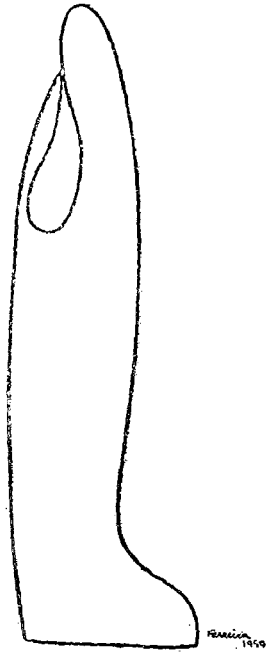


# ARTE Y SOCIEDAD

FOR

MANUEL FRAGA IRIBARNE



**Q**UE entre el arte y la sociedad en que nace hay relaciones íntimas, si no determinantes, es algo que no se puede poner en duda, después de los trabajos de Guyau (1), Squillace (2), Lalo (3), Haussenstein (4) y Bastide (5). Hay una sociología del artista, de los temas y del aficionado o consumidor de las obras de arte. El arte se relaciona con todas las instituciones sociales y repercute a la vez sobre ellas, del mismo modo que la literatura acusa la posición de las clases, de las generaciones, de los pueblos y de las razas. La religión (el arte gótico), la organización de la familia (el culto a la mujer en ciertas épocas), el régimen económico (el oro en nuestros altares barrocos, la pintura

(1) *L'art au point de vue sociologique*, París, 1890.

(2) *Sociología artística*, Turín, 1900.

(3) *L'art et la vie sociale*, París, 1921.

(4) *Die Kunst und die Gesellschaft*, Munich, 1916.

(5) *Arte e Sociedade*, Sao Paulo, 1945. Este libro (que incluye una rica bibliografía en sus páginas 244 y sigs.) puede considerarse como una buena exposición del estado actual de la cuestión (con los reparos que pone a las limitaciones de su metodología Fermín Chávez, en *Dinámica Social*, núm. 18, página 35, 1951).

burguesa de Holanda), el régimen político (los grandes palacios europeos del siglo XVIII), están en relación estrecha con las tendencias artísticas. Unas veces la sociedad produce directamente ciertas formas de expresión artística: el arte *redobla* el ambiente, como Lalo. Otras veces el influjo es negativo: el arte intenta hacer olvidar el medio social, o alguna de sus características; lo idealiza o lo *sublima* en el sentido freudiano. El caso límite es la *evasión* total, a través de las ficciones o de la expresión abstracta.

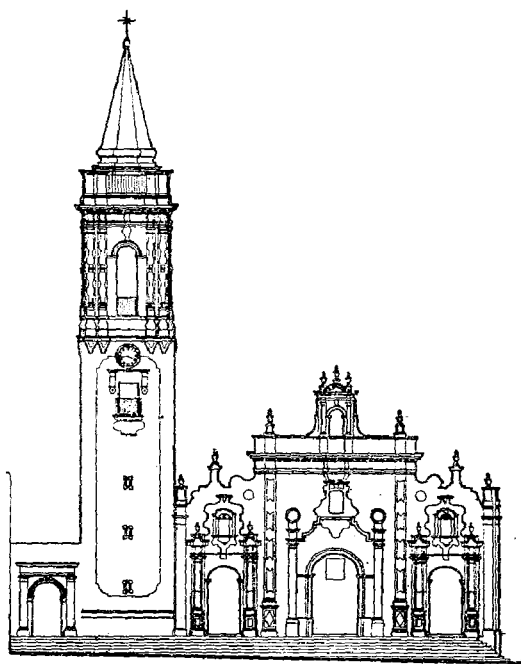
Hay, en todo caso, una sociología estética, ese campo en el que trabajaron Taine, Brunetière, Lanson y Lalo, que investiga las relaciones del arte con el público, y las leyes de la evolución de los géneros y de las temáticas, de los estilos y de las modas artísticas. Es más: precisamente porque el arte es la más elevada expresión de las tendencias de una sociedad (ya que, como dice Heidegger, la obra de arte es la realización de la verdad histórica), estudiando sus ciclos y sus concesiones, han podido surgir los más inteligentes atisbos de la moderna filosofía de la Historia, pasando de interpretaciones estéticas a otras de mayor alcance (1).

Casi todos los estudiosos del tema han observado en la historia del arte una serie de constantes y patrones que les han hecho sospechar la existencia de procesos orgánicos. Así, Sir Flinders Petrie (autor de *The revolutions of Civilization*) estima que las artes pasan del arcaísmo al dominio de la expresión, en un orden dado: primero se constituyen la Arquitectura y la Escultura; después, sucesivamente, la Pintura, la Literatura, la Música; al fin, se domina la mecánica, la ciencia teórica y se conquista la riqueza. Entonces llega el Mane, Tecel, Fares de todas las civilizaciones. Spengler ha seguido, en parte, un razonamiento semejante.

Paul Ligeti (en *Der Weg aus dem Chaos*) cree que toda cultura pasa por tres etapas: la de la Arquitectura, Escultu-

---

(1) El hecho ha sido bien subrayado en el importante libro del P. A. Sorokin, *Social philosophies of an Age of Crisis*, Boston, 1951 (del cual tomo parte del material manejado en este ensayo).



ra y Pintura, que de algún modo corresponden con las del Arcaísmo, Clasicismo y Postclasicismo. A su vez, en las ondas largas de la Historia se reproduce un proceso semejante: las Esculturas antiguas, como la de Egipto, son predominantemente arquitectónicas; las clásicas (Grecia), más bien plásticas (el sentido *apolíneo* de Spengler); las modernas (Europa occidental), pictóricas.

En el fondo, es la interpretación hegeliana: simbólicos, clásicos, románticos. Y también la de Víctor Hugo (seguida por Bovet): lírica, épica, dramática. Entre nosotros, Donoso Cortés insistió mucho en la correlación del arte clásico y la sociedad pagana, y el arte románico y la cristiana.

Otros autores subrayan el aspecto vital del proceso: el arte es un organismo viviente, que atraviesa por las fases inexorables de nacimiento, crecimiento (y cenit) y decadencia. En este sentido, Waldemar Deonna ha analizado el arte paleolítico, el neolítico, el grecorromano y el de la Europa cristiana, con la apreciación de que los cuatro pasan por tres períodos muy similares de arcaísmo, clasicismo y decadencia.

Frank Chambers sostiene lo mismo, circunscribiéndose a Grecia y Europa; y también Lalo, que habla de los ciclos preclásico, clásico y postclásico.

Otros autores, sin llegar tan lejos en esta interpretación lineal y naturalista (muy siglo XIX), señalan ciclos en los estilos: Max Vervorn habla de la alternancia entre los que llama estilo fisioplástico e ideoclástico; Schaffer, del estilo expresionista e impresionista; Eugenio D'Ors, del clásico y el barroco, y también de las formas que pesan y de las que vuelan; Schmarson, de épocas plásticas y épocas pictóricas; Worringer, de períodos de abstracción o de sensibilidad; Dvorak, de idealismo y naturalismo; Scheltemas, de procedimientos mecánicos y orgánicos; Frank Chambers señala otra distinción importante: períodos *no estéticos* del arte (el arte sirve a otros valores: la religión, la tradición, etc.) y períodos *estéticos* (el arte por el arte). Panofsky distingue estilos esenciales y formales; Coelle, los cubistas y los orgánicos; Coln-Wiener, tectónicos y contratactónicos, etc.

Parece, pues, que, cualquiera que sea la dificultad para



P. Picasso

afirmar positivamente una u otra tesis, sí se puede presumir que no cabe eludir el problema y afirmar alegremente que no importa mucho el arte nuevo o viejo y sí el tema de sociedad vieja o nueva. Esto, o es ignorancia, o es mal disimulado marxismo, suponiendo que las influencias recíprocas van en una sola dirección a partir del problema electoral de la estructura económicosocial.

Pero no podemos, naturalmente, quedarnos en este planteamiento general: estamos en el dintel de la segunda mitad del siglo xx, ya muy encajado en sus propias tendencias. Y estamos, ¿por qué no decirlo?, ante un suceso importante: la Bienal Hispanoamericana de Arte y los múltiples problemas que ha planteado.

Ante ella se ha dicho ya casi todo, desde muy diversos puntos de vista y con muy distintos quilates de buena fe. Con todo, la polémica ha planteado algunos temas clave, respecto de los cuales todo lo demás es anécdota. Y, pasada un poco la avalancha pasional, convendría revisarlos a la luz de los principios.

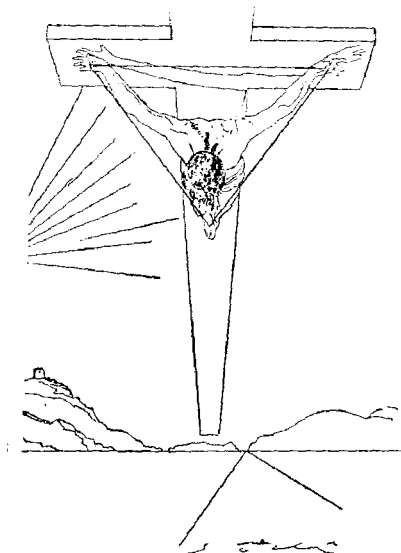
La época actual sería, en los esquemas citados, *pictórica*: por algo ha habido en la Bienal tres grandes premios de Pintura, y el de Arquitectura ha quedado desierto. Es una época individualista, dinámica, impresionista, ilusionista. Se ha hablado del arte hollywoodesco, y, de hecho, el cine es el arte del siglo. En la Bienal de Sao Paulo figuraba, entre las obras expuestas, la proyección de una película de formas abstractas (el Jurado no supo clasificarla en ninguno de los géneros previstos, pero la admitió). La pintura de Dalí, con sus efectos de luz provocados por grandes focos eléctricos (y en el Cristo, con cristal además), contiene, indudablemente, técnicas cinematográficas. Para algunos, éste es el desenlace lógico de un arte puramente sensorial, naturalista, que de puro materialista ha llegado a desintegrar la realidad misma. El academicismo del xix desemboca en el impresionismo, que no intentó ya representar la cosa (no digamos su esencia eter-

na), sino el fino aspecto sensorial de la misma. Es lo mismo que Tierno Galván ha subrayado respecto del cine: que se concreta a la finitud de las experiencias (el puñetazo, el beso), al puro movimiento que desconoce los caracteres, las propiedades, las esencias. La música de *jazz*, con su trepidante insensatez, sería el último símbolo de ese *carpe diem* del siglo xx.

Pero aquí termina lo que es cierto y empieza el confusio- nismo. En primer lugar, porque pretende concluir de esto, que se trata de una situación que al arte mismo pueda corregir, volviendo a tal o cual supuesto que se toma como clásico o tradicional. Nada más lejos de nosotros que una posición determinada; pero el arte, ya lo vimos, está en relación con una serie de supuestos históricos y no puede artificialmente alterar su propio ritmo. Nada impide a un pintor actual asimilar la técnica de Juan de Juanes, o la de Tintoretto, y pintar *como* ellos; pero el resultado no será una obra de arte, sino un *pastiche*.

En segundo lugar se pretende hacer al artista responsable de factores que: *a)* no dependen de él, y *b)* cuyos impulsos él no siempre conoce o valora con exactitud. Quien juzgue el *sentido* de una obra de arte por el que le atribuye su autor, se equivocará en un noventa por ciento de casos. Ni Beethoven ni Wagner sabían de dónde venía o adónde iba su música. Un pintor como Portinari puede *creer* (o *hacer creer*) que su pintura lleva a la revolución social; a mí me ha parecido de una ingenuidad casi gótica.

En tercer lugar se ha querido suponer que, así como hay una *philosophia perennis*, hay también un arte perpetuo, del que ciertos académicos son las vestales, que, después de ciertas desviaciones de mal gusto, retorna siempre. Vivanco ha tenido que recordarles que ya Valéry distinguió para siempre que sólo la ciencia produce un «conjunto de fórmulas que tienen siempre éxito» y que todo lo demás es literatura, es decir, arte.



S. Dalí

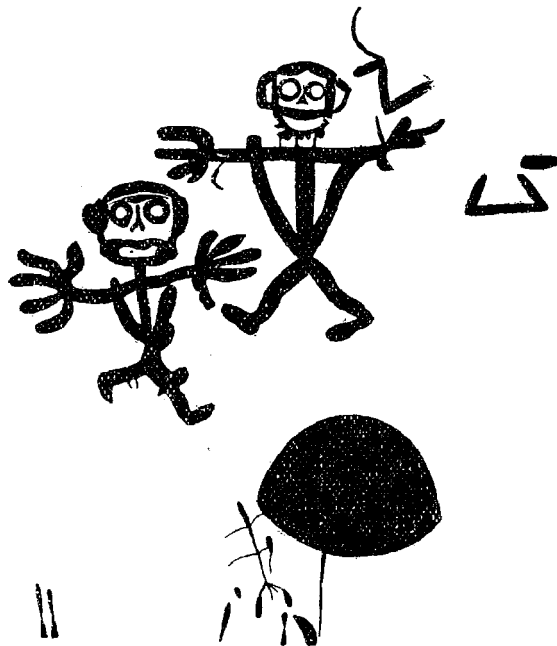
En este sentido, ¿por qué vamos a optar entre gótico y barroco, entre renacimiento y romanticismo, entre arte indio y arte griego? El propio Vivanco ha señalado las raíces sociológicas que determinan, precisamente en la Europa y en el siglo XIX, la pintoresca ruptura entre un arte llamado antiguo, académico, o *pompier*, y un arte nuevo, independiente, auténtico, revolucionario, minoritario, etc. Antes sólo había pintores o arquitectos, buenos o malos; ahora se pretende tecnificar el arte, dirigirlo y oficializarlo. Se crean Direcciones Generales y aun Ministerios de Bellas Artes, Exposiciones nacionales, cátedras, medallas, escalafones, Academias en Roma, Casas de Velázquez, etc. Ha faltado poco (y para algunos aún estamos a tiempo) para crear un servicio burocrático, con jefes superiores de pintura, pintores de primera, segunda y tercera, y oficiales de pintura de cuarta y quinta clase. Y si ante los peligros de petrificación y putrefacción de estas tendencias se intenta alterar un poco el juego de la estratificación adquirida, entonces resulta que se intenta hacer política totalitaria o partidista.

Pero volvamos a la cuestión. Es cierto: el arte moderno llegó a ser un desastre, como era un desastre el mundo mo-

derno. La desintegración de las formas era la desintegración del Occidente. Esto no se puede ocultar ni curar en falso: hay que buscar el mal en sus raíces. La recomposición de la realidad tendrá que buscarse desde abajo (y tal vez el surrealismo haya podido ser un buen cimiento en esta dimensión) y desde arriba; esto es, empalmar con el mundo de los valores no estéticos, de los valores supremos. El arte importante ha sido siempre arte religioso.

De aquí la necesidad de una política artística consciente de sus limitaciones y dificultades; política que no sea la obra de una mera dependencia controlada por uno o varios grupos de profesionales, sino la obra conjunta de cuantos con responsabilidad planean el cambio social.

Manuel Fraga Iribarne.  
Ferraz, 63.  
MADRID.



*Pintura prehistórica*