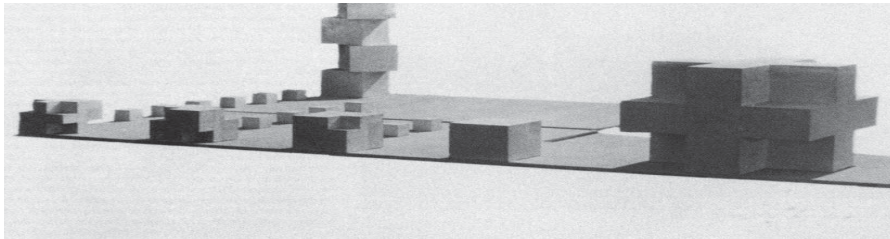


"La representación escueta del hombre desnudo, simplemente hermosa, no me bastaba y, de repente, ví la posibilidad de un nuevo realismo plástico. La representación del hombre me parecía, más que nunca, una tarea suprema y particularmente necesaria para el arte de hoy. Me puse entonces a dibujar grupos de hombres como un poseso, a decir verdad tan sólo hombres salidos del mundo del trabajo, los cuales constituían, para mí, el tema y el contenido más válido



por la cual hice esculturas realistas; sin embargo, me brindó la oportunidad de concretar algo que yo deseaba hacer de todos modos".<sup>1</sup>

Así es como Karl Geiser, en una valiosa nota de carácter autobiográfico, cuenta la feliz coincidencia entre su búsqueda personal y su encargo más importante, y a su juicio, el más bello que recibiera durante sus últimos años: el monumento al trabajo de la Helvetiaplatz, en el centro simbólico de la Zürich proletaria, conocido también por "Chreis Chaib". Ganador del concurso de 1952, Geiser, hombre de personalidad exigente y atormentada, trabajaría incansablemente en los personajes de esta escultura hasta su muerte, ocurrida en 1957. Inseguro sobre las dimensiones que la escultura debía alcanzar, le preocupaba el hecho de que la Helvetiaplatz, a pesar de las múltiples propuestas urbanísticas para modificarla, y del significado simbólico

que se le atribuía, siguiera presentando la fisonomía indefinida, ni plaza, ni prado, más propia de un espacio residual surgido en el cruce de dos vías importantes.

Inaugurado finalmente en 1964, el grupo escultórico no es más que la ampliación mecánica, colada en bronce a escala 3:1, de la maqueta de yeso que había quedado inacabada<sup>2</sup>. Desde el primer concurso convocado en 1939 para un monumento "en honor del trabajo" financiado con los beneficios de la "Landi"<sup>3</sup>, había transcurrido ya más de un cuarto de siglo. Las consideraciones que siguen sobre esta obra mayor de Geiser pretenden limitarse tan sólo a la interpretación del tema.

Para Geiser y otros artistas de su generación, así como para todos los destinatarios de los numerosos monumentos al trabajo erigidos en las plazas públicas de Suiza y de otros países, parecía un hecho natural que ese tema se ilustrara mediante la celebración del trabajador. Por descontado, se trataba del trabajador manual, ya que los chupatintas no tenían cabida más que en las rúbricas humorísticas. En estos monumentos aparecen gruesos torsos y músculos contraídos por el esfuerzo en las figuraciones más trivialmente realistas, o representaciones de "Prometeo"<sup>4</sup> en las más simbólicas, o bien "el obrero y la campesina del Kolkhoz"<sup>5</sup> blandiendo sus herramientas de trabajo en los que parten de las figuras por antonomasia, o incluso la "clase obrera", como en la sobria metonimia que Geiser propone, compuesta por cuatro personajes: el padre en traje de paseo, la madre y el niño, es decir "la sagrada familia trabajadora", yendo al encuentro de un colega de trabajo para evocar así su clase social y su condición existencial con total parsimonia en la expresión figurativa y simbólica.

En el catálogo de la retrospectiva que la Kunsthaus de Zürich dedicó al artista en 1988, Urs Hobi recuerda, a propósito del realismo de Geiser, la de-

finición de "arte realista" formulada por ese gran personaje aislado de la vida cultural suiza que fue el filósofo marxista Konrad Farner: "El fundamento del arte realista - escribía Farner - no está en la estética, la monumentalidad, la técnica, o la creación artística, sino que está en la antropología, en la realidad humana en tanto que todo".<sup>6</sup>

El realismo depurado de toda anécdota de las cuatro figuras de Geiser, no sólo desplaza la representación desde el trabajo hacia el trabajador, sino que la desplaza también desde su profesión y su adscripción política hacia lo que podríamos definir como su condición existencial. Esta interpretación es la que, por otra parte, sugiere el testimonio del artista: "En la actualidad, los partidos políticos cambian su nombre, su ideología, su dirección, y las teorías del arte pasan. Lo que subsiste es el hombre que, a pesar de todo el progreso técnico y el compromiso político, cambia poco, evoluciona muy lentamente, con terribles retrocesos; él es quien merece todo nuestro interés".

"Además de los payasos, de los casos patológicos, de los super-hombres y de los sub-hombres, existen los hombres enteramente ordinarios y normales que se ganan el pan con el sudor de su frente, con sus manos: tanto en el Oeste como en el Este. No son ni el héroe sin defectos que se pretende crear en el Este, ni esa criatura miserable tal como a menudo se nos muestra en el Oeste: tienen sus defectos y debilidades, sus momentos de capacidad sobrehumana y sus momentos de bestialidad horrible. Sin embargo, hoy se está luchando por sus derechos por toda la faz de la tierra y de su progresión hacia la dignidad humana depende el futuro del mundo. Yo considero que representar a esos hombres es la más alta y noble tarea del arte"<sup>7</sup>. Se comprende, así, porqué algunos han reconocido, no sin malignidad, en esta obra, "un monumento a la

1. Max Bill, maqueta del Monumento al trabajo, concurso de 1939

2. Karl Geiser, Monumento al trabajo situado en la Helvetiaplatz, concurso de 1952



3. Max Bill, maqueta de situación del Monumento al trabajo en la Helvetiaplatz
4. Esquemas de descomposición del Monumento al trabajo de Max Bill a partir de la gran cruz suiza. (Dibujos de Bruno Reichlin)
5. Max Bill, cruz formada por seis elementos iguales, 1940



3

paz del trabajo", o incluso un homenaje póstumo al artista.<sup>8</sup>

Centrémonos en la cuestión principal de nuestro argumento: a saber, si el tema del "monumento al trabajo", durante los años cruciales que siguieron a la afirmación de las vanguardias artísticas, se prestaba a una formulación plástica no figurativa, que no fuese ilustrativa y/o simbólica (trabajadores con los estigmas y los emblemas de su clase: cuerpos desnudos y musculosos, posturas firmes, huellas de la privación y la humillación, herramientas de trabajo, agujeros en los zapatos, etc.), o bien completamente metonímica como en el monumento de Geiser. Al mismo tiempo, aparecen nuevos interrogantes sobre la existencia de obras plásticas que se hayan propuesto tratar el tema del trabajo en cuanto tal, es decir como un proceso productivo caracterizado en sus modalidades: trabajo manual o intelectual, artesanal o industrial.

Eliminemos de golpe el suspense como corresponde a un "thriller" de segunda generación. Ese mirlo blanco existe. Precisamente cuando se convocó el primer concurso para el monumento al trabajo en 1939, en el cual Geiser no participó, el arquitecto-escultor-grafista-publicista suizo Max Bill propuso un dispositivo que, en ciertos aspectos, era una ilustración ejemplar de su programa para un "arte concreto" y, además, proporcionaba una respuesta verdaderamente singular a nuestras preguntas.

Así, en la introducción de su informe, Max Bill se ve ya situado a contra corriente y parece anticipar el resultado final del concurso cuando afirma: "No tiene sentido honrar a los trabajadores y trabajadoras desconocidos que han servido al pueblo y a la patria, escogiendo para representarles a algunos individuos singulares"<sup>9</sup>. He aquí su propuesta: sobre una gran superficie de granito, realizada tan sólo 12 cm respecto a la acera, cerca de los árboles y en el centro del jardín

que ocupaba entonces la Helvetiaplatz se disponen:

- una gran cruz suiza tridimensional, inscrita en un cubo y compuesta por seis monolitos de mármol blanco pulido, iguales entre sí.

- ocho cubos del mismo mármol, cuatro de los cuales están alineados con la cruz, y los otros cuatro apilados. Estos cubos corresponden a los ocho volúmenes obtenidos por sustracción del gran volumen cúbico para formar la cruz inscrita en él.

- los cubos alineados se han vaciado en algunos de sus vértices siguiendo este principio: dos vaciados en el segundo cubo, cuatro en el tercero y seis en el cuarto; los pequeños cubos que surgen de ese vaciado, están, a su vez, alineados detrás de su cubo de origen.

- tanto los cubos grandes como los pequeños llevan impresas las huellas de manos a tamaño natural. Los cubos pequeños sirven como asiento, y el monumento en su conjunto, al no estar recintado, se ofrece como lugar de reposo para los viandantes y área de juego para los niños.

- las losas de granito del suelo están talladas siguiendo la traza geométrica que queda regulada por la composición de la cruz. Bill escribe: "El monumento está colocado sobre una base constituida por losas de granito de diversas medidas, que dejan entrever la ley que rige esta composición".

Tratar de establecer las dimensiones del objeto resulta problemático. En la memoria que redactó para el concurso, Max Bill indicaba una altura total de 4,20 m. para la cruz, de 4,20 x 1,30 x 1,60 m. para los seis monolitos y de 0,40 m para los pequeños cubos. Es evidente que estas medidas no concuerdan entre sí (por ejemplo,  $1,30 + 2 \times 1,60 = 4,50$  y no 4,20). Esto puede explicar el hecho de que el propio Max Bill, en una carta enviada a Ulrike Jehle-Strathaus el 21-05-1984, rectificara esos datos dando a

la altura total de la cruz una dimensión de 3,14 m. Si damos por bueno ese dato y adoptamos la regla oficial según la cual la arista del cubo excavado debe ser 1/3 más larga que la anchura del brazo de la cruz, llegamos a las siguientes dimensiones: altura de la cruz, 3,14 m.; monolitos: 3,14 x 0,856 x 114,2 m.; pequeños cubos: 0,4153 m de arista.

¿Cómo nos habla del trabajo este monumento? La pregunta es legítima, ya que si, como dijo Max Bill en su manifiesto, las obras de arte concreto se generan "según unas técnicas y unas leyes enteramente propias, sin tomar ningún apoyo exterior en la naturaleza sensible o en la transformación de ésta, es decir, sin que intervenga ningún proceso de abstracción"<sup>10</sup>, las obras no renuncian, en cambio, a expresar contenidos extra-artísticos. Como ocurre con otros proyectos para monumentos de Max Bill (como el dedicado al "prisionero político desconocido", de 1952, o el de Georg Büchner en Darmstadt, de 1955), el autor nos dará de él una interpretación razonada y, en tono de protesta, rechazará con vehemencia "esas proposiciones que dicen que por fortuna se ha logrado liberar al arte actual del peso de las ideas y que, por consiguiente, el arte actual es un arte de puras relaciones, como exigía Mondrian".

Para Max Bill es exactamente al revés: "El arte concreto es la puesta en evidencia de una idea. Una idea abstracta adquiere, a través de él, una forma concreta. Yo soy de la opinión de que por medio del arte concreto se puede expresar un contenido simbólico sin caer en la literatura o al sentimentalismo. En este sentido, yo trato de crear obras que tengan un contenido simbólico directo y claro, tal como ocurre con los símbolos de unidad, infinito, libertad o dignidad humana. Con mi proyecto para "el prisionero político desconocido" he tratado de contribuir a este desarrollo y, al mismo tiempo, de demostrar que no

hay contradicción alguna entre el *arte de ideas* y el *arte concreto*".<sup>11</sup>

Veamos, pues, lo que el autor hace decir al monumento, sin olvidar los argumentos de su presentación que, por lo exhaustivo de sus propósitos, dejan entrever algunas dudas acerca del poder de convicción del propio objeto una vez abandonado a su suerte. Veamos qué otras interpretaciones nos sugiere.

Aunque de un modo no naturalista, "sin referirse a un mundo de apariencias"<sup>12</sup>, tal como pretende la teoría, este monumento establece con la realidad extra-artística relaciones precisas y diversamente articuladas. Incluso el observador menos advertido habrá de reconocer forzosamente la gran cruz suiza en tres dimensiones.

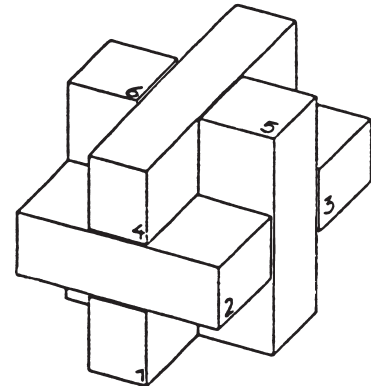
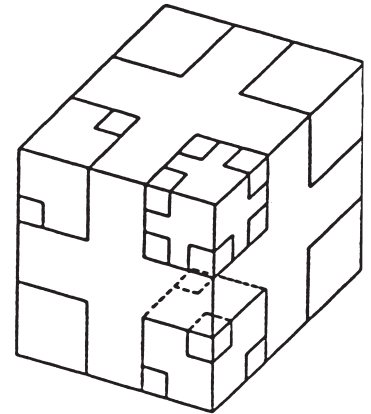
Se trata de un homenaje al trabajo suizo que la "Landi", en 1939, acababa de celebrar como virtud, fuerza y recurso en el que se apoyaban la cohesión, el bienestar y la independencia de nuestro país. "La cualidad del trabajo suizo indica el compromiso patriótico". Enunciando esta convicción, el arquitecto Armin Meili, director de la "Landi", concluye el prefacio del catálogo oficial de la exposición.

Hace falta un poco más de perspicacia para reconocer en el monumento la paráfrasis de un proceso de trabajo ininterrumpido en una fábrica moderna o en una obra en construcción bien ordenada. *Werkplatz* (la obra), es precisamente el lema adoptado por Max Bill.

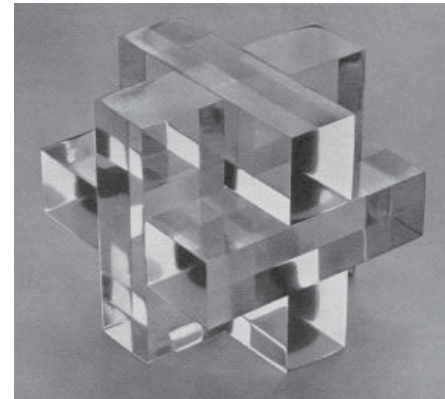
Procedamos por orden:

- Max Bill renuncia radicalmente al monolitismo. Su escultura explota en el espacio y la materia, formada por la cruz, los cubos y los cubitos, no ocupa más que una ínfima parte del espacio de una obra que se manifiesta como un verdadero *environnement*.

- La escultura define un espacio real y practicable. De repente, las nociones de delante y atrás, de interior y exterior, quedan abolidas. Queda abolido no sólo el ilusionismo figurativo sino también el



4



5



Reconstrucción hipotética del "Monumento al trabajo", a partir de los datos disponibles. (Dibujos de Xavier Ferrer y Santiago Ulió)

6. Planta
7. Perspectivas
8. Max Bill, maqueta de otra versión del Monumento al trabajo, en la cual se basan los dibujos.

ilusionismo espacial, cuyo corolario es la presencia de una frontera entre el monumento y su público – que era el argumento de Adolf von Hildebrand en "Das Problem der Form in der Bildenden Kunst", en 1903; y de Michael Fried que, en 1967, en "Art and Objecthood", atacaba a los mini-malistas, los cuales según él caían en lo teatral al "identificar el espacio del arte con el del espectador, con la vida cotidiana y el mundo de los objetos".<sup>13</sup> El monumento de Max Bill se integra a la vida cotidiana: los pequeños cubos son asientos, la losa se eleva apenas un poco de la vulgar acera. Bill escribe: "en medio de la animación, formando parte de la plaza de gran tráfico, los pequeños cubos se convierten en asientos para los viandantes".<sup>14</sup>

- Los efectos "pictóricos", que seguirán preocupando a Richard Serra en los años 70, quedan suprimidos: por ejemplo, la utilización del muro como "fondo" o la "extensión lateral" de ciertas obras minimalistas, criticadas porque permitían "ver lateralmente la escultura, es decir, como si el suelo fuese el plano del cuadro".

- Practicable y abierto a la multiplicidad de puntos de vista, el monumento incorpora la experiencia temporal de la obra y satisface así otro postulado defendido por Richard Serra.<sup>15</sup>

El predominio del espacio sobre la materia, la importancia de las relaciones entre elementos establecidos por la malla dimensional, etc., responden a las características que Max Bill definirá en el texto "De la surface à l'espace" escrito en 1953.<sup>16</sup> Si bien el monumento al trabajo transgrede en algunos puntos la definición que Clement Greenberg dará de la nueva escultura moderna<sup>17</sup> -ya que el monumento identifica el espacio de la obra con el del espectador- participa, sin embargo, de aquella "empresa de auto-definición apasionada" en la que el crítico estadounidense reconocía la esencia del arte moderno, que consiste en utilizar "los

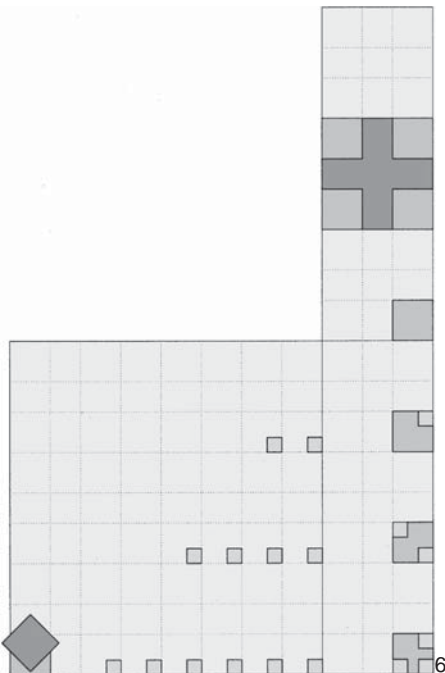
métodos específicos de una disciplina para criticar esa misma disciplina, no por voluntad de subversión, sino más bien para incrustarla más profundamente en el dominio de su propia competencia". Y añade: "La modernidad critica el interior sirviéndose de los mismos métodos que constituyen el objeto de la crítica".<sup>18</sup>

La operación de autodefinición, que se concreta en la dimensión altamente autoreferencial de la obra, se basa ante todo en la noción de trabajo. Trabajo artístico, desde luego, pero también, en virtud de una astuta internalización del tema-pretexto (o sea, "monumento al trabajo") del trabajo extra-artístico, lo cual genera una muy eficaz *mise en abyme*.<sup>19</sup>

Dejando aparte las huellas de las manos, sobre las que luego insistiremos, la construcción de las diversas piezas y su ordenación no requieren de ninguna tarea manual por parte del artista. No hay aquí ninguna traza de la "maestría artesanal" acumulada por el ejercicio manual, ni se da tampoco la forma como conquista sobre la materia lograda con sudor y con esfuerzo. Cabría decir que la obra es el reflejo de aquella "renuncia total a la unión entre productores materiales e intelectuales"<sup>20</sup> que caracteriza, según Karl Marx, las relaciones de producción del capitalismo avanzado.

El artista proporciona los planos con las instrucciones para la fabricación y la colocación; el picapedrero y los artesanos ejecutan la obra, aunque éstos, a su vez, no lo hacen con la fuerza de los brazos ni con los golpes de maceta y cincel, sino con la ayuda de la maquinaria que posee una empresa moderna bien equipada.

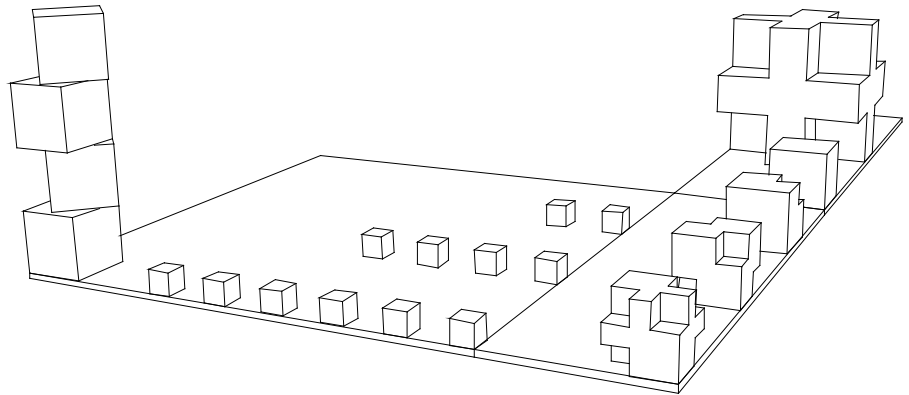
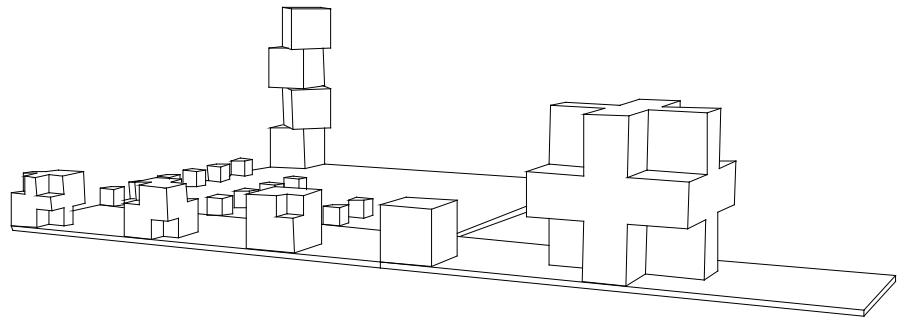
Ahí, precisamente, reside el tema principal de la gran cruz suiza en tres dimensiones: a diferencia de lo que pudiera sugerir la maqueta, no se trata de un gran bloque del cual se hayan extraído ocho cubos mediante un trabajo manual en el que se echara a perder el material de desbaste. La cruz es, por el contrario,



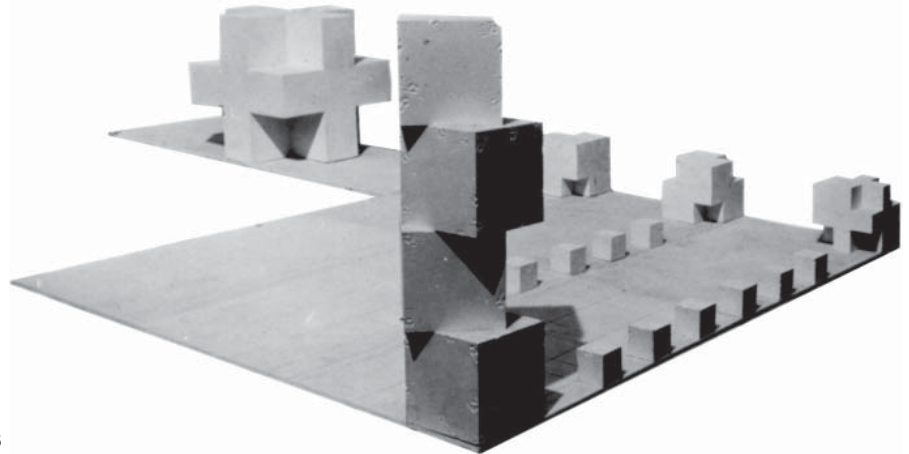
el resultado del hábil ensamblaje de seis monolitos paralelepípedicos iguales entre sí; un ensamblaje comparable a esos juegos de paciencia que ocuparon las tardes lluviosas de nuestra infancia. Sólo que en este símbolo, grato al corazón de todo ciudadano helvético, hallamos un pensamiento ordenador, un plan racional, una secuencia de operaciones, una temporalidad congelada. El monumento parece rendir cuenta de las modalidades propias del trabajo industrial, que van desde la concepción hasta la producción.

Pero eso no es todo. Con una admirable demostración de economía espiritual y material, que subraya esa proverbial virtud suiza que es la parsimonia, Max Bill recupera en el monumento los ocho cubos obtenidos al sustraer la cruz del volumen cúbico virtual que la contiene. Economía de medios expresivos y materiales que se inscribe, a su vez, en el programa moderno. Cuatro de esos cubos se apilan para formar una torre que se enrosca sobre sí misma; los otros cuatro se alinean con la cruz, de manera que puedan ser fácilmente identificados con los cuatro diedros vaciados que la delimitan dentro de la gran figura cúbica. El primero de esos cuatro cubos está intacto. A los otros tres les han sido extraídos respectivamente dos, cuatro y seis pequeños cubos, de modo que los monolitos geométricos obtenidos son todos diferentes, pero al ser vistos en su conjunto como piezas mecánicas dispuestas a lo largo de una cadena de montaje, muestran los diferentes estadios de un objeto hasta llegar al producto final, que no es otro que la cruz suiza de tres dimensiones. Para reforzar la evidencia de la demostración, los pequeños cubos se disponen alineados con el correspondiente bloque del que proceden.

Si la imagen de la cruz tridimensional evoca el proceso efectivo de su fabricación, los cubos y los pequeños cubos remiten, en cambio, a una transposición puramente metafórica, ya que la fabri-

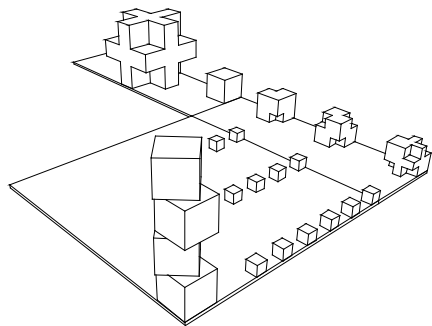


7



8

9. Detalle de la maqueta del Monumento al trabajo, en el que se aprecian las huellas de las manos impresas en las caras de los cubos



cación "descrita" para los cuatro cubos y sus cubitos no se corresponde con la lógica operacional de una producción mecanizada: el vaciado de los ángulos requeriría la intervención del picapedrero y comportaría la pérdida del material de desbaste. Los pequeños cubos deberían, pues, producirse aparte. Esta contradicción es el precio que Max Bill paga a un dispositivo que le permite aclarar un ulterior aspecto del arte concreto: su estatuto de obra abierta, de proceso, de estructura, más que de objeto singular y acabado.<sup>21</sup> De hecho, poco antes de proyectar este monumento, Max Bill había formulado su "método de las variaciones" desarrollando obras agrupadas que debían verse como algo indisoluble. Como él mismo explicaba a propósito de las "Quince variaciones sobre un tema", de 1935: "se trata de dar al espectador la posibilidad de controlar las operaciones, dejándole entrever los métodos de los que surge la obra de arte"<sup>22</sup>. El hecho estético consiste, en este caso, en un principio generador, estructurante, autorregulador y comprensible a través de secuencias, variaciones, transformaciones y ritmos que "exploran" sistemáticamente una forma.

Volvamos al monumento: la cruz y los cubos grandes y pequeños pueden ser vistos como un conjunto de "variaciones" sobre un principio de descomposición geométrica del cubo. Este principio consiste en operar por sustracción de diedros situados en los extremos opuestos de las diagonales del cubo, y se manifiesta observando y confrontando las piezas entre sí. El monumento constituye, de este modo, un "protocolo" de operaciones en potencia, si nos imaginamos que los cuatro bloques apilados son un material en espera. El monumento significa, así, por segunda vez, una obra en construcción: ya que el mensaje estético coincide con el "modus operandi" que, al establecer una relación de anterioridad con el objeto acabado, designa, al mismo

tiempo, "la obra" del proceso creativo. El "medio" se ha convertido en "fin". La obra es una partitura, como ocurrirá en los "proyectos seriales" de Sol LeWitt, o en la "Cardboard Architecture" de Peter Eisenman. Ambos afirmarían que el concepto es el aspecto más importante de la obra.<sup>23</sup>

El tema de la "obra en construcción" nos recuerda también otra cosa: Max Bill es arquitecto, ha frecuentado el Bauhaus de Gropius y de Hannes Meyer, ha podido apreciar en su justo valor el proceso constructivo de la Siedlung Törten, en Dessau, uno de los grandes acontecimientos de la arquitectura moderna. La publicación referida a ese barrio residencial en la excelente serie de los "Bauhausbücher"<sup>24</sup> cuenta básicamente la historia de la obra: el proyecto de instalación que ha sido determinante de la estructura general, las fases de montaje fotograma a fotograma, el acopio de los materiales prefabricados, y la célebre axonométrica que ilustra el principio "del juego de construcción". Todo ello para demostrar que la belleza de la Siedlung reside esencialmente en la racionalidad del "plan de puesta en obra". Max Bill que, en tanto que arquitecto, se interesó por la construcción y por la técnica, debió captar la originalidad conceptual de un mensaje que, en algunos puntos, anticipaba los postulados del arte concreto.

Se puede concluir que la proposición de Max Bill tiene como tema central la noción de "trabajo" que aparece especificada en diferentes niveles. En primer lugar, el monumento restituye, literal y metafóricamente, las modalidades de un proceso de trabajo ampliamente mecanizado y estandarizado, o dicho de otro modo, taylorizado, tal como se desarrollaba en una empresa suiza moderna y bien gestionada en la vigilia de la Segunda Guerra mundial.

En segundo lugar, es una representación del trabajo en la que intervienen el espíritu y la mano. Max Bill no reniega

del "trabajador intelectual" en el cual se reconoce en tanto que artista. No sufre esa amnesia congénita propia de los autores de monumentos al trabajo que apelan al realismo. Es indudable que un intelectual apretándose las meninges en su mesa de trabajo, es prácticamente irrepresentable y, desde luego, carece de todo *pathos*. Max Bill en su presentación hace justicia a las dos categorías de trabajadores: "El orden que reina en esta obra corresponde al pensamiento ordenador del trabajo intelectual, las huellas de las manos sobre los cubos son los de los obreros y obreras anónimos que, a lo largo de los siglos, han servido a nuestro pueblo y nuestra patria."

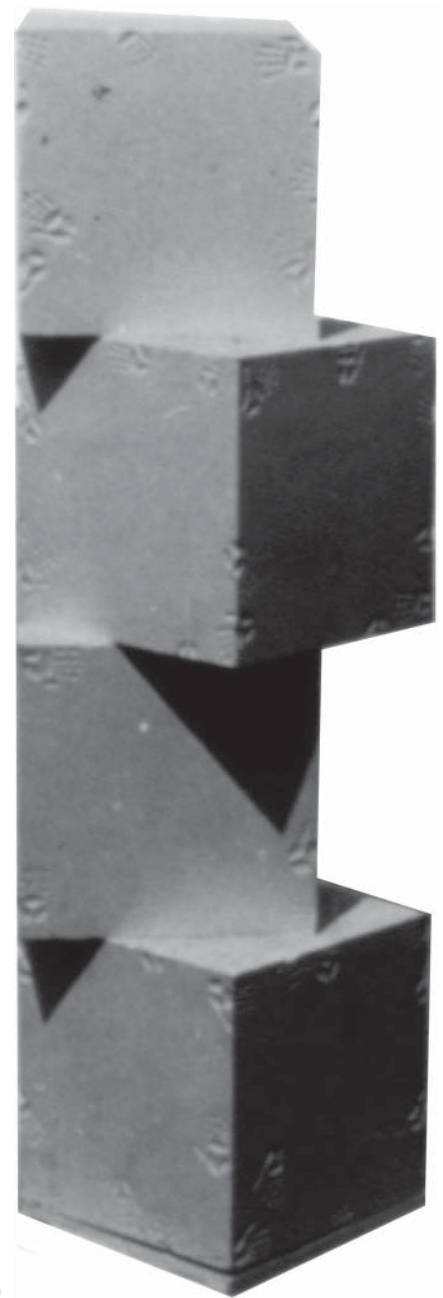
Las huellas de las manos en los cubos merecen nuestra atención por lo menos por dos razones: una concierne al tema explícito del monumento, la otra a la poética del arte concreto. Esas huellas son mera ficción representativa ya que, por más fuertes y callosas que sean sus manos, ningún picapedrero deja tal marca en la materia. Esas huellas están ahí para significar el trabajo manual por antonomasia, evocando un oficio de noble y antigua tradición. Son los únicos elementos plásticos que, de un modo evidente, remiten a un saber artesanal. Los marxistas, conocedores de sus textos clásicos, hablarían aquí de "Handwerliches Geschick". Max Bill se revela, en este punto, como un fino semiólogo.

Pero, ¿a quién pertenecen esas manos cuya marca aparece en los cubos tallados mecánicamente? No son las manos que sujetaron la piedra en bruto, sino las de los que colocaron y calzaron los bloques, o las de quienes, simplemente, se apoyaron en ellos en un momento de fatiga. La idea de comunidad unida por el esfuerzo que expresan todas estas huellas no puede ocultar el hecho banal de que se trata de una labor de simple mano de obra. La representación de una actividad manual no cualificada, más allá de

las probables intenciones del autor, contiene una predicción crudamente realista sobre el destino del trabajo manual en una sociedad altamente industrializada, a saber, que se convertirá en una labor de mano de obra, una función subalterna con respecto a la producción intelectual.

Ya Gottfried Semper se interrogaba sobre el futuro del picapedrero, sobre el noble oficio en el que "la tierna mano del hombre afronta con simples utensilios la materia más resistente" ahora que "disponemos de medios para cortar la piedra más dura como si fuera pan y queso"<sup>25</sup>. Tal vez nunca lleguemos a saber si Max Bill estaba al corriente de estas consideraciones, pero la impronta de la "tierna mano" en la piedra cortada con sierra mecánica puede ser interpretada como una especie de irónica anamnesis sobre una controversia artística de importancia histórica: la que se refiere al valor del "toque manual" en la plástica moderna, a los conceptos de autenticidad y de pieza original y al papel que juega la *oficina artística* que a menudo acompaña la producción de los escultores más conocidos en los años iniciales del siglo XX. Es famoso el caso de Rodin, escultor de "toque inimitable" que, sin embargo, tal como testimoniaba, entre otros, Georges Bernard Shaw, se hizo célebre por obras a las cuales no les había puesto la mano encima. Efectivamente, entre 1900 y 1910, casi una cincuentena de personas intervinieron en la ejecución de las esculturas de mármol de Rodin, sobre la base de una división del trabajo bien programada.

Como sugiere Rosalind Krauss en "Sincèrement vôtre"<sup>26</sup>, esta particularidad de su obra, conocida por sus contemporáneos, tal vez no sea ajena al declive de la popularidad de Rodin en los años 30-60 del siglo XIX. Ciertamente, suscitó en las generaciones sucesivas una gran desconfianza hacia el modelado y la fusión, mientras que el cincelado directo era propuesto como la "vía prin-





cipal de la escultura", tal como nos lo recuerda Rudolf Wittkower en *Sculpture, Processes and Principles*, publicación póstuma de 1977. Deudor de la lección de Moholy-Nagy, que dirigía sus obras "por teléfono"<sup>27</sup>, el *Werkplatz* de Max Bill, bien puede considerarse la versión radicalmente moderna, secularizada, de la *oficina artesana* y de los "semi-elaborados artísticos" a la manera de Rodin.

En tercer lugar, hemos afirmado que el monumento de Max Bill pertenece a un modo de entender la actividad artística que da prioridad al concepto frente a la habilidad manual y al proceso frente al objeto. Se trata de una obra plástica de la que puede decirse, con Clement Greenberg, que "la distinción entre talla y modelado pierde toda pertinencia". "Una obra y sus elementos", escribe, "pueden ser fundidos, forjados, recortados o ensamblados: *ya no estará tan esculpida cuanto, más bien, construida, edificada, conjuntada y organizada*".<sup>28</sup>

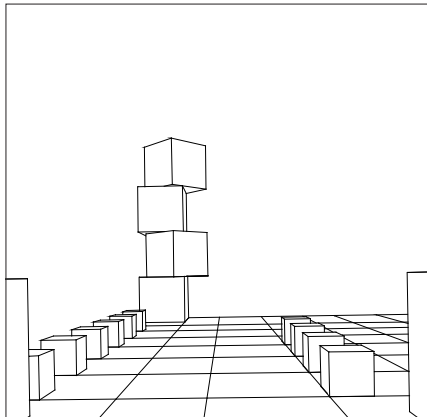
Respecto a este programa artístico, las huellas de las manos se suman a la autodefinition de la obra, es decir, a su dimensión crítica: son el primer término que introduce en la obra, mediante una admirable profundidad de campo histórica, la temporalidad del arte plástico, captada en el paso crucial que va de la figuración a la vanguardia moderna.

En cuarto lugar, Max Bill, en su propuesta, ha sabido poner de manifiesto tanto el trabajo en su dimensión general, ilustrando las modalidades que lo caracterizan en una sociedad moderna, como el trabajo específico del artista moderno, demostrando, además, su substancial coincidencia. ¿Ha dado así la razón al postulado marxista que afirma la inevitable dependencia de la superestructura cultural con respecto a las relaciones de producción y a las fuerzas productivas?.

La "Heilung durch den Geist"<sup>29</sup> tan denostada por los detentores de la verdad que amonestaban a los abstracto-concretos a propósito de su programa,

habría proporcionado, pues, una lección de materialismo histórico a todos los socialistas ingenuos que nos han venido obsequiando con sus "realistas" monumentos al trabajo, ciertamente conmovedores, pero tan anacrónicos como esas estafalarias locomotoras de 1840 que señalan la presencia de los pasos a nivel.

*Bruno Reichlin es arquitecto y catedrático de "Sauvegarde du patrimoine moderne et contemporain" del Instituto de Arquitectura de la Universidad de Ginebra.*



## Notas:

1. Karl Geiser, "Bermerkungen zum Denkmal der Arbeit für den Helvetiaplatz", en: *Karl Geiser 1898-1957*, Zurich, 1988. (Catálogo de la exposición retrospectiva en la Kunsthaus).
2. Cfr. Karl Geiser, op. cit.
3. Esta es la denominación abreviada con la que, en el lenguaje popular, se conoce la Landesausstellung (Exposición nacional suiza), celebrada en 1939.
4. Ver el "Prométhée" de Werner F. Kunz, realizado para el sindicato SBHV en honor al trabajo, estatua instalada finalmente en la Werdplatz de Zurich, pero que los clientes hubieran preferido ver colocada en la Helvetiaplatz. Cfr. Eva Koracija, "Ein Denkmal des Arbeitsfriedens?", en *Tages Anzeiger Magazin*, nº 21, mayo 1975.
5. Se trata de la gigantesca escultura que coronaba el pabellón soviético de la "Exposition Internationale des Arts et Techniques" de Paris, en 1937. Esta obra de Vera Muhina suscitó el interés de Karl Geiser según se desprende del testimonio recogido en el catálogo citado.
6. Konrad Farnet, "Realismus in der bildenden Kunst", *Kunst als Engagement*, Darmstadt: Neuwied, 1973, citado en Urs Hobi, "Klassizität und Realistik-Positionen im Schaffen Karl Geiser", *Karl Geiser 1898-1957*, op. cit.
7. Cfr. Karl Geiser, op. cit.
8. Eva Koracija, op. cit.
9. Max Bill, Presentación del proyecto para el monumento, mecanografiado, Archivo personal del artista.
10. Max Bill, "Arte Concreto", 1949, introducción al catálogo de la exposición itinerante *Zurcher konkrete kunst*, 1949.
11. Max Bill, "Ein Denkmal", *Werk*, nº 7, 1957, pp. 250-254.
12. Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, Lausanne, 1979, p. 65.
13. Cfr. el fundamental ensayo de Yve-Alain Bois, "Promenade pittoresque autour de Clara-Clara", catálogo de la exposición *Richard Serra*, Centre G. Pompidou, Paris, 1983-84.
14. Max Bill, Presentación para el proyecto del monumento, op. cit.
15. Cfr. Yve-Alain Bois, op. cit.
16. Max Bill, "De la surface à l'espace", en *Architecture*, nº 7, febrero de 1953, pp. 245 y sgs.
17. Clement Greenberg, "La nouvelle sculpture, 1948-58" en *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris, 1988.
18. Clement Greenberg, "Modernist Painting"

in *Art and Literatur*, nº 4, 1965.

19. Cfr. André Gide, "Journal 1889-1939", Paris, 1948, p. 41 y las apasionantes deducciones de Lucien Dällenbach en *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977.
20. Cfr. Michael Müller, "Künstlerische und materielle Produktion – Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance, en AA.VV. *Autonomie der Kunst – Zur Genese und Kritik einer bugerlichen Kategorie*, Frankfurt am Main, 1972. El autor extiende al arte los conocidos argumentos de expuestos por Karl Marx en sus *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*.
21. Cfr. Umberto Eco, "Il problema dell'opera aperta", comunicación presentada al XII Congreso Internacional de Filosofía de 1958, desarrollada luego en el ensayo *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, 1962.
22. Max Bill, *Quince variations sur un même thème*, Paris, 1938. Citado en el notable ensayo de Valentina Anker op. cit., p. 70.
23. Germano Celant, "Sol LeWitt", *Casabella*, nº 367, 1972.
24. Walter Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, Fulda, 1930.
25. Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst – Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles*, 1851, Mainz und Berlin, 1966, p. 36 y ss.
26. Rosalind Krauss, "Sincèrement vôtre", en *L'originalité de l'avantgarde et autres mythes modernistes*, Paris, 1993, cf. en particular las pp. 159-163 de la edición francesa.
27. Moholy-Nagy, en el fragmento autobiográfico "Abstract of an Artist", apéndice a la segunda edición de *The New Vision*, New York, 1949, refiere que entonces le bastaba el teléfono para predisponer la fabricación de sus cuadros.
28. Clement Greenberg, op. cit. Subrayados nuestros.
29. Del título de la obra de Konrad Farnet *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten oder die "Heilung durch den Geist" – Zur Ideologie der spätbürgerlichen Zeit*, Neuwied und Berlin, 1970.

## Nota del editor.

*Este artículo se publicó originariamente en la revista Faces nº 15, 1990, editada por la Facultad de Arquitectura de Ginebra, en el contexto de un número monográfico titulado "Max Bill constructeur". Para su publicación en DPA el autor lo ha revisado ampliamente, corrigiendo las inexactitudes observadas y desarrollando algunos argumentos con nuevos datos. Esta es, por tanto, la versión definitiva del texto.*

*El título original del artículo en lengua francesa, "L'Art Concret au travail", se basa en un juego de palabras y, como tal, es intraducible. La frase tiene, en francés, un doble significado: por un lado, remite al propio título de la pieza de Bill ("Monument au travail"); por otro lado, se refiere al trabajo desarrollado por el movimiento Art Concret, del que Bill fue uno de los principales animadores. Hemos preferido atender a esa segunda acepción y adoptar como título castellano "El Arte Concreto trabajando".*

Traducción al castellano: Carles Martí