

EL PARAISO MECÁNICO¹

Lucila Pautrat, 2013

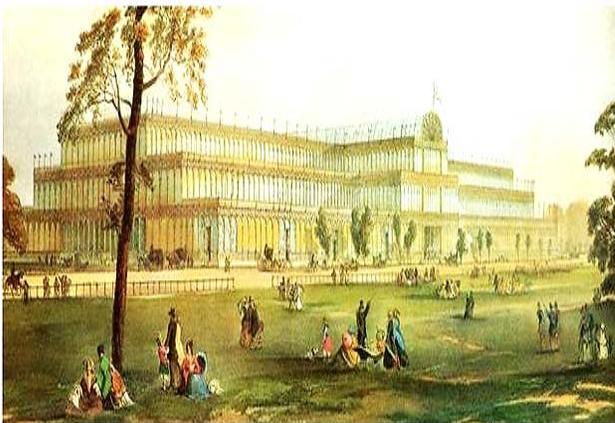
El mundo occidental capitalista experimentó cambios significativos durante la última década del s. XIX, y el primer tercio del s. XX. Dichos cambios se manifestaron en la noción de la historia, las convicciones, devociones, modos de producción y en el arte, el cual aún mantenía una relevancia social, pero que experimentaba un estado de convulsión. La vanguardia de inicio de siglo se caracterizaba por estar en un estado de

“ebullición, idealismo, confianza, (...) la sensación de que el arte, de la manera más noble y desinteresada, podía encontrar las metáforas necesarias para explicarle a sus habitantes un cambio radical en la civilización²”.

La máxima expresión de este ideal de modernidad era la Torre Eiffel, construida en 1889 en conmemoración al centenario de la Revolución Francesa, y la cual pretendía eclipsar la suntuosidad del Crystal Palace construido en Londres para la Exposición Universal de 1851.

La estructura vertical de la Torre Eiffel estaba cargada de simbolismo. Sería no solo el edificio más alto construido por el hombre hasta ese momento, ilustraba el triunfo del presente sobre el pasado, la victoria del régimen industrial de la Tercera República sobre la riqueza de los terratenientes del antiguo régimen, el poder del proceso que se eleva verticalmente conquistando el cielo. Aún cuando Eiffel era ingeniero, y no arquitecto, infundió a su estructura de una particular riqueza de significados. Para unos la torre evoca a la figura humana, pero también a la estructura de la Fuente de los Cuatro Ríos de Bernini en Roma. La torre Eiffel es la única estructura que puede verse desde cualquier parte de París. No solo domina el paisaje de la ciudad, se convirtió en su símbolo por excelencia. Convirtió la ciudad luz en una capital modernista, opacando cualquier otro elemento que pudiera allí crearse. Hughes lo manifiesta de esta manera:

“Y su altura, su osadía estructural, su (...) radical uso de materiales industriales (...) resumía lo que las clases dirigentes de Europa concebían como promesa de la tecnología: (...) un ilimitado poder sobre el mundo y sus riquezas”.



Crystal Palace, Londres 1851.



Grabado. Vista de París en 1889
Torre Eiffel, París 1889

A finales del s. XIX, en el pleno auge industrial, no se advertían los peligros y consecuencias del proceso de industrialización y la máquina. La máquina había dejado de ser un monstruo grotesco

¹ Hughes, R. 2000. El Paraíso Mecánico. En: El impacto de lo nuevo: el arte en el siglo XX. Barcelona: Galaxia, Gutenberg. p: 9 – 36.

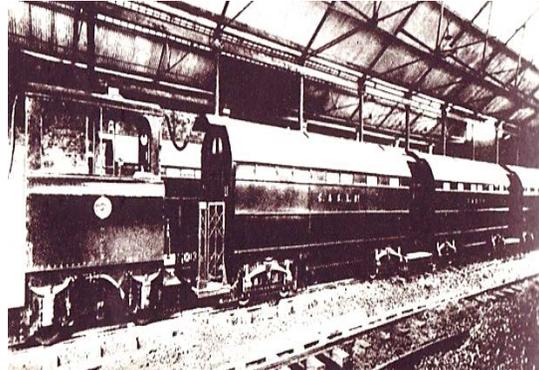
² Ídem, p: 9

para convertirse en un bien incondicional, fuerte y obediente; era la conquista del proceso. Su dinámica había transfigurado el carácter y visión de la ciudad industrial, la cual experimenta un acelerado crecimiento. La esencia de la fábrica es el proceso, el cual solo podía expresarse por medio de metáforas de articulación e interconexión.

El arte pictórico no podía representar de igual forma la experiencia pública de las grandes estructuras arquitectónicas y de la máquina. Esta nueva experiencia se hacía tangible en las estaciones de ferrocarril. La máquina había conquistado el espacio, y había transformado tanto el sentimiento respecto al espacio, como la noción del tiempo, las magnitudes y dimensiones, así como la experiencia estética³.



Pensilvania Station



City & South London Railway

La velocidad de la máquina prometía nuevas y desbordantes experiencias. La vanguardia de la ingeniería parecía tener algo en común con la vanguardia del arte. El automóvil se convirtió rápidamente en el símbolo del futuro, irrumpiendo en el arte. La primera representación fue un relieve en Porte Maillot, París. Conmemoraba el triunfo de Levassor en la carrera de coches de 1895 de París a Burdeos, ida y vuelta. El mayor logro de este acontecimiento fue convencer a los espectadores y fabricantes de que el motor a combustión interna era el futuro del transporte. Por un lado el arte no estaba aún preparado material y espiritualmente para captar la esencia de las máquinas y aparatos. Sus técnicas y convenciones resultaban obsoletas a las exigencias y velocidad de los cambios.



Relieve en Porte Maillot, París



Panhard-Levassor 1894

³ Al respecto Hughes señala: *“La sucesión y la superposición de vistas, el despliegue de paisajes en parpadeantes superficies mientras uno era transportado, pasando velozmente por delante de ellos, y una exagerada sensación de respectivo movimiento (...) la vista desde el tren no era la vista desde el caballo. Comprimía más temas en la misma cantidad de tiempo. Y a la inversa, dejaba menos tiempo para regodearse en cualquier cosa”*. Ídem, p: 12.

Una de las experiencias más espectaculares de finales del s. XIX era la vista de la ciudad de París desde la Torre Eiffel. La vista panorámica de la naturaleza y de la ciudad desde la altura expandía el horizonte de posibilidades de la conciencia humana. *“Un nuevo tipo de paisaje comenzada a filtrarse en la conciencia popular. Estaba basado en la frontalidad y en la composición plana, más que en el punto de fuga de la perspectiva y la profundidad de campo”*⁴. Esta nueva forma de ver el mundo modificó la conciencia humana y la ubicación del hombre en el espacio, tanto como lo hizo la foto del planeta tierra desde la luna, ochenta años después.



Vista de París desde la Torre Eiffel



Nadar, Fotografía aérea de París, tomada desde un globo, 1856



Vista de la Tierra desde la Luna. NASA, 1990.

El tratamiento plano del espacio del arte moderno estaba ya presente en la pintura de Gauguin, Denis, Surin, antes de la construcción de la torre Eiffel. Así lo expresa Denis al manifestar:

*“Un cuadro –antes de ser un corcel, una mujer desnuda o cualquier clase de anécdota- es esencialmente una superficie cubierta con colores dispuestos en un cierto orden”*⁵.

Se estaba gestando una noción del espacio de proyección bidimensional que pudiera representar el movimiento dinámico y la abstracción, inherente a los planos estructurales y mapas.

El avance de los descubrimientos científicos, inventos y la tecnología imprimían a las últimas décadas del s. XIX, y primera década del s. XX una velocidad de alteraciones en la cultura y en la concepción humana del universo que Hughes define como *preternatural*⁶. Entre 1880 – 1914 predominaba la sensación de una aceleración de cambios en todas las áreas del conocimiento humano, incluyendo el arte. Surge una demanda de nuevas formas que fueran capaces de plasmar la experiencia del movimiento acelerado, los procesos, las transformaciones, y los cambios de conciencia en la humanidad. Culminaba una etapa de la historia que daba paso a un nuevo orden de cosas. Sobre este momento Hughes señala:

*“Tal fue la temprana apoteosis de la máquina. Pero la existencia de un culto no significaba que las imágenes apropiadas para expresarlo surgieran inmediata y automáticamente”*⁷.

Los artistas se ven enfrentados al reto de representar los cambios de conciencia generados a partir de las innovaciones del escenario tecnológico, el dinamismo de la máquina, o los procesos y las transformaciones culturales.

⁴ Ídem, p: 14.

⁵ Denis, M. 1890. La definición del neotradicionalismo.

⁶ Al respecto Hughes cita la lista de los inventos más importantes de la época: el fonógrafo y la bombilla eléctrica por Thomas A. Edison, la ametralladora automática, la fibra sintética, la turbina de vapor, el papel fotográfico, el motor eléctrico, la cámara Kodak, los neumáticos, el motor Diesel, el coche Ford, el cinematógrafo, el disco gramofónico. Además en 1895 se descubrieron los rayos X, y el sistema de señales de radio. Se inventó la primera cámara de cine, mientras que Tsiolkovsky enunciaba el principio de las naves espaciales tripuladas. Freud publicó su estudio sobre la histeria. Se descubrieron el radio, la grabación magnética del sonido. Se lograron las primeras transmisiones radiales, y los hermanos Wright lograron el primer vuelo propulsor de la historia. En 1905 Albert Einstein postula la Teoría de la Relatividad Especial, publica sus estudios sobre el efecto fotoeléctrico y enuncia la fórmula $E=mc^2$.

⁷ Hughes, R. 2000. Op. Cit. p: 15.

En este contexto surge el cubismo como respuesta radicalmente nueva frente a la representación artística tradicional. Difíciles de interpretar y comprender, Picasso y Braque, dejaban atrás el canon de la pintura renacentista del punto de fuga de la perspectiva en la composición, el cual había permitido crear ilusiones precisas de la realidad mediante el sistema geométrico, para explorar las diversas formas de percibir, experimentar y conocer la realidad, sintetizando y comprimiendo la visión estereoscópica a un solo plano. Hughes considera la perspectiva una abstracción, una panorámica ideal que privilegia la visión del observador, inmóvil e independizado del objeto o del mundo que converge ante su mirada.

“La perspectiva reúne los hechos visuales y los estabiliza, lo cual los convierte en un campo unificado (...) el ojo es diferente de ese campo, así como el cerebro está separado del mundo que ese órgano contempla⁸”.

La perspectiva abstrae y esquematiza la percepción visual generando una impresión inmediata y absoluta de lo observado, pero no representa el modo en que realmente vemos, dado a que el proceso fisiológico de la visión es complejo. Tanto las impresiones luminosas captadas por el ojo, como la composición de la imagen en el cerebro se organizan a partir de la articulación de imágenes fraccionarias capturadas en instantes imperceptibles a la conciencia. Para Hughes la experiencia del mundo está más allá de la visión estática de la perspectiva, sino que se estructura a partir de un *“mosaico de múltiples relaciones, ninguna de las cuales (por lo que a la visión se refiere) está enteramente establecida⁹”*. Para el cubismo, el pintor debe poder capturar y representar las diversas formas de percibir y conocer la realidad, de modo que el espectador entra en interacción con los objetos en tanto forman parte de la misma esfera.

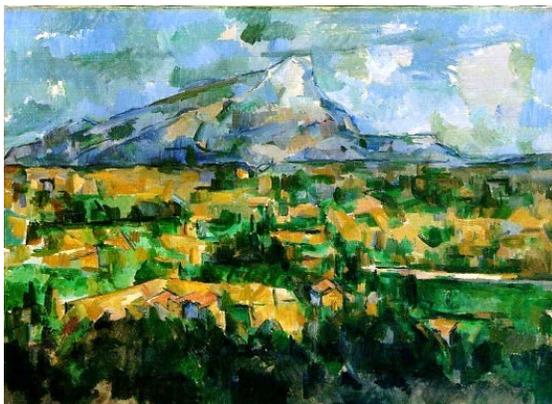
La acelerada dinámica de los cambios antes descrita había modificado no solo la manera de percibir el espacio, sino sobre todo el tiempo. La realidad absoluta había sido descompuesta en fragmentos, en intervalos de la matriz espacio-tiempo y organizada en las etapas del proceso industrial, dando cuenta así de la impermanencia de la realidad. La conciencia del desarrollo de una percepción ommatídea no solo agudizaba el aparato sensible de la vista, sino en general todo el sistema nervioso. Esta respuesta era necesaria para estabilizar el flujo de perturbaciones e información que introducía la vertiginosidad de los cambios. A mayor aceleración, mayor era también la varianza de la información que era necesario capturar y estabilizar en una imagen. Las formas realistas se habían disuelto, dando paso a la abstracción de las parte del proceso de observar y componer la existencia. La convención del mundo ordenado (cosmos) era desplazado por una realidad caótica, donde cada forma emite significados diferentes.

A inicios del siglo XX, la teoría de la relatividad de Einstein, como la filosofía de Whitehead, reflexionaban sobre la influencia recíproca de relaciones cambiantes entre el sujeto que observa y el objeto observado, donde ambos se afectan mutuamente, superando la dicotomía cartesiana que los distanciaba. La existencia solo podía ser comprendida como parte de una red relacional con otras entidades, y no de manera independiente. El primero en desarrollar una concepción estética de esta forma de pensamiento moderno fue Paul Cézanne. A Cézanne le interesaba abstraer las múltiples relaciones y relatividad de los procesos perceptivos del motivo artístico, así como la duda que se genera a partir de la multiplicidad de sensaciones. Según Hughes, la crítica Bárbara Rose sostenía que en Cézanne, *“la afirmación: Esto es lo que veo, es reemplazada por la pregunta: ¿Es esto lo que*

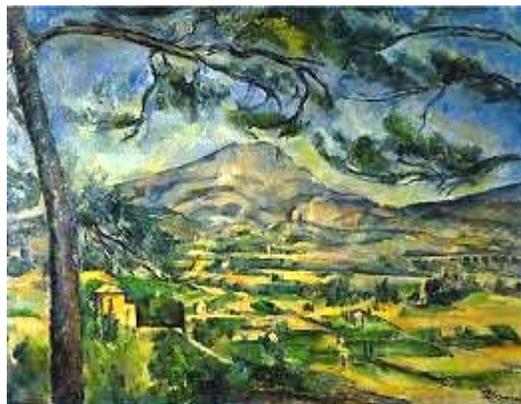
⁸ Ídem, p: 17

⁹ Ibídem

veo?¹⁰”. La duda y la relatividad, ideas fundamentales de la modernidad, habían sido introducidas en el arte por Cézanne, y el cubismo la desarrollaría.



Paul Cézanne. Le Mont Saint-Victoire. 1904.



Paul Cézanne. Le Mont Saint-Victoire. 1887.

Hacia 1097, en el Bateau Lavoir en París, Pablo Picasso y George Braque dieron origen al cubismo. La obra de estos pintores era tan poco conocida que disfrutaba de la libertad de no estar sometida a la presión de los espectadores. En palabras de Hughes, Picasso y Braque

“querían representar el hecho de que nuestro conocimiento de un objeto esté formado por todos sus ángulos posibles (...) Querían comprimir ese examen, lo cual tomaba su tiempo, en un momento, una visión sintetizada¹¹”.

Esta aspiración de representar la esencia de la multiplicidad provenía de los últimos trabajos de Cézanne.

De otro lado, Picasso y Braque tuvieron acceso a tallas rituales procedentes de las colonias francesas en África ecuatorial. Sin mayor interés por su significado o uso ritual, ni por su valoración como arte, ni por las culturas y sociedades de donde provenían, Picasso usó las máscaras africanas como insumos experimentales, actitud de Hughes denuncia como *“pillaje cultural¹²”*.

El uso de las tallas africanas por parte de Picasso, entre 1906 y 1908, evidenciaba el agotamiento de la figura humana tradicional, que había permanecido vigente por casi dos milenios en el arte. El arte tribal servía como fuente de inspiración que prometía renovar la vitalidad perdida. Dicha vitalidad formal y libertad de distorsión era lo que le interesaba a Picasso, quien veía en las máscaras *“emblemas de salvajismo, de violencia transferida a la esfera de la cultura¹³”*.

Ningún cuadro produciría un cambio tan rápido, ni un efecto tan convulsivo, como las Señoritas de Avignon (Picasso, 1907). La inestabilidad de la composición es acentuada por las formas cortadas. Picasso distorsiona el espacio vacío disolviendo las categorías de sólido y hueco, opaco y transparente, que la perspectiva buscaba mantener. Hughes también identifica en este cuadro la influencia de la tradición española del Greco tanto en las contorsiones de las figuras, como en la iluminación del espacio. Para el autor, Picasso concibió Las señoritas de Avignon *“como si se tratase de una sustancia continua, una especie de plasma, espera y entrometida¹⁴”*.

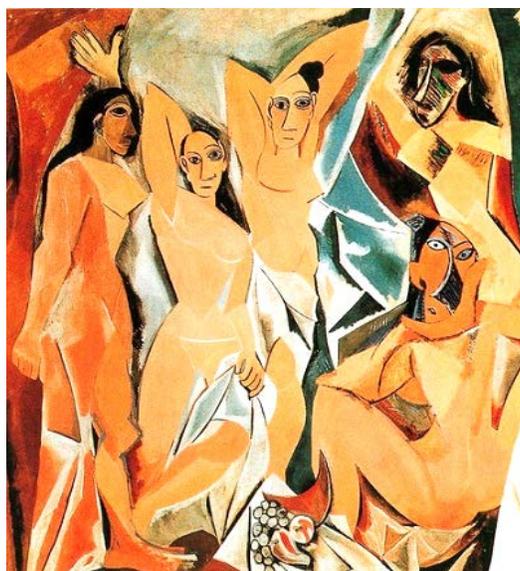
¹⁰ Ídem, p: 18

¹¹ Ídem, p: 20.

¹² Ibídem.

¹³ Ibídem.

¹⁴ Ídem, p: 21



Las Señoritas de Avignon, Picasso (1907)

En contraste con el boceto inicial de las Señoritas de Avignon, que buscaba representar una alegoría de las enfermedades venéreas en un burdel en Barcelona, Picasso omite a los personajes masculinos, y finalmente quedan solo los desnudos femeninos. Hughes sostiene que Picasso se transforma de espectador en *voyeur*, el cual es observado fijamente por las inquisitivas miradas de las señoritas. Adicionalmente postula que el uso de las máscaras acentúa el temor que Picasso siente hacia las mujeres.

“Nunca antes ningún pintor había plasmado tan evidentemente su ansiedad por la impotencia y la castración, ni la había proyectado a través de una dislocación tan violenta de las formas (...)”¹⁵.

En 1908 Braque pintó el Gran desnudo, como respuesta a Las Señoritas de Avignon, consolidando la amistad y la empresa conjunta emprendida. Al respecto Hughes señala:

“Algunas ideas son demasiado fundamentales, y entrañan también una gran responsabilidad cultural, como para ser la invención de un solo hombre. Así ocurrió con el cubismo”¹⁶.



Georges Braque. Gran desnudo. 1908.

¹⁵ Ídem, p: 24.

¹⁶ Ibidem.

Braque es fuertemente atraído por la tenacidad, la duda y falta de elocuencia de Cézanne, quien había liberado a la pintura de su magisterio. En su lucha contra la perspectiva y la predictibilidad de las dimensiones, los cubistas buscaban la ambigüedad en la interpretación de planos contrapuestos, la solidez de las formas y la ausencia de detalles.



Foto de L'Estaque, París.



Braque. Casas de L'Estaque. 1909.

En la Roche-Guyon, un pueblo al noroeste de París, Braque encontró en la fusión de los riscos, peñas y precipicios del lugar, con el *château* de la familia La Rochefoucauld, un castillo del s. XVI, aquella frontalidad de escarpada fisiografía que buscaba para su arte. Hughes dirá:

"(...) ese revoltijo de agujas cónicas y triangulares tejados de caballete, verticalmente amontonados¹⁷".

A dicha composición se añadía una torre normanda del s. XIII. Braque pintó el frente del castillo superponiendo contra la montaña, anulando la perspectiva. Desde otro ángulo captura la complicada geometría de torreones y tejados. Incluye también una representación de la torre.



La Roche-Guyon, Francia



Château de La Roche-Guyon (1909)



Hughes se pregunta si pudo Braque inventar el cubismo por su cuenta. Probablemente sí, sin embargo le hubiera faltado la energía y tensión que Picasso aportaba. La maestría de Picasso radicaba en habilidad de darle sensación física a las formas, *"para hacerle sentir a uno la forma, el peso, la tirantez, el silencio de las cosas¹⁸".* Así lo demuestra la solidez de las figuras geométricas de La Fábrica, Horta de Ebro (1909), con la fuerza de una escultura que se desprende del lienzo.

¹⁷ Ídem, p: 27.

¹⁸ Ídem, p: 29

Precisamente hacia 1912 Picasso explora la escultura cubista con la *Guitarra* de metal compuesta por diversos planos; precursora de las posteriores esculturas de planchas o piezas de metal soldadas y ensambladas.

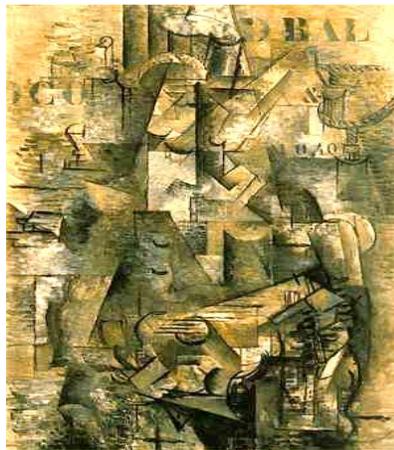


La Fábrica, Horta de Ebro. Picasso, 1909.

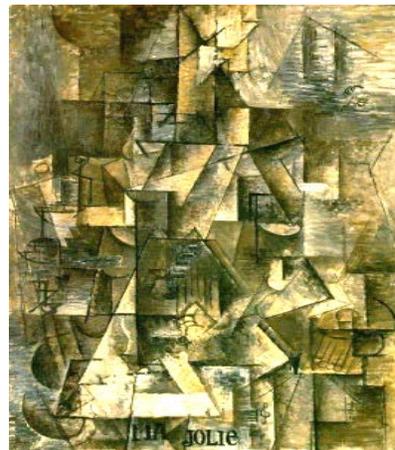


Guitarra. Picasso, 1912.

Rápidamente la pintura de Braque y de Picasso se orientaba hacia la abstracción, reduciéndola a las mínimas señales que pudieran conectar las complejas reflexiones del lenguaje visual del cuadro con el mundo exterior. Relatividad y conexión se hallan metaforizadas en una realidad cada vez más imperceptible. En este momento la pintura de ambos cubistas se hace casi indistinguible una de la otra.



El Portugués. Braque, 1911.



Ma Jolie. Picasso, 1912.

El cubismo impactó en el arte no solo por sus desconcertantes imágenes, sino por desplazar la función representativa por la multiplicidad de significación simbólica de las formas. Sin tener referencia a la filosofía de Whitehead, el cubismo había logrado intuir y simbolizar lo que este filósofo afirmara:

“El error conceptual que ha acosado a la literatura filosófica durante siglos es la noción de existencia independiente. No existe tal modo de existencia. Cada entidad sólo puede ser comprendida en función de la manera en que está entretrejida con el resto del universo¹⁹”.

La necesaria ruptura con el realismo abriría las puertas para otras formas de expresión estética. Posteriormente, tanto Braque como Picasso se alejan de la abstracción para dar origen al *collage*. Esta técnica consistía en pegar algunos elementos del mundo real al lienzo. En parte derivaba de la idea de otorgarle densidad material a las obras combinándolas con elementos externos que

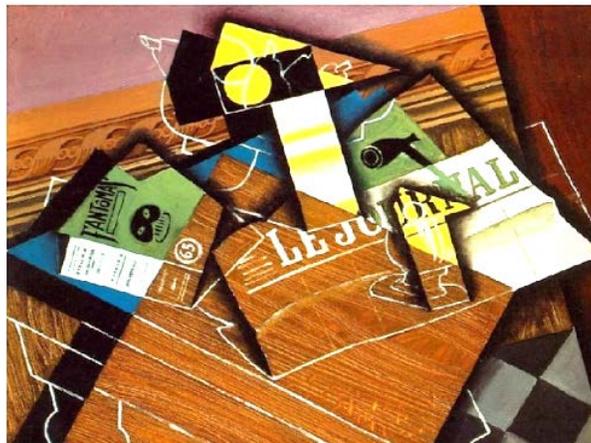
¹⁹ Whitehead, citado por Hughes. Ídem, p: 32.

aportaran a la textura, pero sobre todo a la conexión entre la pintura y el mundo de afuera. Al incorporar un trozo de hule con diseño de rejilla sobre la mesa de Naturaleza muerta, Picasso estaba combinando la producción individual del artista, con la producción en serie, abriendo las puertas del arte al presente industrial. El collage permitió a Braque y a Picasso mayores espacios de libertad y audacia para combinar materiales de la producción en masa característicos de la modernidad, como hojas de periódicos, papeles de embalar, revistas, hasta imitaciones de mármol o de madera.



Naturaleza muerta con asiento de rejilla.
Collage. Picasso, 1912.

Posteriormente se unió a los cubistas el pintor Juan Gris, quien es caracterizado por su temperamento analítico. En opinión de Hughes, Gris: “veía el mundo de la producción barata, en masa, como una especie de Arcadia, un paisaje bucólico que podía incluirse en la mesa del estudio²⁰”. En *Naturaleza muerta (Fantomas)* de 1915, Gris armoniza mesuradamente los elementos de la producción industrial y los planos superpuestos del cubismo.



Fantomas. Juan Gris, 1915.

El cubismo se desvanecía en París, pero el pintor Fernand Léger aún aspiraba a mantener el ensueño y cristalizar la esperanza modernista mediante el desarrollo de un “arte didáctico para el hombre de la calle, no muy refinado, pero de entendimiento despejado, diáfano, pragmático y arraigado en la experiencia cotidiana²¹”. A Léger le interesaba la adaptabilidad de la máquina al organismo humano.

²⁰ Ídem, p: 34.

²¹ Ibidem.

Es así que en su obra: Los jugadores de cartas (1917) plasma a sus compañeros de trinchera en la Primera Guerra Mundial como robots, cuerpos humanos compuestos de tubos y acoplamientos mecánicos. En su cuadro Tres mujeres (1921)

“ofrece una metáfora de las relaciones humanas funcionando uniforme y tranquilamente como un reloj, toda pasión sublimada, con la contenida energía del deseo transformada en ritmo de formas²²”.



Los jugadores de cartas. Léger, 1917.



Tres Mujeres. Léger, 1921.

²² Ídem, p: 36.