

14.—Sugestiones de los obreros y su uso en los comités obre-ro-patronales de producción.

15.—Relaciones con los trabajadores, especialmente contrata-ción colectiva con sus representantes y arreglo de dificultades.

16.—Relaciones públicas.

17.—Investigación, en campos tales como los de las tenden-cias de la ocupación, actitudes del personal y análisis de la rota-ción del personal.

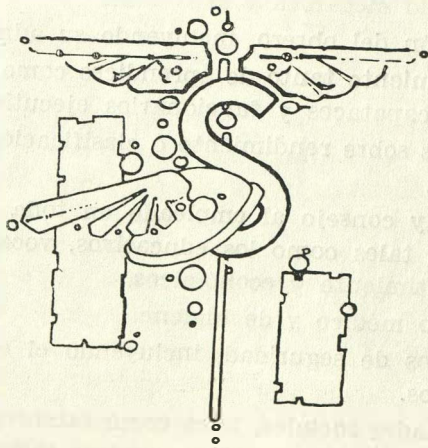
18.—Registros sobre los empleados para todos los fines.

19.—Control de las operaciones a través de exámenes, inves-tigación fiscal y análisis.

20.—Programas de beneficencia, pensiones y retiros.

Las actividades que anteceden sólo son las más importantes; en realidad, en la lista figuran más de 250 campos diferentes de actividad.

La existencia de tantas funciones diferentes en el campo de las relaciones industriales no significa que cada empresa tenga que contar inmediatamente con todas ellas. Las actividades co-rrespondientes sólo deben incluirse cuando tengan su lugar den-tro del modelo fijado por la dirección para cada caso particular. "La existencia de cada sección de personal tiene que justificarse por su utilidad en el fomento de los propósitos de la empresa".



ARTES

PROBLEMATICA DE LA «CREACION Y RE-CREACION» EN EL ARTE ABSTRACTO

CONTRIBUCION A LA INVESTIGACION ESTETICA

POR ALICIA SALGAR DE BENETTI

"Qué es el Arte Abstracto?" He aquí una interrogación de carácter gnoseológico que entraña en sí misma un significado de "circunstancia" con el que se quiere hacer referencia al momento histórico en que se produce tal "ismo" en el siglo I de la Era Atómica, fenómeno que, habiendo tenido sus orígenes en las pinturas rupestres de Altamira y un primer intento de imponerse en el Renacimiento, viene a desarrollarse ampliamente en la primera mitad del siglo XX. Tal hecho puede dilucidarse tratando de precisar la "circunstancia" —en el sentido de Ortega y Gasset— del "hombre moderno" considerado como "categoría social", buscando su intimidad, es decir, rastreando el nuevo "humanismo" en la dirección sentimental, que traduce la estupefacción del artista moderno ante los avances del cientifismo y "como si" la intención de su naturaleza subjetiva produjese este "nuevo espíritu" del arte contemporáneo. Se asienta, por tanto, la respuesta a dicho interrogante sobre la contemporaneidad histórica tridimensional, enfrentando la presente posición del "abstractismo" en sus coordenadas de espacio-tiempo-historia. Por consiguiente, asomarse al problema lógico del conocimiento del Arte Abstracto, es entrar de lleno en su planteamiento circunstancial.

Nos enfrentamos a él sin elucubraciones estéticas ni filosóficas, en un intento de encararse con el razonamiento consecutivamente hasta dar, de hecho, con el principio necesario a la

fundamentación de una “nueva estética subjetivista” —para facilitar la comprensión del “abstractismo” en Arte—, no como un problema lógico, resultante de los hechos científicos del siglo xx, sino como un proceso deductivo de esos mismos hechos, vistos desde la consecuencia de una posición eminentemente intimista del “hombre moderno”, rayana en la psicología, que diseccione la intencionalidad del acto creador en el arte abstracto y que resulta ser “intuicionista” en el sentido de la estética de Croce. Dándole, en suma, a la posición estética “contempladora” del arte abstracto, un alcance psicoanalítico de raigambre intuicionista.

Esta posición eleva el planteamiento del problema del Arte Abstracto y permite tratarlo no como un “ismo” más del arte del siglo, sino que puede trascendentalizársele como fenómeno artístico único delimitándolo, no obstante, dentro de la expresión problemática de la categoría del “hombre moderno” como artista inspirado por los objetos del siglo mismo. Aquí llegamos, sin proponérselo, a hacer estética. Es decir, se filosofa sobre el Arte Abstracto con sujeción a leyes ideales y con alcance “humanístico” —usando el término “humanista” según el sentir del siglo presente, o sea, cimentándonos en Heidegger—. Y se hace “estética abstractista”, poniendo entre paréntesis, con ayuda de la Fenomenología de Husserl, todo el arte anterior a la aparición del “abstractismo” como corriente artística modal, para tratar analíticamente el problema de las formas expresivas, puestas fuera de las leyes clásicas y renacentistas que rigieron para la obra de arte hasta el final del siglo xix, por el arte abstracto. Esta primera *reducción eidética* o postura entre paréntesis del arte anterior al “abstractismo” pone de presente que el funcionalismo de las formas resulta, por el análisis que lo sustenta desde Kant, estar sujeto a las leyes físicas del siglo xx, las cuales se partan como es sabido, de la ley de causalidad y no son, por tanto, un efecto “a posteriori” de la obra de arte en sí sino una *constante funcional* que está presente “a priori” en el momento creador frente a la inteligencia del artista y que es determinada por la voluntad abstractista del mismo como creador, presentándose como único factor que rige la creación abstracta. Este contenido de la representación, todavía estando con Husserl, resultado de una primera “epoché” histórica, establece bien claro que sólo la interpretación intuitiva del lenguaje pictórico abstracto es la única vía abierta al contemplador para la comprensión de las obras

abstractas. Porque la intuición es una función que se ejercita en el apriorismo de la captación del “objeto real” en su realidad subjetiva ó del “objeto irreal” en su realidad objetiva. Hé aquí, planteado en todo su vigor el problema nódulo de la Teoría del Conocimiento ó Gnoseología, trasladado al plano de la estética de las formas funcionales para poder fundar la creación abstracta sobre bases esteticistas. El intuicionismo no es, por consiguiente, una posición pasiva del ojo del contemplador, sino un ejercicio activo de la facultad de inteligir (lat. intelligere) el estado anímico que rigió la voluntad abstraccionista del artista en el momento de la creación de la obra de arte abstracto.

Empero, la poética, que en arte figurativo resulta efectuarse en el “hacer de lo dado” en arte abstracto es un “hacer de lo no-dado” y por ésto mismo es, tanto un “quehacer” como un “re-hacer” de “lo dado” en la obra de arte abstracto, hechos concomitantes que se refieren, ahora, en la inmediatez del arte abstracto, a dos momentos que se suceden en el tiempo sin solución de continuidad: “quehacer” del artista y “re-hacer” del contemplador. La creación se torna, así, un “acontecer continuo” que hace en el tiempo del goce estético un goce intelectual producido en la contemplación por un captar la “realidad abstracta” en el momento de la aprehensión de la obra por el fenómeno del conocimiento. O, mejor aún, conduce a una realización activa, por parte del espectador, de la aprehensión de los valores estéticos abstractos, los que, paradójicamente, están ocultos y presentes con simultaneidad “espacio-tiempo” en la obra de arte abstracto. Este método del “re-hacer” la obra en la intuición por medio de la aprehensión realizada en la contemplación de la obra misma es la resultante didáctica producida por la práctica de la deducción intuitiva, que contribuye a trascendentalizar el “acontecer artístico” hasta lograr, en una segunda “epoché” de los valores artísticos clásicos, que el acto de contemplar “re-cree” ónticamente en el ánimo del observador los valores estéticos abstractos que se den como “mensaje” intelectual en la obra misma.

Ahora bien, el planteamiento de tal dialéctica estética está fundamentado, desarrollado y resuelto, en el análisis de las premisas históricas y sociológicas dados por el acontecer caótico de los hechos históricos del siglo xx, desde las Guerras Mundiales, hasta el lanzamiento de nuevos planetas espaciales, pasando por el hecho determinante del avance científico presente obtenido por la desintegración del átomo y el desarrollo de la relatividad. La

angustia humanista, concomitante al desenvolvimiento de estos hechos científicos, se expresa paralelamente en la función formalista del arte abstracto. De este modo aparece el nuevo arte como fenómeno incondicionado por el interrogante de una época funcionalista condicionada al desarrollo científico. Esto último ha traumatizado al arte mismo permitiéndole liberarse de los cánones clásicos y renacentistas, independizando al artista en la realidad artística, tanto del objeto como de la realidad naturalista, y dándole tal grado de independencia que puede dictar a la obra de arte sus propias leyes individuales, requeridas estas por la aparición del "objeto inventado" en la obra de arte abstracto.

El arte abstracto frente al problema de su historicidad aparece, por consiguiente, como la culminación del "individualismo", porque significa, promulga y sostiene, la forma más sólida de la "libertad creadora". A partir de Bergson ésta forma de la libertad aparece en la pintura con el Impresionismo y continúa manteniéndose después de éste en avance continuo hacia conseguir el "automatismo" en el artista abstraccionista, a través de todos los "ismos" de la primera mitad del siglo XX, como dependiente de esta nueva concepción: el apartamiento del contenido objetivo como tema del cuadro. Este hecho marca el acontecimiento trascendental en Arte en la primera mitad del siglo XX. El Impresionismo, que promulga la liberación de la luz en Monet, el conformismo geométrico cezanniano, el resurgimiento decorativista de Gauguin, el movimiento como motor de la resolución del problema "espacio-tiempo" dentro del cuadro en Van Gogh, el ingenuo naturalismo del Aduanero Rousseau... preside más adelante el nacimiento de la liberación del color en el movimiento Fauve, la deformación fría y calculada del "objeto-tema" por la dilaceración de la línea curva natural que se torna prisionera en las rectas del Cubismo. El picassianismo es, entonces, la resultante clara de un alejamiento definitivo del panteísmo naturalista en Arte. Picasso construye un mundo de criaturas figurativas disociadas de la realidad y desata la mayor suma de libertad creadora para el arte figurativo moderno obtenida hasta entonces, entrando de lleno en un mundo de perspectivas, hasta este momento desconocidas, para el "sujeto-objeto" en la obra de arte, que van de "lo real" a "lo imaginario" en una nueva dimensión del movimiento simultáneo. Este gran descubrimiento del "movimiento simultáneo" como fusión de la dualidad "espacio-tiempo" en la obra de arte, permite a Kandinsky prescindir por completo

del "tema-objeto-sujeto" del cuadro figurativo y le lanza vertiginosamente a la búsqueda de la "forma pura" en arte abstracto, es decir, a la conquista de un "ideal trascendente" al hecho artístico en sí de pintar "lo que se vé" para remontarse a traducir esa nueva realidad de "lo trascendente" por "lo que se supone". Hasta aquí todo el arte moderno aparece regido por el bergsonismo sin oponer dificultades, pero la abolición de las leyes clásicas y la suplantación de las leyes que regían la estética renacentista por las de una estética personal del artista abstraccionista dan ocasión al surgimiento de un arte anárquico, —en cuanto no se rige por leyes generales—, que se denomina a sí mismo, de *motu proprio*, "abstracto", es decir, que se sitúa y gobierna por los intereses del mundo trascendente y fuera de los intereses motores del mundo natural. Lo cual significa que se introduce en el complejo fenomenológico de Husserl.

Remontarse de este modo al plano de la problemática de lo trascendental en el arte abstracto requiere una explicación y, quizás, también un ejemplo, puesto que, finalmente, la creación abstraccionista introduce al estudioso en el campo biográfico del arte, lo que le permite analizar subjetivamente las obras contemporáneas del arte en cuestión como elementos representativos de las tesis expuestas a lo largo del análisis subjetivo en que nos hemos empeñado. Elegidas dichas obras al azar dentro de los diferentes movimientos plásticos del arte abstracto tenemos que estas obras se destacan como una serie de siluetas que nos revelan el propósito pedagógico del método deductivo, empleado "aquí y ahora", y aclara el panorama de la exposición anterior. Se expone en las obras elegidas la realidad artística existente en el primer momento posterior al medio sí de abstractismo, situando a cada obra en su lugar emocional y deduciendo intuitivamente las calidades sentimentales que subsisten en la voluntad abstraccionista de sus autores y las cuales dieron paso a la creación abstracta. Y como la demostración es una especie de identificación con las cosas, el análisis de una selección de obras abstractas se realiza como conocimiento, deducción y término, formando así mismo un recuento de la disección emocional que entraña toda obra de arte moderno y que, desde el plano ontológico, nos permite explorar el arte de nuestro siglo, rigiendo y orientando el psicoanálisis de la obra en sí por los valores independientes que asumen la línea, el volumen, el plano, el color o la composición y la manera como se hallan resueltos, dentro de ésta última, los

problemas de superficie, espacialidad y movimiento. Estos hechos plásticos se convierten, frente al análisis y gracias a él, en referencias muy claras del espíritu de una civilización para la nueva Era Atómica determinada ésta por una nueva concepción de los valores tomados axiológicamente en el sentido de Scheller.

Siguiendo de cerca el desarrollo del llamado "arte moderno" desde los albores del siglo vemos que intuitivamente el juego de los elementos va traduciéndose en modo progresivo en valores emocionales: armonía mística en Mondrián, relaciones formales en Duffy, serenidad y equilibrio en Picasso, color-sentimiento en Matisse, devoción en Morandi, vibración y moral de la fealdad en Soutine, voluntad lírica en Bracque, monumentalismo en Léger, realidad del vacío en Ben Schahn, poesía del signo en Klee, abstracción pura en Steve, plasticidad del equilibrio en Max Bill, comprensión del ritmo en Henry Moore, línea de fuga en Brancusi y la liberación de la materia en Naum Gabo.

No se nos oculta, sin embargo, que este análisis intuitivo plantea la obra de arte abstracto en el plano imaginativo y la interpreta en el plano sentimental. O sea, que la emoción estética sufre una transposición en el acto de la "re-creación" efectuado por el contemplador y que preside la formación del concepto lógico, realizado por empirismo, y que depende exclusivamente del "ánimus" del espectador. Lo que hace aún más dilatado el problema, puesto que no sólo habría tantas leyes artísticas como artistas sino tantas interpretaciones estéticas como espectadores.

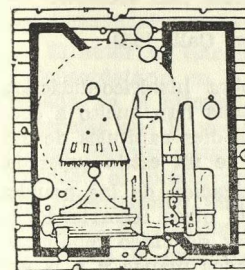
Las anteriores siluetas se refieren al movimiento de los "ismos" del pasado medio siglo de pintura, podemos, ahora, para la última década, adentrarnos en el universo del "abstractismo puro" para ejemplarizar. En éste ya no aparecen intuiciones sentimentales sino científicas, matemáticas, geométricas, atomísticas, es decir "formas irreales", imaginarias o trascendentes, sometidas a la arbitrariedad de la imaginación abstraccionista del artista-creador. Esta imaginación abstraccionista es dependiente de la evolución que haya alcanzado el artista sobre el concepto de la cultura de su siglo y aparece condicionada a la génesis de su alrededor histórico, limitada por su posición ante la realidad real, evolucionada por su alcance intelectual y determinada por su culturización en los principales temas científicos del paradigma de los conocimientos científicos actuales y sus adelantos, es decir, de su concepto total del "progreso". Aparecen, de este modo y por estas causas, como documentales de la anterior serie de condicio-

nales, las "líneas en profundidad", en sus categorías de "líneas serias", "líneas sonrientes" y "líneas candentes", en Jean Arp, planteadas ya como elementos matemáticos que sustentan elementos estéticos: véanse "Nube en forma de pájaro" de Jean Arp (1943) y "Alas en vuelo" de Balla (1913). La "Línea ondulatoria" de Hoggart, de ecuación puramente matemática y técnica, que extiende hasta la relación de la superficie como "unidad estética": véase "Seis líneas de igual longitud" de Max Bill (1947). La signología de las "Structuraciones surordonnantes" que se revela en "ideogramas", o sea, en la condensación ontológica de los datos físicos en signos estéticos.

Obsérvese la evolución de este concepto en Vantorgenloo: "Curvas y horizontales en el espacio" (1938). La diferenciación de los "signos reales" y los "signos estéticos", o sea, según Morris, "la diensión semióntica de la semiosis" o relación entre los signos, fenómeno muy claro en Wassili Kandinsky y, concretamente, en su cuadro: "Contraste reducido" (1940). La *praxis* del "style d'idées" sobre las formas y su abstracción que se presenta muy comprensible en Mathias Goeritz: Maniquí "Cristina", madera, (1951). La belleza abstracta como contenido de un arte formal, fundamentada en la Estética de Hegel (Cfr. pág. 172) aplicada por Klee en "Peces deslumbrantes" y también por Mondrián. Puede también estudiarse en Brancusi: "El pájaro en el espacio" (bronce 1940). Las proposiciones fundamentales de la estética hegeliana están comprendidas en su teoría de la "aparición" y practicadas todas por Willy Baumeister en "Eidos I" (1938) y "Montaru", (1954).

Habiendo asumido estas posiciones explicativas a través de un camino muy conocido para cualquier espíritu investigador dotado con intenso sentido crítico se hilan y devanan estas tesis, que hemos planteado sin ostentación demagógica en este estudio, reiterándolas pausada y concienzudamente dentro de un concepto nuevo de la estética abstractista que permite internarse en ellas como quien regresa de todo lo conocido, es decir, prescindiendo, ahora de la "epoché" fenomenológica. Con esta medida el esteta, que siempre quiere descubrir cosas nuevas desde un punto de vista óntico, esto es, atendiendo a profundizar el aspecto aparente de la obra de arte, halla abierta ante sí la puerta de un nuevo descubrimiento que aún no sospechaba penetrando en la obra de arte abstracto sencillamente.

Tesis muy importante ésta de la "creación y re-creación" en el arte abstracto porque es un concepto trascendental sobre un arte trascendente, que trata de dilucidar muchos interrogantes planteados por los cultores de las más nobles tareas del espíritu estético ante los problemas del arte abstracto, como son: la problemática, la estética, la exegética y la hermenéutica, —ésta última acogida en el sentido de *existenz* en Heidegger—, planteados por la aparición, surgimiento y mantenimiento del Arte Abstracto y discutidos a lo largo de los primeros sesenta años del siglo XX, ya que se presenta, hasta hoy, como el *summum* de la representación pictórica de la Era Atómica.



NOVEDADES BIBLIOGRÁFICAS

LA ZONA DE SEGURIDAD

de SANTIAGO RAMÍREZ O. P. Editorial Herder. 310 págs.

Dos libros anteriores. "La filosofía de Ortega y Gasset" y "Un orteguismo Católico?", causaron no poco revuelo entre los intelectuales españoles. Precisamente en este último, el autor se dedicó a replicar las argumentaciones de tres de aquellos, en forma brillante y precisa. Sin embargo, a raíz de la publicación de esos dos volúmenes, un cuarto intelectual español, Julián Marías, se colocó en el plano de la oposición, atacando la obra de Santiago Ramírez, por considerarla peligrosa desde el punto de vista de la religión, mientras que coloca a las obras de Ortega en una Zona de Seguridad. Ello dió margen a esta obra, en la que se analizan las acusaciones del opositor en cuanto se relacionan con la verdad sobre Ortega y sobre la Fé Católica, tal como lo hizo en el segundo de sus libros, haciendo del presente, una continuación o complemento de los anteriores.

Pero, además, como lo expone el mismo autor, la respuesta, para ser completa "no podía limitarse al aspecto negativo de deshacer los equívocos de nuestro contradictor, sino que debía extenderse también a exponer y comprobar, positivamente, las verdades puestas en litigio o entredicho".

Es así, como tras una explicación previa, en la cual expone por qué este cuarto opositor solo aparece después de publicados sus dos volúmenes y cuáles son los puntos de vista que lo han guiado, el autor comienza por desarrollar los "Peligros y tentaciones de su "Filosofía de Ortega y Gasset", defendiendo las afirmaciones allí contenidas, precisamente aquella en la que desvirtúa los planteamientos de sus tres primeros atacantes; aprovecha este momento para demostrar que, en el plano de la inmortalidad del alma, don Julián Marías no ha podido apreciar debidamente ni el texto orteguiano, ni el del autor, a la vez que rearguye contra los dichos de haber cometido juicios temerarios, imprudencias o errores dogmáticos, por defecto o por exceso.

Analiza, a continuación la Idea que Julián Marías, parece tener de la fé cristiana y si coincide o no con la que tenía Ortega y Gasset. En este tema, el autor, para profundizar su estudio, lo divide, empezando por la Creencia Orteguiana, para continuar con la Fé Humana y terminar con la Fé teologal; aclara de esta manera sus conceptos, estructura su posición y coloca en un plano de aclaración definitiva, la filosofía de Ortega.

Finalmente, hace por última vez, una molienda con el grano de las argumentaciones de su contradictor, en el molino de sus propias tesis.

El libro, por la forma en que esta escrito, desarrollando un diálogo de amenos interrogantes, sabias contestaciones e irónicas réplicas, es de indudable interés para todo aquel que quiera, conocer los putos básicos de la filosofía de Ortega y Gasset, a través de un rato de sano esparcimiento intelectual.

O. O. B.