las Documenta de Kassel- en un agujero taladrado con anterioridad. Lo que se ve ahora es un disco de unos 50 cm en el suelo. El hecho de que este disco es el final de la vara hay que saberlo para poder desarrollar una sensación de la profundidad de la tierra debajo de nuestros pies. Lo que muestra este arte es sólo un lado visible insignificante de aquello de lo que se trata realmente.

(...)

Allí donde las imágenes ocultan lo que es en sí y se abre ante nosotros, es decir, la naturaleza, allí se atribuye al arte la tarea de dejar signos escasos como huellas que llevan al que las sigue al lugar en el que se generan la vista, el oído y el tacto. Por tanto, al origen de la vida.

Pero la visión es invisible, el oído mudo y el tacto intocable.

Imitación de la naturaleza significa imitar lo invisible que constituye la realidad fundamental”.

Figs. 9 y 10. Ray and Maria Stata Center; Frank Gehry. Boston (Mass.) 2004, La abstracción barroca del formalismo a ultranza.

15. *Libro de los Reyes*, 19, 9a, pp. 11-13a.

16. UNAMUNO, Miguel de, “En El Escorial” (Salamanca, mayo 1912), *Andanzas y visiones españolas*; Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 85-86.

17. MENDELSON, E., op. cit.



11

Fig. 11. Costa envuelta, Christo and Jeanne-Claude. Little Bay, Australia, 1969. (Fotografía Wolfgang Volz).

Fig. 12. Reichstag envuelto. Christo and Jeanne-Claude. Berlín, 1971-95. (Fotografía Wolfgang Volz).



12

En definitiva el problema de la abstracción no está en que los resultados a que conduce sean aburridos o carentes de interés o de emoción, sino en la incapacidad de muchos ojos para percibir las sutilezas que encierran. Pero eso es remediable; porque es posible aprender a mirar; y los que lo logran sonrían indulgentes porque se dan cuenta de lo que les queda por recorrer a los otros hasta llegar a saber: y es que en efecto si la novedad fuese captada por todos, no sería arte sino simple novedad.

Y esta sociedad necesita arte, necesita belleza, que es el modo aparente de la bondad, de la que nuestro mundo está tan necesitado; porque no hay que olvidar que la fealdad no sólo corrompe la vista sino también el corazón y la mente, como afirmaba Van de Velde, otro de los maestros que iluminó el camino del ‘nuevo estilo’ arquitectónico en el siglo que se fue, que coincidía con el compositor austriaco en que “son pocos los que ven la relación entre la belleza y la razón, esa belleza primigenia y normal que tendría más derecho a ser llamada divina que aquella que se asigna a los dioses, porque es entusiasta, inspirada y de naturaleza incalculable”<sup>18</sup>.

Esto es, inteligente, difícil, silenciosa,... espiritual, invisible, inalcanzable... pero ni aburrida ni inhumana. Eso sí, aristocrática, y ese es quizá el verdadero drama, que lo hace impopular, porque ha surgido a contracorriente, en la sociedad del *mass media*, que es incapaz de entender que si hay arte de verdad no podrá ser entendido por todos y que si ha de ser para todos hay que renunciar al arte.

18. VAN DE VELDE, Henry, “Belleza razonada”, del libro *Essays*, 1910. En español recogido en *Hacia un estilo*, Ed. Poseidon, Buenos Aires, 1959, pp. 131-134.

**José Manuel Pozo.** Arquitecto y Doctor Arquitecto por la Universidad de Navarra. Premio de Investigación del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón (1990). Subdirector de la ETSAUN entre 1994 y 2000. Director del Master en Diseño Arquitectónico (MDA) de la ETSAUN. Fundador de la editorial T6 Ediciones. Coordinador de los Congresos Internacionales de ‘Historia de la Arquitectura Española del siglo XX’ celebrados bienalmente en Pamplona de 1998 a 2014. Promotor de la Bienal de Arquitectura Latinoamericana (BAL) de la que se han celebrado tres ediciones (2009, 2011 y 2013). Desde 2010 colabora con la Fundación Arquitectura y Sociedad en la organización de los Campus Internacionales de la Ulzama (2011, “Llegadas/Partidas”, 2012 “La belleza, reto y servicio” y 2013 “El tiempo de la belleza”) y de los Congresos Internacionales de Arquitectura celebrados en Pamplona (“Lo común”, 2012; “Arquitectura necesaria”, 2014). En 2009 promovió la formación del grupo de investigación AS20. Autor de diversas publicaciones y exposiciones relacionadas con la historia de la arquitectura española contemporánea, como el libro *Los Brillantes 50* (2004) y monografías como *Los comedores de la SEAT, en Barcelona* (1999), *La Universidad Laboral de Orense* (2003), *El Santuario de la Virgen del Camino de León* (2006) o el *Edificio Capitol de Madrid* (2010). En 2013 editó la *Guía de Arquitectura de Navarra*, elaborada por el grupo de investigación AS20.