

KLAUS TÜRK

Los discursos históricos de los cuadros de industria y técnica

Los cuadros como objetos de investigación

¹ Aquí no se va a hablar intencionadamente de «obras de arte», si no que se va a utilizar el término neutral de cuadros. Si se trata o no de «arte» en cada cuadro industrial, no es cuestión de calificación científica, desde la perspectiva histórica, cultural y social sino solo un argumento (político) de interés dentro del discurso social histórico.

² Ver Tolkemitt, Brigitte/Wohlfeil, Rainer (Hrsg.): *Historische Bildkunde. Probleme - Wege - Beispiele*. Berlin 1991 y allí sobre todo la redacción de Rainer Wohlfeil el «nuevo fundador» del estudio de arte histórico. Ver también a Talkenberger, Heike: «Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle». En: *Zeitschrift für Historische Forschung* 3/1994, pag. 289-313; Fritzsche, Bruno: «Das Bild als historische Quelle», en: Volk, Andreas (Hrsg.): *Vom Bild zum Text*. Zürich 1996, pag. 11-24 o sobre el ensayo sobre una «Kunstpolitologie»: Beyme, Klaus von: *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst*. Frankfurt/M. 1998.

Los cuadros¹ no sólo son objetos creados de forma individual por un autor, sino también productos de una sociedad histórica. Por lo tanto en sentido histórico no son sólo «sensaciones visuales» sino también documentos históricos. Desde hace algún tiempo el cuadro pasa a ser objeto de investigación² histórica de la sociedad, que no quiere conseguir una historia del arte mejor, sino que trabaja con otro interés. Quizás podría decirse que la historia del arte analiza la sociedad para entender los cuadros y por el contrario las ciencias sociales históricamente orientadas analizan los cuadros para entender a la sociedad.

Los cuadros parecen ser un medio misterioso: a lo largo de la historia hay prohibiciones de cuadros motivadas por la religión o la política; los cuadros son utilizados o prohibidos como propaganda política; todas las sociedades, desde los primeros habitantes de las cuevas, pintan cuadros; en la sociedad moderna apenas existen hogares que no están decorados con cuadros, la literatura para la interpretación de los cuadros es enorme, y los autores de cuadros, sobre todo los que se consideran «artistas» se esfuerzan en conseguir representaciones que sugieran secretos, lo fácilmente entendible se considera trivial; los cuadros, sobre todo las «obras de

arte», tienen que ser explicados por expertos, en este sentido se puede profesionalizar esta actividad para rodearse a sí mismo del aura de un saber misterioso. Por una parte aparece el cuadro como un medio de comunicación ideal («un cuadro vale más que mil palabras») y por otro los cuadros son difícil o sólo parcialmente entendibles porque contienen más o algo diferente a lo que se capta a primera vista. Bajo este último aspecto de idioma verbal se considera un cuadro inferior si no presenta la precisión que se le supone.

Vamos a tratar brevemente estos aspectos.

El cuadro y el idioma son diferentes medios de comunicación, son incluso tan diferentes que no pueden ser interpretados uno dentro de otro, salvo muy pocas excepciones (por ej. el pictograma)³. Un idioma no puede comunicar por ejemplo colores y ningún cuadro puede llevar a cabo deducciones lógicas. Los cuadros aunque no sean «entendidos» por el que los observa encuentran una resonancia sensual. Un idioma que no se entiende es puro sonido o figuras negras en un texto. El idioma está compuesto por distintas unidades (palabras) que se combinan de acuerdo con determinadas reglas gramaticales, sin lo cual no sería posible el entendimiento. Con los cuadros no ocurre lo mismo: ni hay de antemano un inventario de elementos claramente diferenciadores (análogo a un diccionario) ni existe una gramática con reglas sintácticas. En principio en un cuadro todo es posible, el universo de este medio y de sus formas es en este sentido «caótico», o sea sin estructura predeterminada. Se puede deducir de esto que se puede entender un cuadro en cierta medida, si en su elección de elementos y en su clasificación corresponde con reglas de percepción o de comunicación ya anteriormente utilizadas. Un cuadro se considera en este caso «verdadero», «real» o «naturalista». Las dificultades que surgen a veces a la hora de entender un cuadro se deben a veces a diferencias entre las reglas aprendidas y la semántica del cuadro. Por ello los cuadros pueden irritar y muchas veces es ésta la intención de los autores. De esta forma pueden articular otras experiencias y comunicaciones diferentes a las del idioma verbal convencional.

De todas formas ambos medios presentan concordancias, a las cuales se deben las dificultades que surgen a menudo a la hora de interpretar un cuadro. Con la utilización del idioma se tiene fácilmente la impresión de que en la comunicación se trata sólo de una transmisión de noticias, el transporte de información de un emisor a un receptor. Por el contrario la comunicación a través de cuadros deja claro que, en cualquier comunicación, una parte es un artefacto (cuadro, texto, música, gesto, etc.) y la otra parte es la producción —o como se dice hoy en día la «construcción»— de una percepción, que origina este artefacto, pero por lo demás depende del

3 Ver también Boehm, Gottfried: «Zu einer Hermeneutik des Bildes». En: Gadamer, Hans-Georg, Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Seminario: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt/M. 1978, pag. 444-471.

sistema de percepción. El significado no está en el artefacto ni en su autor, sino en el sistema perceptivo. Por lo tanto nunca es posible una articulación directa segura y controlada de percepciones determinadas. No se puede saber nunca si hay un completo entendimiento entre los comunicantes. A diferencia de la comunicación verbal se hace más difícil el entendimiento con artefactos mediáticos porque están excluidas las preguntas, aclaraciones y por lo tanto los cambios en las formas exteriores.

Cada interpretación describe su objeto con respecto a otro. Así una interpretación no se basa en repetir únicamente que un cuadro determinado presenta por ejemplo un taller de fundición del año 1925, sino que esta representación es «realmente» sólo una expresión ejemplarizante de un optimismo de desarrollo histórico o un «encubrimiento típico de las relaciones reales de producción» o lo que sea. De esta forma el cuadro sólo se puede interpretar como un ejemplar de un género, sólo como un momento o elemento de una estructura, como parte de un modelo. Así se le da al cuadro un significado excesivo —Gregory Bateson describe este hecho con el concepto de «dibujo de corte»:

«Podemos decir que lo que está a una parte del corte contiene informaciones sobre la otra parte o tiene información para ella»⁴. Hay que encontrar el modelo, o cuando se trata como en nuestro caso de un montón de cuadros, el modelo «vinculante», el cual no puede ser un único cuadro.

A menudo se utiliza el concepto de ideología demasiado a la ligera para buscar un modelo general. Con ideología se censura generalmente la representación de la realidad transformada por intereses (de clases). Pero una calificación de este tipo presume que el crítico está en posesión de la verdad y que ésta es objetiva y representable. Esto no es justificable, por lo menos según el estado actual de la teoría del conocimiento.

Si se quiere trabajar sin deducciones introspectivas y sin un concepto de verdad objetivo (en la medida en la que se puede renunciar a ello) se tendrían que coger los artefactos a investigar como tales, aceptarlos como manifestaciones válidas para identificar después campos pictóricos en un posterior análisis y relacionarlos entre sí. Habría que incluir otros contextos para determinar espacios semánticos, sus posiciones y oposiciones, para introducirlos interpretativamente en análisis sociales. Se puede nombrar un proceso así basándose más o menos en el «Análisis del discurso» de Michael Foucault⁵. Los discursos tienen siempre un tema, un objeto de referencia, sobre el que se puede investigar bajo dos aspectos: un aspecto expresivo, denotativo y otro político constructivo. Los discursos hacen referencia a objetos predeterminados, o sea a objetos que ya han sido observados o descritos de alguna otra forma (también pueden ser

⁴ Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes*. Frankfurt/M., 4.ª edición 1992, pag. 185; esta formulación del año 1967 es una primera edición de lo que ahora se llama con Derrida «Reconstrucción».

⁵ Ver por ejemplo Foucault, Michel: *Die Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M. 1981.

preguntas o problemas). Denotan por lo tanto algo que está fuera de sí, en nuestro caso por ejemplo algo que se llama «máquina» o «empresa industrial». Un discurso se refiere por lo tanto a otro «texto» en el más amplio sentido de la palabra, a otra representación idiomática, pictórica, sensual o mental de un objeto. Además de esto, un discurso crea algo propio, nuevo, sino no habría que hacerlo, tiene una función constructiva, crea un objeto específico al cual comenta o sobre el cual argumenta, reclama su verdad o introduce problemáticas especiales. Los discursos deben convencer, o sea deben conseguir cambios en otros, deben ser «productivos». En esta medida son también momentos políticos de relaciones sociales de poder. Por lo tanto no es de extrañar que para todos los discursos haya discursos opuestos. El área que abarca tales discursos y discursos contrarios se va a llamar aquí «formación del discurso». A continuación se van a esbozar brevemente algunas formaciones del discurso histórico pictórico.

Resumen

El cuadro industrial es tan antiguo como la propia industria; desde el comienzo —y esto quiere decir desde aprox. 400 años— los cuadros forman parte de los medios de polémica acerca de este fenómeno, que estructura las sociedades hasta hoy en día. La pintura industrial es igual de antigua, cuando se piensa en la representación de la primera industria minera en un contexto paisajístico o en la gran cantidad de pinturas existentes sobre la «torre de Babel» sobre todo en el Barroco. Las fases principales de la posterior industrialización capitalista a partir de finales del siglo XVIII son comentadas, exaltadas, documentadas y criticadas a través de obras de arte, hasta el punto álgido de este género, desde la década de 1870 hasta aprox. 1945. Después la obra industrial desaparece del espacio público en gran medida, aunque todavía aparecen hasta la actualidad gran número de obras, en las cuales por una parte se sigue cultivando la pintura industrial, pero esta tiene que luchar por conseguir la atención pública. Por otra parte cada vez hay un mayor interés por el material histórico de este género en la investigación cultural, social y de cultura industrial. El escrito presente es un ejemplo de esto. Además la técnica y la industria han entrado en gran medida en el arte actual, pero no ya en el sentido de ser una iconografía de estos objetos sino como medio de arte en sí, que contiene también un momento reflexivo en lo que se refiere a su material. Aquí nos limitamos a la iconografía. Después de una breve ojeada a los comienzos, se hará hincapié en la ya mencionada época álgida del cuadro industrial, en la cual se da también la fundación del Museo Alemán (Deutsches Museum) y el origen de la parte esencial de sus pinturas. La época más reciente sólo se roza.

6 Comparar para esto de forma más extensa y con más material ilustrado: Türk, Klaus: *Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Ant-hologie*. Wiesbaden 2000; allí el lector interesado encontrará también un índice con exposiciones y una bibliografía de literatura especial, que por lo tanto no se va a volver a imprimir de nuevo.

7 Comparar por ejemplo Braunfels, Wolfgang: *Industrielle Frühzeit im Gemälde*. Düsseldorf 1957 o Salewski, Wilhelm: *Das Eisen in der Kunst*. (3 carpetas de cuadros con textos de acompañamiento). Düsseldorf 1958.

8 Comparar la importante recopilación de Minkowski, Helmut: *Vermutungen über den Turm zu Babel*. Freren 1991.

9 Ver sobre esto también a Janke, Karl: «Paradigma oder Nachbild? Probleme der Definition eines Arbeitsbildes», en: Türk, Klaus (Hrsg.): *Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums*. Stuttgart 1997, pag. 13-26 y Wagner, Monika: «Industriemüll in der zeitgenössischen Kunst». En: Türk, Klaus (Hrsg.): *Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums*. Stuttgart 1997, pag. 131-140.

Nota del traductor: Estas 4 notas corresponden a la parte Resumen que hemos sintetizado del original.

Cuadros de la primera fase de la Técnica e Industria moderna

Representación gráfica de la primera época moderna

Para el entendimiento socio-cultural de la técnica e industria modernas es de gran ayuda el conocimiento de sus comienzos, porque entonces lo nuevo aparece de forma más clara, los fenómenos no son tan evidentes como hoy en día. A partir del comienzo del siglo XVI se desarrollan ya los elementos esenciales de la sociedad occidental. Surge una nueva relación básica del hombre con su mundo individual, social y natural. Ahora se entiende al hombre como un ser elevado, que puede apropiarse de su mundo a través de la racionalidad y crearse a sí mismo. Esto se pone de manifiesto en gran medida en la tecnología, en la economía y en la política, de tal forma que se crea un dispositivo organizativo, es decir una representación del mundo con estrategias instrumentales concebido para fines humanos. Ya no se estudia la naturaleza con el fin de copiar la creación de la obra de Dios, quizá con el fin de entender sus secretos, sino con la intención de obtener una nueva creación, es decir la combinación de elementos de la naturaleza con fines instrumentales. A esta orientación corresponde un nuevo concepto del trabajo, que ya no se entiende como una forma de vida humana, sino como una facultad humana muy especial, que es racional y organizativa. Al mismo tiempo se inventa la «productividad». La separación conceptual del trabajo con respecto a la forma de vida le hace en el estricto sentido moderno económico, combinable por ejemplo en forma de manufacturas y dirigible. En el campo de la política con el estado absolutista de la primera época moderna surge igualmente una unidad territorial organizable y de esta forma posible de dominar, que bajo el nuevo paradigma económico fomenta complejos proto-industriales tales como manufacturas, casas de trabajo y penitenciarías.



FIGURA 1.
Simon Bening: Comercio de vino.

Los cuadros no sólo representan esta nueva visión del mundo y de estas nuevas prácticas, sino que se deben entender también como un medio en este proceso. Tienen en gran medida un ímpetu político o pedagógico, sirven para la formación de la conciencia o para la divulgación del conocimiento tecnológico. Construyen nuevas esferas de trabajo, de comercio, de la tecnología industrial, que apartan del entramado religioso-medieval a toda actividad humana y se manifiestan de forma evidente. Esto se ve ya claramente en el género de los calendarios, que existen desde la antigüedad y que conciben los trabajos mensuales necesarios como elementos dentro de un ensamblaje cósmico-divino. Los calendarios, por ejemplo los libros de horas del siglo XVI, (como el de Simon Bening, (fig. 1) representan por el contrario al trabajo en una esfera propia sin ninguna relación bíblica. El trabajo debe satisfacer ahora otros criterios tales como la productividad,

la eficacia, la aplicación, o sea a la «*industria*». Si el famoso verso de Virgilio en «*Geórgica*»: «*Labor improbus omnia vincit*» se interpretaba antes más bien en el sentido de que después del paraíso perdido el esfuerzo y el matarse trabajando podía con todo, a partir del siglo XVI «*labor*» se interpreta con otro significado, de tal forma que ahora «el trabajo aplicado vence todos los problemas». Desde entonces el «*Labor omnia vincit*» es lema de la aplicación mercantil disciplinada (fig. 2).

Decora gráficos moralizantes y entra en el arte emblemático, que intenta desarrollar un idioma pictórico. El establecimiento del concepto de trabajo que surge entonces se vuelve objeto de efectividad organizativa y sigue al interés creativo del primer estado absolutista, así como de los propietarios privados de manufacturas estrechamente asociados a él. El discurso efectivo está doblemente codificado, una forma de codificación que llega hasta el siglo XX. Uno de los modos de codificación es la racionalidad en el sentido de una razón tecnológica-instrumental, el otro argumenta con la semántica de la fuerza, el poder y la violencia. El dispositivo racional sigue desarrollando una moralidad de trabajo con aplicación y virtud, y al mismo tiempo la semántica del poder surge dialécticamente de la ideología de la subordinación del hombre a la naturaleza, que ahora se transforma en sumisión de la naturaleza. No sólo la razón humana, sino también su fuerza aumentada por las herramientas y la tecnología rompen el poder y la resistencia de la naturaleza. El trabajo se convierte ahora en una transformación de la naturaleza para fines humanos planificada, organizada y poderosa. Para ambos modelos de este discurso, para la racionalidad por una parte y para el poder por otra, se desarrollan con el tiempo dos géneros diferentes: por una parte las artes gráficas tecnológicas, que se encuentran sobre todo en las innumerables enciclopedias mecánico-tecnológicas de los siglos que van desde el XVI hasta finales del XIX, y por otras la pintura sobre el trabajo —en parte de enorme tamaño—, que renuncia casi por completo, sobre todo el llamado cuadro industrial de los siglos XIX y XX, a la formulación del dispositivo de racionalidad y en lugar de ello aplica una semántica del poder emotiva, escenificando procesos de fabricación industrial de una forma espectacular. En el siglo XVI encontramos los primeros métodos de aprendizaje tecnológico, que tenían muchas ilustraciones, como por ejemplo el famoso libro sobre minería de Agricola. En estas obras el hombre trabajador no aparece como individuo sino tipificado, el proceso de producción forma una unidad efectiva propia.

En paralelo a los métodos de aprendizaje mecánico-tecnológicos el paradigma de efectividad patriarcal se abre camino en la extensa literatura de padre de familia de los siglos XVII y XVIII, que a menudo está ilustrada. Un punto álgido de este género es la colección de láminas de



FIGURA 2.
Wolfgang Kilian: *Labor improbus*
(Octubre) hacia 1530 *omnia vincit*,
hacia 1621.

la enciclopedia de Diderot y d'Alambert. Su punto álgido absoluto podría estar en las obras enciclopédicas del siglo XIX, por ejemplo en «Grandes Usines» de Turgan o en el «Libro de los inventos», sólo por mencionar dos de los innumerables ejemplos, que abarcan hasta 120 tomos.

Desde el siglo XVI el trabajo redefinido sirve también para la identificación diferenciadora de la «burguesía». Para ello un buen ejemplo en la historia pictórica europea es el «libro de las clases sociales» de Jost Amman de 1568, al que pusieron versos Hans Sachs y Hartmann Schopper. En su iconografía se apoya en gran medida en formas de representación¹⁰ tradicionales —todavía no es tan empírico como el libro de las clases sociales de Weigel—, pero a pesar de que al comienzo aparece el dominio eclesiástico y seglar, separa ya a la clase artesanal trabajadora de la clase no productiva en cuadros y textos la mayoría de las veces utilizando la ironía. Una nueva clase se define de forma cada vez más consciente por medio del concepto de trabajo productivo. El taller de Jost Amman ha dado afirmación y formulación pictórica a la arrogancia de las clases económicas dirigentes, no sólo en esta famosa serie de artesanos, sino de muchas otras diversas maneras.

La nueva tecnología se entiende enteramente como «tecnología política», lo cual documenta por ejemplo el grabado de la portada de la serie «Nova Reperta» («Nuevos inventos») (fig. 3) de Johannes Stradamus publicada hacia 1570. No sólo representa el imperativo de la moderna tecnología expansiva, sino que la introduce en un programa político de dominio del mundo. En el centro aparecen el cañón y la imprenta como símbolos de demanda de hegemonía cultural y militar; va enmarcada significativamente por el mapa de América y el compás. La orientación lujosa del capitalismo emergente viene indicada por el arbusto de seda abajo a la izquierda, el reloj de ruedas indica el nuevo régimen de tiempo, el estribo debajo ha revolucionado la guerra; la madera de guja y la destiladora a la derecha representan a la medicina moderna.

Cien años más tarde aparece la nueva «economía política» claramente desarrollada en el grabado de la portada del libro de las clases sociales de Christoph Weigel (fig. 4) sin divagaciones. Recopila de forma alegórica la teoría política del libro de clases, en la cual el estado está apoyado por la tríade: ejército, economía y ciencia. Domina Mercurio —el militante dios del comercio, de los caminos y ladrones—. La globalización está simbolizada por el globo terráqueo, a la construcción señorial se le otorga un lugar dominante a través del plano.

El paradigma de trabajo tecnológico organizativo se combina con una estrategia análoga en lo que se refiere al tema de trabajo que se concibe

¹⁰ Comparar también con Jessewitsch, Rolf Dieter: *Das «Ständebuch» des Jost Amman (1568)*. Münster 1987.

como representación de la capacidad de trabajo. Esto se refleja entre otras en las conocidas estrategias disciplinarias y discursos morales en lo que atañe a las nuevas virtudes del trabajo. Ejemplo de esto es la famosa historia ilustrada de William Hogarth «Industry and Idleness» («Industria y pereza») de 1747, que ya fascinó a Georg Christoph Lichtenberg.

Primeras pinturas

Las artes gráficas se utilizan sobre todo con fines informativos, para la enseñanza, propaganda política y cosas similares debido a su relativamente fácil ejecución y reproducción. A pesar de que aquí también no deja de tener importancia el aspecto de la configuración estética, se diferencia de la pintura en el sentido de que por regla general ésta no sólo exige un mayor coste, sino que tiene inevitablemente el carácter de pieza única. Por lo tanto a la pintura no sólo se le atribuye una mayor calidad, sino que se aplica la norma de que sólo se pueden utilizar motivos y temas «dignos de ser pintados». Además mediante la aplicación de colores se pueden obtener otros aspectos visuales y perceptivos diferentes a los obtenidos con las artes gráficas, que sólo emplean un solo color. Objetos profanos tales como el trabajo, la industria y la técnica no fueron considerados durante largo tiempo dignos de ser pintados. Para el cuadro industrial tuvieron que cumplirse antes ciertas condiciones históricas; éstas fueron de tipo político y estético.

En el sentido estético se pudieron justificar las pinturas de industria y técnica, y en parte también de las ciencias naturales, a finales del siglo XVIII, cuando se trataban de sensaciones ópticas, y se podían llevar al lienzo temas en este sentido. Ejemplo de ello son las figuras de forja del inglés



FIGURA 3.
Johannes Stradamus: Nova Reperta, grabado de portada, 1570.



FIGURA 4.
Christoph Weigel: El libro de las clases, grabado de portada 1698.

¹¹ Ver acerca de esto el interesante escrito de Busch, Werner: *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe*. Frankfurt/M. 1986.

Joseph Wright of Derby de los años 1770, y también su famoso cuadro «El experimento con la bomba de aire» de 1768¹¹. Mediante la aplicación pictórica de luces y sombras, a través del fuego y del humo, no sólo se pone en escena un espectáculo visual sino que se añade al suceso una dimensión mística, que es capaz de crear por una parte una tensa relación entre técnica racional y ciencias naturales y por otra un secreto religioso. Philip James de Louthembourg pone en escena en este estilo su «Coalbrookdale by Night». En las pinturas de este tipo no sólo se ofrece la representación empírica positiva de la industria, sino que al mismo tiempo se lleva a cabo una interpretación del discurso tecnológico-económico a la semántica del discurso estético-místico. Esta forma se mantiene hasta la actualidad en gran parte de la pintura industrial, aunque no siempre en primer plano, en muchos cuadros sigue resonando lo misterioso y atmosférico.



FIGURA 5.
Léonard Defrance: Interior de una herrería, hacia 1780.



FIGURA 6.
Pehr Hilleström: Forja de anclas de Söderfors, 1782.

Esta construcción juega claramente un papel en las primeras pinturas, que se interesan más por el proceso de producción en sí y eligen como tema directamente el proceso de trabajo técnico directo. De todas formas entonces los cuadros de este género podrían haber estado posibilitados entonces por las condiciones políticas. Por una parte desde finales del siglo XVIII y en la época después de la Ilustración y de la Revolución Francesa los autores de cuadros se animan a romper con las normas tradicionales de la pintura, y por otra parte crece la necesidad de representación y legitimidad de los empresarios industriales, de tal forma que se consiguen encargos de la realeza, la nobleza o de burgueses dueños de fábricas, manufacturas o minas. En Bélgica surgen las primeras pinturas de manufacturas del revolucionario Léonard Defrance, aunque en muy pequeño formato, y que contienen por una parte ciertos elementos del posterior «realismo social» y por otra sirven para la escenificación de una visita señorial, para legitimar la obra como digna de ser pintada. Defrance llevó a cabo un considerable número de encargos, en los cuales aparecen los propietarios de las manufacturas, aunque en la composición aparecen en el borde dejando el centro para el personal trabajador (ver un ejemplo en la fig. 5). Lo realmente nuevo en Defrance, al igual que en el sueco Pehr Hilleström (fig. 6), es que en el medio de la pintura, que formalmente va todavía dirigida al señor que ha hecho el encargo, se registra de forma discursiva un área de producción cada vez más importante aunque sin clases y de esta forma capaz de ser analizada.

A diferencia de los cuadros de forja de Wright of Derby, el tema pictórico de Defrance y de Hilleström no es ya un motivo más o menos aleatorio para conseguir un cierto efecto sensual, no se trata ya de una interpretación del «sistema» del arte, sino mucho más de encontrar formas semánticas pictóricas, que puedan servir de elemento inmanente del discurso de la

economía política de la industria —o sea no una interpretación sino una ampliación de las posibilidades discursivas.

Al mismo tiempo con las obras de estos pintores se dilata temáticamente el medio de la pintura, se allana el camino para la polémica pictórica con el área de la sociedad, que desde entonces iba a determinar de manera decisiva el posterior desarrollo de la modernidad. También en Defrance y Hilleström aparecen ya las posibilidades representativas especiales de la pintura para crear una atmósfera especial mediante la aplicación de color y la organización del cuadro: oscuridad, espacios cerrados, fuego resplandeciente, humo, calor, dificultad del trabajo, y tecnología del trabajo son características que distinguen en adelante al cuadro industrial¹². Ambos artistas utilizan abiertamente como tema las relaciones sociales del poder, aunque no de una forma explícita crítica, tal y como aparece como contenido principal en los cuadros industriales de la época posterior. Sobre todo Defrance llega hasta el límite de lo crítico en la representación de la relación entre visita señorial y trabajadores, dentro de lo que permite un cuadro de encargo. Con el aumento de los conflictos sociales por las relaciones corporativas sobre todo en vista del aumento de poder de las empresas capitalistas en el siglo XIX, los discursos pictóricos se diferencian cada vez más y se posicionan cada vez más en espacios político-sociales. En Alemania en la primera mitad de aquel siglo sólo Karl Wilhelm Hübner es el que en 1844 saca a la luz, en una pintura de más de un metro y medio de ancho, un discurso crítico contra la industrialización capitalista. Su obra «Los Tejedores de Silesia» censura la explotación en la producción de la industria textil y encuentra de inmediato vivas reacciones por todas partes. Aunque en principio queda Alemania sin un sucesor inmediato, aquí se marca ya en la pintura el comienzo (al igual que unos años más tarde en Francia con «Los picapedreros» de Coubet) de un realismo crítico social.

¹² También muy informativo Herding, Klaus: «Industriebild und Moderne. Zur künstlerischen Bewältigung der Technik im Übergang zur Großmaschinerie (1830-1890)». En: Pfeiffer, A. et al. (Hrsg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. München 1987, pag. 424-468.

Apoteosis y crítica de industria y técnica. La época del alto capitalismo imperialista

Defrance y Hilleström eligen para sus temas pictóricos, todavía por regla general, los lugares de producción tradicionales de la primera industria. Antes de la década de 1870 raramente aparece en los cuadros la fábrica moderna pero, cuando se da el caso, lo hace de forma expresiva y enérgica. «La fábrica de Harkort sobre la fortaleza Wetter» de Alfred Rethel de 1832 y la «Laminación Neustadt-Eberswalde» de Carl Blechen hacia 1834, simbolizan ya el nuevo paradigma industrial, ya que colocan en el paisaje impresionantes instalaciones industriales, bloques dominantes, cuyos contenidos quedan ocultos a la vista. Pero debido al pequeño formato

13 Para Bonhommé ver sobre todo Janke, Karl/Wagner, Monika: «Das Verhältnis von Arbeiter und Maschinerie im Industriebild». In: *Kritische Berichte*, 4. Jg., 1976, pag. 5-26.

de los cuadros tiene todavía un aspecto recatado, casi contradictorio, como casi treinta años más tarde las «Fundiciones de Neuss» (fig. 7), poco mayor que una DIN A4. Pero la representación e interpretación de la fundición estalla óptimamente fuera de este estrecho marco y se articulan tanto como la venidera superpotencia de la industria, aquí acentuada de nuevo (como en Blechen) por su contraposición con los pescadores que trabajan y viven de una forma muy tradicional. En Francia, François Bonhommé creó desde la década de 1840 un cuadro industrial sin modelo, preferentemente sobre la industria pesada en la zona de los Schneider en Le Creusot¹³. Ya antes de Menzel pinta escenas de la industria siderúrgica en gran formato, como por ejemplo la «Forja de un eje de barco» de 1865 (fig. 8). Las pinturas realizadas por encargo de las empresas, persiguen la visión del propietario-empresario al cual se le ofrece la representación de su poder económico-social, pero el cuadro representa también la combinación de gran maquinaria y fuerza de trabajo para conseguir una unidad productiva del capital aplicado. Con orgullo se presenta en primer plano una parte del enorme eje. El cuadro en su conjunto tiene el aspecto de una escenificación teatral sobre todo por la forma del área de trabajo y por la coreografía planificada del personal y de esta forma recalca la función del empresario como director de las fuerzas productivas. Este tipo de pintura de industria moderna se distancia de los intentos alegorizantes como el de Neureuther del año 1858, la «Representación alegórica de la fundición de hierro y fábrica de máquinas Klett & Comp.» Que ofrece todavía una interpretación» de un tema industrial en el sistema discursivo del arte tradicional, mientras que Bonhommé busca la representación directa del objeto. La encuentra en una forma que corresponde con la misma percepción del empresario. Aquí se inicia una posición en el discurso industrial, que se puede llamar «productivismo»; volveremos de nuevo a ello.



FIGURA 7.
Andreas Achenbach: Fundiciones de Neuss, 1860.



FIGURA 8.
François Bonhommé: Forja de un eje de barco, 1865.

En Alemania el cuadro pintado por Menzel «Laminación de hierro» de dos metros y medio de anchura en 1872/75 ayudó sin duda a la manifestación de la pintura, una obra que aparece justo a tiempo en la primera fase del Reich y puede ser valorada también como expresión del «trabajo alemán» (todavía en la época nazi se distribuían reproducciones a los trabajadores). El cuadro de Menzel se puede interpretar como la variante moderna del tema tradicional «La forja de Vulcano». A diferencia de las obras de Bonhommé tiene todavía conexiones con la tradición del tema de la forja con orientaciones mitológicas y también fue entendida así por sus contemporáneos. El acero incandescente es la fuente principal de luz en el centro, los cíclopes trabajan con ayuda de la fuerza y sabiduría (secreta), tienen el control real sobre el proceso de producción, sin embargo sus procesos internos quedan escondidos al observador. También se ve clara la relación mitológica en el hecho de que Menzel estaba de acuerdo con el título «Cíclopes modernos», que se le puso con posterioridad. A lo largo de la historia del arte este cuadro ha sido interpretado de muy diversas formas: desde el heroísmo del trabajo hasta la supuesta representación de la explotación capitalista¹⁴.

Esto llama la atención sobre la indecisión de Menzel a la hora de posicionarse socio políticamente. Sigue la tendencia de una concepción positivista del suceso con una atmósfera con sabor mitológico.

Un «director» (como le denomina Menzel) se encuentra vestido con traje y sombrero en la parte de atrás del cuadro y él es el único elemento del cuadro que llama la atención acerca de las relaciones sociales en la producción. Cuando se reconstruye la alineación en la construcción de la perspectiva del cuadro se ve, que se encuentra justo a la altura de los ojos del director de la fábrica —el tiene, como quien dice, las riendas en la mano—. Por lo demás no hay nada que indique una dimensión social de este cuadro, a pesar de que en la época en la que Menzel trabajaba en Königshütte se reprimieron brutalmente con la fuerza de las armas las revueltas de los trabajadores de allí a lo largo de diez años. Esta obra ha influenciado como ninguna otra la posterior historia pictórica, y como ninguna otra es tratada como icono de la pintura industrial. El cariño a la obra depende seguro también de su libertad interpretativa.

No se puede hablar de libertad interpretativa en el ciclo de Paul Friedrich Meyerheim para el rey de la locomotora Borsig. Consta de siete planchas de cobre de más de tres metros de altura. A la izquierda y a la derecha del cuadro central que representa a la familia Borsig en una forma ideal burguesa se describe la biografía de la producción, aprovechamiento y venta de una locomotora. Este ciclo se hizo aprox. al mismo tiempo que la laminación de hierro de Menzel. El contenido acaba aquí en una

¹⁴ Ver por ejemplo Forster-Hahn, Françoise: «Adolph Menzels "Eisenwalzwerk"»: Kunst im Konflikt zwischen Tradition und sozialer Wirklichkeit». In: Buddensieg, T./H. Rogge (Hrsg): *Die nützlichen Künste*. Berlin 1981, pag. 122-128; Gafert, Karin: *Die soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts*. Kronberg/Ts. 1973; Kaiser, Konrad: *Adolph Menzels Eisenwalzwerk*. Berlin (DDR) 1953; Riemann-Reyher, Ursula: *Moderne Cyklopen. 100 Jahre Eisenwalzwerk von Adolph Menzel*. Catálogo de la exposición. Berlin 1976.

«apoteosis» de la productividad asociada con la gran producción capitalista. Los cuadros reflejan al que ha encargado el cuadro —y naturalmente a sus visitantes— el poder empresarial, que trae sus frutos. Así que no podría ser casualidad, sino una simbología apenas encubierta, el que el cuadro central retrate al patriarca de la familia y de la empresa en la fiesta de acción de gracias por la cosecha en su finca (Gross-Behnitz) junto a su familia y al pueblo. Borsig recogía la rica cosecha justo con su producción de locomotoras y de esta forma aparece todo el ciclo como una única fiesta de acción de gracias. El estilo representativo de estas pinturas se abstiene de medios simbólicos o alegóricos. Utiliza más bien una forma que sugiere realismo, que se aplica en la pintura de género para convertir la «gran historia» de las «bendiciones de la industria moderna» en un historia pictórica espectacular. Las pinturas de Menzel y de Meyerheim son obras históricas de la época inicial: a partir de entonces el cuadro industrial tiene un lugar fijo en el mundo pictórico —en la iconosfera, en la sociedad moderna— durante aprox. 70 años.

En la época que va hasta la Primera Guerra Mundial el discurso pictórico se diferencia claramente de tal forma que se crea una formación heterogénea y llena de conflictos. En síntesis podemos distinguir:

- un «realismo enfático» (sobre todo en Bélgica)
- un «productivismo apoteósico» dominante
- un «realismo crítico social», y
- un «positivismo impresionista»

Realismo enfático

En Bélgica, independiente desde 1830 están muy avanzados la industrialización capitalista, el proletariado y el pauperismo. Ya a partir de mediados del siglo XIX surge una pintura social realista, que reclama compasión para los desamparados. En la década de 1880 las artistas (lo cual es muy raro para la Europa de aquella época) y los artistas dirigen su atención a la gran industria, sobre todo al sector de la minería. Sus temas pictóricos los encuentran principalmente en la gran industria de Valonia, en la «tierra negra», el Borinage.

Se desarrolla un realismo enfático, que intenta unir impresión visual con fuerza de expresión social. Este género pictórico de realismo social que surge en Bélgica es único en medida e intensidad en aquella época en Europa. La pintura de compasión dirigida principalmente a las emociones es complementada por un nuevo concepto de afecto, no exento de emoción. En la pintura compasiva se comunica siempre la perspectiva de observación externa del artista y por lo tanto las representaciones no

parecen auténticas y son incluso algo cursis. Las pintoras y pintores belgas se esfuerzan en expresar los sentimientos interiores de las personas representadas. Si en la pintura de compasión domina siempre la visión burguesa distanciada, que afirma las diferencias de las clases sociales y que intenta exculparse con limosnas, ahora —como ya en Millet y Van Gogh— se coloca en el centro del cuadro la capacidad de superación de una determinada forma existencial a través de las relaciones productivas. El artista o el espectador diferencian a los sujetos no como seres humanos sino por su situación de clase social definida. Por lo tanto siempre nos encontramos con la acentuación de la dignidad —muy remarcada por Constantin Meunier (fig. 9), por Cécil Douard o por Léon Frédéric. Esta representación de dignidad y orgullo profesional llega a veces al heroísmo, al cual tiende una y otra vez Meunier, sobre todo en sus esculturas. El campo pictórico total de este género se debe entender como un acto múltiple de equilibrio. Se establece un equilibrio entre el lugar de explotación y los héroes del trabajo, entre tradición y modernidad de los medios formales, entre objetivismo e idealismo, entre realismo y alegoría. Así aparecen una y otra vez préstamos de la iconografía cristiana, como por ejemplo en el tríptico de Meunier «La mina» cuya parte central lleva el título de «El calvario». De todas formas se tiene la intención de representar la realidad del trabajo del alto capitalismo industrial desde la perspectiva del trabajador y no desde la perspectiva del aprovechamiento de la fuerza de producción humana, lo cual es nuevo en la historia del arte. De todas formas las obras belgas no ofrecen un análisis sociológico, ya que ni nombran el contexto social de lo



FIGURA 9.

Constantin Meunier: Colada en la acería Besser de Ougrée-Marihaye, 1880.

representado ni muestran exigencias políticas para la lucha. No son revolucionarias ni de agitación social, no apelan a la denuncia, sino que son reflexivas, en el sentido de ser un reflejo de las condiciones de vida y trabajo en la sociedad —en este sentido comparables con las obras de Max Liebermanann—.

Productivismo apoteósico

En el último cuarto del siglo XIX, la época del gran capitalismo imperialista, de los estados nacionales compitiendo fuertemente por un poder político y económico y de las luchas interiores de los trabajadores, la estética representativa de las clases dominantes presenta, en menor medida, su poder afianzado en que su inseguridad y los programas pictóricos pedagógicos populares señalan, igual que antes, el déficit en la introducción de los trabajadores en el aparato industrial capitalista. Aparece cada vez más una estética masculina, impetuosa de movilización. La industria rima con fuerza, poder, dominación, se expande un productivismo militante, al cual se contraponen más tarde una estructura análoga pero con un contenido diferente, un arte con crítica social o por lo menos a favor de los trabajadores. En el centenario de la firma Krupp, 1912, se llevaron a cabo en Alemania las primeras exposiciones sobre el tema del trabajo en el arte («la industria en el arte pictórico», con 284 cuadros expuestos en el museo de arte municipal de Essen, «Lugares de trabajo», con 400 cuadros expuestos en la Galería Arnold de Dresde y Fritz Gärtner envía una recopilación de sus cuadros a diversas grandes ciudades bajo el título de «Trabajo»). Artur Fürst edita un libro de cuadros con obras de la exposición de Essen y una serie de cuadros de locomotoras de Baluschek bajo el significativo título de «El imperio de la fuerza» (Fürst 1912) un libro que tuvo una tirada de 30.000 ejemplares.

El francés Victor Tardieu con su obra «Le Travail» (fig. 10) presenta un drama de sumisión marcial de la naturaleza. Su pintura de casi cinco metros de anchura es la cumbre pictórica del productivismo. Hugo Vogel celebra una curiosa alegoría de las «Alianzas de las élites» (Fritz Fischer) entre industria, ejército y estado. En el cuadro (destruido) para el vestíbulo del Banco de Darmstadt de Berlín aparece a la izquierda sobre un pedestal la diosa de la industria secundada por un anciano, el cual representa el trabajo espiritual, y una figura femenina, que representa al espíritu de la invención técnica. El joven que simboliza a la fuerza del ejército sostiene en alto la corona de rayos. Frente a estas figuras puramente alegóricas aparecen los trabajadores de forma natural y muy diferentes (son simplemente naturaleza, no espíritu como los otros) y tienen una mirada algo torva. En un acto solemne se les entrega las herramientas, con las cuales pueden producir dignamente las bases de la existencia de la

clase social dominante representada de forma encubierta alegóricamente.

Poco antes Neuhaus había decorado el nuevo ayuntamiento de Bochum con un enorme mural con el título «Apoteosis». Aquí no aparecen ya los trabajadores, sino la élite económica, ciudadana de Bochum rindiendo homenaje a los emperadores Guillermo I, Federico III y Guillermo II —una completa expresión de la ideología y la práctica de las clases dominantes en el Imperio. También se alaba a la industria en numerosas esculturas y monumentos (a menudo bajo el título de «El trabajo»)¹⁵.

15 Consultar para esto de forma más extensa Türk, Klaus: *Bilder der Arbeit*, o.c. nota 6.

Ya en 1912 Fritz Gärtner presenta en un cuadro las «Forjas de armas alemanas» para unir las entre sí en la Primera Guerra Mundial en una serie gráfica «Ejército y trabajo». Y en medio de esta guerra sangrienta Max Klinger creó su pintura de 13,5 metros de anchura para el ayuntamiento de Chemnitz (todavía se conserva) «Trabajo-Bienestar-Belleza» una apoteosis de trabajo utópico como pura decoración. Es en la pintura mural monumental para edificios públicos donde se manifiesta claramente este género.

Arthur Kampf, conocido en el Imperio alemán por su pintura histórica ejecutó el tema de la laminación de Menzel en varios murales (fig. 11) y a partir de estos también en pinturas. Toma motivos parciales de Menzel, pero a diferencia de este los ejecuta con una tendencia totalmente clara. No deja ninguna duda sobre su culto a la masculinidad heroica, a la voluntad de captar en el cuadro el fuerte y robusto trabajo alemán en lucha con las fuerzas de la naturaleza.



FIGURA 10.
Victor Tardieu: *Le Travail*, 1902.



FIGURA 11.
Arthur Kampf: *Laminación* (Fresco, destruido), 1908.

Realismo social crítico

A estos mundos pictóricos y cuadros prepotentes se les enfrenta cada vez más, con fuerza, una producción crítica. En el centro de este lado están las relaciones en el trabajo y en la producción. Los artistas siguen en gran medida los temas y líneas de lucha contra la diferencia de clases, representan la explotación, las malas condiciones de trabajo y las luchas de los trabajadores. En los medios artísticos todavía hay pocas innovaciones. La gran irrupción se lleva a cabo después de la Primera Guerra Mundial. Son sobre todo las artes gráficas el medio en el que se articula en este periodo la crítica a las condiciones de producción. En numerosos periódicos del espectro político de la izquierda se publican en los países europeos (y algo más tarde en EE.UU.) cuadros, que deben servir a la concienciación política y a reforzar la voluntad para la lucha obrera. Para llevar la argumentación al punto deseado, de forma crítica, se utiliza en parte el realismo crítico y en parte la caricatura. Aquí se puede diferenciar por una parte la visualización de los medios de producción explotadores y que se aprovechan de los cuerpos como simples medios de producción y por otra parte las representaciones orientadas a la lucha y que exaltan el poder del proletariado en la iconografía del movimiento obrero.

La producción pictórica crítica destapa también la política de los artistas que reafirman el poder. Pero el arte afirmativo y el crítico no se mueven en el mismo espacio social. No chocan en los mismos lugares, galerías, salones, periódicos ni exposiciones y no se perciben como elementos de una forma de discurso contradictorio. Los públicos están fuertemente segmentados, separados entre sí. Se desarrollan dos culturas pictóricas divergentes, la cultura de la clase dominante exige para sí el espacio público y la cultura de la crítica se desarrolla al principio más bien de forma subversiva.

Junto a los medios de producción se vuelve motivo de arte crítico otro objeto, al que se puede llamar «proletariado». Se trata de la descripción de la forma de vida determinada por la clase, el exterior de las clases. Aquí destacan las obras de Hans Baluschek y Käthe Kollwitz. Sus cuadros, contrarios al arte de afirmación burguesa, no sólo se construyen con la representación de la situación de clases, sino también a través del hecho de que, a diferencia del culto a lo masculino de la clase dominante, se pinta también a menudo al proletariado femenino, como por ejemplo en el cuadro de Baluschek «Proletarias» (fig. 12). También se encuentra ya el paro como motivo pictórico. Los ciclos de crisis capitalistas dejan cada vez más claro la dependencia existencial del trabajador con respecto a los ciclos de explotación del capital. El paro se vuelve tema central a partir de los años veinte, pero también en la época aquí tratada se

encuentran obras relevantes sobre dicho tema, como son las de Käthe Kollwitz o Rudolf Zeller.

A partir de la mitad del siglo XIX el movimiento trabajador organizado desarrolla un programa pictórico propio, que se lleva a cabo en numerosos trabajos gráficos, con los cuales se ilustran publicaciones como periódicos, libros, carteles, panfletos o revistas para la fiesta de Mayo. Banderas, puños y cuerpos simbolizan la fuerza real, o más bien imaginada o deseada del proletariado¹⁶. No sorprende por tanto que hacia finales del XIX aparezcan representados como temas pictóricos: la lucha obrera, la huelga o la manifestación.

Se realizan las primeras grandes pinturas sobre el tema y Käthe Kollwitz con su ciclo de la «Huelga de los tejedores» desarrolla una nueva forma, el verismo expresivo, que proclama una nueva época para la ejecución del cuadro sobre el trabajo. En la época de la lucha de los trabajadores, que fueron acalladas en parte con la fuerza de las armas en Europa Occidental y en EE.UU., aparece una serie de cuadros monumentales sobre huelgas, con los que los artistas quieren expresar su simpatía por los obreros. El comienzo fue el del francés Alfred Philippe Roll en un lienzo de casi cuatro metros y medio. Al mismo tiempo que en los EE.UU. se proclamaba el 1 de Mayo como el día del trabajo, 1886, el socialista Robert Koehler de procedencia alemana y tras muchos estudios en los EE.UU. y en países europeos pintó su «Huelga» (fig. 13), que produjo gran sensación. Le siguieron otros cuadros sobre huelgas en Francia, Bélgica e Inglaterra¹⁷.

El positivismo impresionista

Cuando se habla aquí para otros grandes grupos de representaciones industriales de «positivismo impresionista» se debe llevar a cabo primero

¹⁶ Consultar extenso material, como por ejemplo a Achten, Udo (Hrsg.): *Illustrierte Geschichte des 1. Mai*. Oberhausen 1979 así como Achten, Udo (Hrsg.): *Zum Lichte empör. Mai-Festzeitungen der Sozialdemokratie 1891-1914*. Berlin/Bonn 1980.

¹⁷ Ver Specht, Agnete von (Hrsg.): *Streik. Realität und Mythos. Im Auftrag des Deutschen Historischen Museums*. Catalogo de la exposición. Berlin 1992.



FIGURA 12.
Hans Baluschek: Proletarias, 1900.



FIGURA 13.
Robert Kohler: La huelga, 1886.

una distinción de la categoría habitual del «naturalismo». Éste sugiere que se podría tratar de una relación de copia entre «realidad» y cuadro. Aquí sin embargo se trata de las diferentes construcciones de la realidad, es decir de las formulaciones de las demandas de aceptación con respecto a la representación de la realidad. Los cuadros del género aquí nombrado se pueden llamar «impresionistas», porque quieren conseguir representaciones visuales de impresiones sensoriales, se llaman positivistas porque consideran que lo que se ve es ya la realidad.

Una serie de pintores se especializan y se profesionalizan en la representación industrial y encuentran formas reproducidas en parte esquemáticamente. Los pintores trabajan en gran medida por encargo de empresas. Se diferencian sobre todo, respecto al aspecto, que recalcan las impresiones de luz y color o lo positivista en cuanto a la relación de parecido lo más «fotográfico» posible, para lo cual los pintores trabajan la corrección técnica de lo representado, de tal forma que el que ha hecho el encargo u otros observadores entendidos no tengan nada que objetar. Todo tiene que «concordar», se tiene que poder reconocer. Al primer grupo pertenecen Kallmorgen, Hasselhorst, Kley, Luce, Sandrock o Sterl. En el segundo grupo se puede incluir a Bollhagen, Huber-Feldkirch, Heijenbrock (fig. 14), Herrmann o Masson, por nombrar sólo a unos pocos. A diferencia de las representaciones heroizantes o eufóricas anteriormente citadas, este género pictórico —sobre todo cuando domina el positivismo— materializa la necesidad de representación del nuevo empresario burgués: realismo con algo de brillo. Si la representación del trabajo y de la industria estaba al principio mal vista, ahora se ha encontrado claramente una forma adecuada para la conciencia empresarial, como una síntesis por una parte del dramatismo belga y por otra de la euforia exagerada de la apoteosis industrial. Ahora la industria no es sólo digna de ser pintada, sino que los cuadros industriales son un medio representativo de la nueva clase, que aparece en lugar de los señores monárquicos de los cuadros históricos. El arte pictórico sigue pudiendo ennoblecer el cuadro al óleo. Frente a los programas pictóricos representativos estatales del Imperio alemán el cuadro industrial orientado a las empresas va dirigido a un círculo limitado: la grandeza de los señores políticos no se va a presentar al pueblo —el cuadro histórico es educativo y establece una distancia entre el señor y los súbditos—, sino a un público más especial. Tiene que hacer publicidad bien de toda la industria o de una empresa en particular. El espectro de formas expresivas en todo el género del cuadro industrial es, a pesar de ello, relativamente grande.



FIGURA 14.
Herman Heijenbrock: Altos Hornos Diferdingen, hacia 1908.

A partir del cambio de siglo surgen revistas de empresas, que van ilustradas con reproducciones de dibujos, artes gráficas y pinturas. A pesar del avance en la fotografía no se renuncia durante largo tiempo al

cuadro pintado y más bien se encuentran ya en las primeras revistas de empresa los dos medios juntos, así por ejemplo en la revista-Krupp de 1912 (con reproducciones de pinturas de Otto Bollhagen) o en la igualmente costosa revista de la fábrica de máquinas Wolf del mismo año, la cual había ilustrado entre otros Arthur Kampf. En 1898 Friedrich C.G. Müller publica un tomo publicitario costoso con ediciones en alemán, inglés y francés con ilustraciones de Felix Schmidt y Anders Montan. Tales obras son ejemplo del «nuevo objetivismo» del cuadro industrial, que quiere hacer más creíble su reivindicación de realismo evitando excesivas exageraciones. Los objetos con su mera reproducción directa ya son suficientemente expresivos y el argumento de productividad no debe ser apoyado encima con patéticos medios estilísticos.

La lucha de los cuadros. La formación del discurso en la época entre las dos guerras

La época relativamente breve entre las dos guerras ha sido una de las más productivas e innovadoras en la cultura alemana (y no solo en esta). La Primera Guerra Mundial, la Revolución en Alemania y en la Unión Soviética, la nueva configuración de las fuerzas políticas, las condiciones económicas agravadas hasta llegar a una de las mayores crisis económicas así como la claridad del desarrollo social en la conciencia de muchos hombres bajo este trasfondo, dieron paso a una situación de lucha cultural aguda, la cual se manifestó también en la producción pictórica que se ocupó, como nunca antes lo había hecho ni nunca lo haría después, de temas sociales que se siguen refiriendo al campo de la industria y de las relaciones sociales en la producción, que se encuentran en una dramática transformación. En la época de los veinte la industria provoca una violenta ola de racionalización. El taylorismo (organización científica del trabajo) y el fordismo aparecen en Europa, se discuten y se adaptan de forma específica cultural y empresarial. «Economía del hombre» y «Psicotécnica» no son simples consignas, sino conceptos socio-técnicos prácticos efectivos para aumentar la productividad. A esto se contraponen las reflexiones críticas de la extrema izquierda, que se reflejan en numerosos cuadros. Un tema relevante es la relación del trabajador con la máquina.

Las diferencias estilísticas son amplias: verismo político extremo, análisis sociológico, constructivismo social y nuevo objetivismo, héroes del trabajo socialistas y fascistas, positivismo documental y también pinturas industriales más bien neutrales, se pueden encontrar juntos al mismo tiempo.

Al igual que en toda la historia pictórica del trabajo, industria y técnica y sobre todo en esta, época no es posible encontrar una posición realmente

neutral, ya que esta área posee una fuerza social demasiado fuerte. Cada cuadro representa irremisiblemente una posición, un comentario, una opinión política, bien sea ésta o no, una intención explícita del autor. Sobre todo en una época en la que las discusiones sobre estos temas eran públicas y se había desarrollado ya una amplia paleta de medios de expresión semánticos y formal-estilísticos, cada concepto pictórico concreto tiene que ser considerado una selección más o menos consciente, como una decisión de hacerlo así y no de otro modo.

Por motivos de espacio sólo se puede perfilar a continuación brevemente la amplia formación discursiva pictórica¹⁸. Simplificando enormemente se puede diferenciar entre una posición «afirmativa» y una «crítica» con respecto a la estructura socio-económica dominante.

Posiciones afirmativas

En los años veinte el cuadro de trabajo en versión gráfica o en pintura no sólo se mantiene junto con la fotografía sino que incluso aumenta en cantidad. Junto a pintores políticos decididos aparecen, al mismo tiempo, muchos otros como reporteros del «mundo del trabajo», como si éste fuera para la población algo extraño. Las revistas para el gran público, como por ejemplo las revistas mensuales de Westermann, las de Velgahen & Klasings o la revista de las Acerías Unidas «Das Werk» publicaron a menudo informes ilustrados, sobre todo de la industria, con reproducciones de dibujos, acuarelas e incluso óleos. Aparecen también un gran número de ciclos o series o bien para retratar una industria determinada o aspectos de «lugares de trabajo» (por ejemplo Erich Veit). Estas series son encargadas en parte por empresas (por ejemplo una serie de Alexander Eckener para Krupp, ver fig. 15) y en parte parecen responder a una necesidad de elaboración y reflexión, que surge por el rasante desarrollo económico-tecnológico. A diferencia de lo que ocurre con la fotografía en el cuadro pintado se pueden conseguir puntos esenciales y hacer selecciones, se puede abstraer, combinar y formular con mayor facilidad valoraciones y ambientes. De todas formas la fotografía industrial se abre paso con fuerza, se piensa por ejemplo en Renger-Patzsch, Wolff, Debus, Hallensleben o Hine en EE.UU. así como en fotógrafos de empresa como el de Krupp. El objetivo pictórico principal sigue siendo la industria pesada, que destaca en los reportajes pictóricos de las revistas y también en otras ramas. En lo que respecta al material pictórico de las revistas para el público en general y en las revistas de empresa se puede partir del hecho de que éstas guardan relación con el gusto ampliamente extendido y con la percepción general o se esfuerzan por educarlos. Por lo tanto son sólo aparentemente apolíticas, ya que representan mucho más una política de verdad visual, que tiene como contenido una definición determinada de realidad industrial.

¹⁸ Para esta época sólo se puede hacer referencia por desgracia al escrito antes citado del autor.



FIGURA 15.
Alexander Eckener: Calle de Altos Hornos,
Friedrich-Alfred-Hütte en Rheinhausen, 1922.

Los cuadros en estos medios de difusión reclaman por lo general una influencia privilegiada al presentarse explícitamente como apolíticos, como documentación o ilustración neutral. Argumentan con ello (intencionadamente o no) en contra del arte que se manifiesta de forma claramente política al que se puede echar en cara doctrinarismo o distorsión. Justo en las páginas ilustradas citadas se inicia un régimen pictórico que se sabe obligado con el lema de la «belleza del trabajo». Junto a este «positivismo documental» se sigue practicando el «positivismo impresionista». Sobre todo Fritz Jacobsen que procede del taller de Otto Bollhagen y que hizo también diversas obras para el Deutsche Museum está muy unido a este género pictórico tradicional con una cierta tendencia al énfasis heroico. Este tipo de pintura industrial se sigue trabajando en esta época —sobre todo en la pintura de encargo de empresas— (también Richard Gessner se dedicó durante un tiempo a este estilo), que luego durante el régimen nacionalsocialista encontró una continuación más fuerte y siguió durante un cierto tiempo después de 1945.

Típico de este campo pictórico total es la relación contradictoria con la sociabilidad de la producción industrial, por una parte se representa, no sin orgullo nacional, los lugares de producción y con ello se establecen relaciones con la sociedad, y por otra parte desaparecen totalmente las relaciones de producción sociales, los principios sociales de la industria moderna. La industria aparece como la mera combinación de factores de producción. Esto no sólo es diferente en las corrientes de la llamada «nueva objetividad» o del «futurismo», en las cuales se llama la atención acerca de los principios del racionalismo moderno, sino también en el discurso contrario crítico con la política dominante.

Posiciones contrarias con crítica social

No son sólo las experiencias vividas en la guerra mundial con la fuerza destructiva conseguida técnicamente, las que dan un nuevo empuje a la crítica de lo moderno, sino que también las relaciones político-económicas, agudizadas de la época, encuentran su manifestación en las disputas crítico-sociales, en las cuales el cuadro como medio juega un papel importante. El material pictórico del Deutsche Museum de aquella época debe ser por lo tanto considerado y posicionado teniendo en cuenta las revueltas sociales de aquel tiempo. Lo que se llama industria y técnica es más que nunca «realismo», un argumento de la política verdadera, no característica de una reproducción de la realidad. Aquí sólo se puede nombrar brevemente por motivos de espacio las posiciones críticas, que se encuentran con mucha variación temática y estilística.

La relación del trabajador con la máquina es un tema habitual, así como la supeditación bajo los imperativos de tiempo, explotación y organización

del modo de producción capitalista. También son temas recurrentes que aparecen una y otra vez, la deformación de la personalidad, el fenómeno de masas, la falta de medios de subsistencia y los paisajes industrializados. Los autores se esfuerzan en numerosas obras en conseguir la representación de las relaciones de producción y trabajo con las máquinas, así por ejemplo Otto Nagel con su «Trabajador de anilina» (fig. 16). Conrad Felixmüller (en realidad Conrad Felix Müller) obtuvo en 1920 con 23 años el premio estatal de Sajonia para una estancia en Roma. Su petición de poder visitar la zona del Ruhr en lugar de ir a Roma fue satisfecha y así surgieron en la década de los veinte sus inconfundibles cuadros de la cuenca del Ruhr. En esta época creó un vocabulario de formas propio, expresionista tardío, con el cual formulaba la característica psico-social del proletariado de la cuenca del Ruhr a través de las relaciones de producción social y técnica. (fig. 17).

A diferencia de la producción pictórica afirmativa, en el discurso crítico se describen las relaciones sociales y se interpretan como relaciones de dominio. Llama la atención el hecho de que a menudo se utiliza la caricatura; desde antiguamente hasta hoy en día la sátira es un medio de crítica de las autoridades. Georg Scholz, Georg Grosz, Frans Mesereel, Franz M. Cansen, Otto Rudolf Schatz, Oskar Nerlinger, por nombrar a unos pocos, han creado gran número de obras de este tipo.



FIGURA 16.
Otto Nagel: Trabajador de anilina, 1828.

En sentido analítico y estilístico sobresalen sobre todo los constructivistas políticos. Ya poco después del final de la Guerra Mundial en 1919 se constituye en Colonia el grupo «artistas progresivos» una asociación libre de artistas de izquierdas y orientados estilísticamente al constructivismo. Desarrollan sus formas separándose de las corrientes instructivas de la Unión Soviética y apartándose del arte burgués. (fig. 18). A ambos les achacan defectos de forma: un objeto pictórico proletario no hace todavía un cuadro proletario, porque también la forma de representación tiene que seguir al contenido. Sobre todo Franz W. Seiwert expone¹⁹ en numerosos escritos las bases teóricas de esta forma artística. A diferencia de todo grupo de artistas anterior y posterior, los de Colonia tienen una clara orientación teórico-sociológica y quieren transformar en cuadros abstractos y al mismo tiempo comprensibles, las normas legales de la sociedad. No intentan presentar lo individual, particular sino la abstracción para alcanzar las estructuras básicas y principales de la sociedad. El lema es transformar mediante la ilustración y por lo tanto no es de extrañar que una parte de los artistas participantes (Alma, Arntz, Tschinke) trabajaran finalmente en conceptos pedagógicos para el pueblo que llevaron a la estadística pictórica, en la que trabajó sobre todo Otto Neurath en el Gesellschafts und Wirtschaftsmuseum de Viena. Los conceptos de visualización (y las políticas de ilustración pedagógica que están tras ellos) del Wiener Museum por una parte o los del Deutsche Museum por otra, se diferencian en gran medida²⁰.



FIGURA 17.
Conrad Felixmüller: El viejo trabajador de la mina de carbón, 1921.

¹⁹ Ver Bohnen, Uli/Dirk Backes: *Franz Wilhelm Seiwert*. Schriften. Berlin 1978.

²⁰ Ver entre otros a: Koberstein, Herbert: «Wiener Methode der Bildstatistik» und «International System of Typographic Picture Education» («ISO-TYPE»). Hamburg 1969 y Stadler, Friedrich (Hrsg.): *Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit*. Otto Neurath-Gerd Arntz. Catálogo de exposición. Wien/München 1982.

El nacionalismo del trabajo: 1933-1945

Las producciones pictóricas siempre han estado también al servicio del poder ideológico y político. Esto se da sobre todo, como ya se ha visto, en el tema del trabajo, en la industria y en la técnica. En la década de los treinta y en la época de la segunda guerra mundial se manifiesta claramente este hecho, no sólo en la Alemania nacionalsocialista sino también en otros países, como en la fascista Italia, en la Unión Soviética estalinista así como también en Inglaterra y en los EE.UU. El poder estatal intenta crear una conciencia nacionalista sobre todo a través de la productividad del trabajo nacional y de las «conquistas» tecnológicas e industriales, un nacionalismo del trabajo, el cual siempre va en contra de los otros estados nacionales. En todos los países nombrados (en los otros el autor no ha investigado todavía) se manifiesta esto en un renacimiento espiritual del «productivismo apoteósico» de la época de 1900. En los EE.UU. se pintan un gran número de cuadros, aquí sobre todo murales de gran formato, por encargo público, que son un canto de alabanza a la industria americana de EE.UU. (destaca por ejemplo el mural de Thomas Hart Benton en el New School for Social Research o los frescos-Ford de Diego Rivera en Detroit). En Inglaterra dibujan y pintan por encargo estatal los llamados «War Artists» grandes cantidades de escenas industriales (recogidas hoy en día, en gran parte, en el Imperial War Museum de Londres). En la Unión Soviética el «realismo socialista» alaba los avances de la industrialización socialista; en Italia hace esto, entre otros, el futurismo (pero en estos países sigue existiendo la pintura convencional, la cual apenas se diferencia de la de Alemania) y en Alemania se celebra en numerosos cuadros y esculturas la productividad «del trabajo alemán» en forma de fuerza masculina. Es cierto que se pueden diferenciar las obras de cada país —también en lo que se refiere a la «calidad», si se encuentra para ello una medida y también en lo que respecta a la represión y a la dirección estatal— pero la homogeneidad temática y de contenido de la producción pictórica cercana al poder es en cualquier caso una característica especial de esta época.

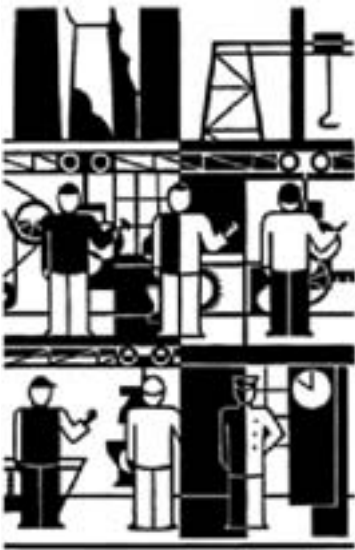


FIGURA 18.
Gerd Arntz: Fábrica, 1927.

Vista a la época posterior a 1945

Este mal uso del tema por parte estatal podría haber contribuido a que después de 1945 la industria y la técnica apenas fueran de interés en el sentido iconográfico en el espacio público de los países occidentales. Además se menosprecia como «arte objetivo». Por el contrario en los países del «socialismo real» estos temas se siguieron cuidando con apoyo estatal y se entendían como la realización social de la emancipación de los trabajadores. Además pensaban que debían representar su productividad industrial en competencia con los países capitalistas de

forma especial. El escaso interés público y de las empresas artísticas institucionalizadas en los países occidentales no condujo de ninguna de las maneras a la desaparición de este género. En los años cincuenta y hasta comienzos de los sesenta se volvió a la tradición del cuadro industrial sobre todo en el campo de las empresas, lo cual se manifiesta en numerosos trabajos de encargo e ilustraciones de revistas de empresa. A partir de finales de los años setenta surgen de nuevo, junto con la corriente de crítica social, numerosas obras que buscan nuevas formas de expresión de la posición crítica a la industria y a la técnica. Para los últimos treinta años hay que decir que, al igual que antes, se da una formación del discurso pictórico heterogéneo y contradictorio. Casi se puede decir que cada posición con espacio político está representada en obras pictóricas. El estudio analítico y sistemático del material pictórico de esta época nueva todavía está en desideratum²¹.

21 Sobre esto presenta un resumen no interpretado el libro del autor mencionado en la nota 8.