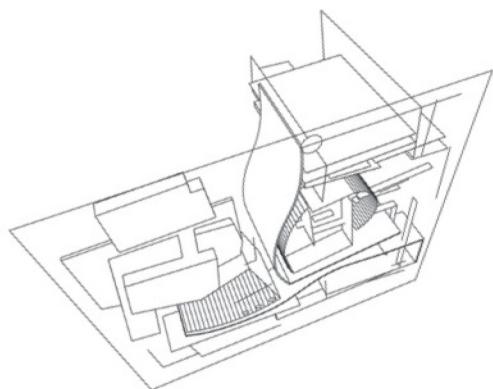


Los caminos del arte

Pintura y arquitectura constructivista

Oscar Aguilera



Los caminos del arte

Pintura y arquitectura constructivista

© OSCAR AGUILERA
© FUNDACIÓN EDITORIAL EL PERRO Y LA RANA, 2018 (DIGITAL)

CENTRO SIMÓN BOLÍVAR, TORRE NORTE, PISO 21, EL SILENCIO,
CARACAS - VENEZUELA 1010.
TELÉFONOS: (0212) 768.8300 / 768.8399

CORREOS ELECTRÓNICOS
ATENCIONALESCTRORFEPER@GMAIL.COM
COMUNICACIONESPERROYRANA@GMAIL.COM

PÁGINAS WEB
WWW.Eelperroylarana.GOB.VE
WWW.MINCULTURA.GOB.VE

REDES SOCIALES
TWITTER: @PERROYRANALIBRO
FACEBOOK: FUNDACIÓN EDITORIAL ESCUELA EL PERRO Y LA RANA

IMAGEN DE PORTADA
OSCAR AGUILERA, SIN TÍTULO, ACUARELA Y PINTURA AL FRÍO SOBRE PAPEL, 21 X 28 CM. 2006

EDICIÓN
JOSÉ ZAMBRANO

CORRECCIÓN
YBORY BERMÚDEZ / YESENIA GALINDO

TRANSCRIPCIÓN
INGRID SÁNCHEZ

DIAGRAMACIÓN
YEIBERT VIVAS / ANTHONY FERNÁNDEZ

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY
DEPÓSITO LEGAL DC2018000982
ISBN 978-980-14-3464-1

La Colección Armando Reverón rinde homenaje a uno de los artistas más versátiles de nuestro país, cuya dilatada obra se encuentra al límite de lo telúricamente plástico, mágico, teatral y lo humanamente genial. En estas ediciones se recogen variadas y diversas propuestas en el campo de la creación artística y de la reflexión crítico-teórica, para delimitar una visión integral.

Esta colección, es en esencia punto de encuentro para las obras que se destacan por su espíritu, capacidad de conmoción y comunicación, sin detenerse en consideraciones temporales o canónicas. Punto de encuentro que garantiza el testimonio de aquellos y aquellas artistas que han permanecido al margen de los grandes debates y de los espacios concebidos por las élites, en armonía con los importantes aportes al desarrollo artístico dados por y desde la Academia.

Se estructura en dos series:

Castilletes

Surge como homenaje al espacio creativo y vivencial donde trasciende la obra de Armando Reverón. Esta serie recoge y protege las voces y testimonios de quienes abordan desde el asombro y la mirada analítica, el hecho artístico, la imaginación y la inventiva del pueblo creador.

Playones

Muestra la infinidad de expresiones que desbordan por su luz y profundidad, desplegando los diversos matices que ofrecen las manifestaciones artísticas, desde las raíces más auténticas de quienes consagran sus vidas al oficio creativo.





Los caminos del arte

Pintura y arquitectura constructivista

Oscar Aguilera

COLECCIÓN
ARMANDO REVERÓN
serie *castilletes*

A la memoria de mi amigo y maestro

Francesco Simonelli

El trabajo en filosofía es justamente —como muchas veces el trabajo en arquitectura— un trabajo sobre uno mismo. Sobre la propia concepción. Sobre cómo ve las cosas uno (y lo que se reclama de ellas).

LUDWIG WITTGENSTEIN (*Ocasiones filosóficas*)

PREFACIO

El presente trabajo tiene su inicio en un acontecimiento que combinó, en gran medida, fenómenos de percepción visual, cuestionamientos de orden vocacional, intuición, sorpresa e ignorancia.

Habían pasado unos seis meses luego de que tomara la decisión de posponer mis estudios de pintura para consagrarse a los años al estudio de la arquitectura dentro de un sistema educativo convencional.

Luego de haberme mantenido ocupado perfeccionando técnicas de pintura aprendidas en las escuelas de arte y recién llegado a la arquitectura, me encontré frente a un hecho que cambiaría el rumbo de mis motivaciones en ambos campos.

Sentado en una sala de lectura, reviso un libro: Arquitectura en el siglo XX. En una de sus páginas una ilustración me llama la atención y logro reconocer al autor: Vladimir Tatlin, artista del que tenía alguna referencia sólo relacionada con la pintura. Parecía irónico ver ahí, precisamente en un libro de arquitectura, algo que recordara el oficio de pintor. Inmediatamente reviso la nota a pie de página: "Modelo del decorado del poema de Khlebnikov Zangezi de 1923" (fig. 1). ¿Se trataba de una escenografía? Creí ver un cuadro pintado por el mismo Tatlin. (fig. 2). Inmediatamente pido al encargado un libro de pintura: Vanguardias pictóricas (lamento no poder brindar una referencia bibliográfica mejor).



Fig.1
Tatlin, *Modelo del decorado del poema de Khlebnikov Zangezi*, 1923
(reconstrucción).

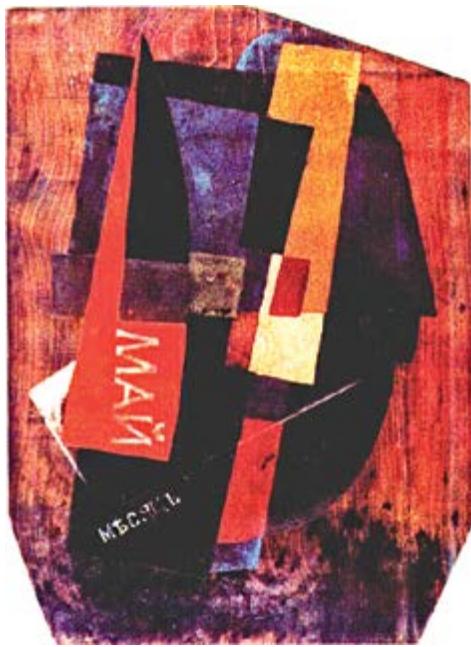


Fig. 2
Tatlin, *Composición*,
1916.

Figs. 1 y 2: los trabajos de **Tatlin** ilustran la existencia de criterios comunes de diseño aun cuando se elaboran en tiempos diferentes y con fines disímiles. Podría decirse que estos criterios pueden ser aplicados tanto a la pintura como a la arquitectura. Siendo la primera lámina una escenografía y la segunda una composición, es posible apreciar la repetición en cuanto a tratamiento sobre la forma que existe en ambos. Dentro de los aspectos que formarán parte en el trabajo está presente el acercarse a los "códigos" que harían posible tal traducción.

Un rato después, tengo frente a mí dos libros abiertos sobre la mesa: uno de pintura y el otro de arquitectura mostrando ilustraciones que todavía hoy día despiertan aquel gran interés. De manera sorprendente, dos obras de una misma persona lograron confundir mi visión al no poder determinar si se trataba de dos pinturas o dos construcciones arquitectónicas. Finalmente, y luego de una mirada más atenta, logré distinguir que se trataba de una pintura (*Composición de 1916*) y la otra, una estructura arquitectónica (*Modelo del decorado del poema de Khlebnikov Zangezi de 1923*), ambas pertenecientes al que es considerado el fundador del constructivismo: Vladimir Tatlin.

El aspecto y formas en general daban la impresión de que ambos trabajos pertenecían a un mismo ámbito o disciplina, incluso a un mismo campo de investigación. Esta deducción fue reveladora y, aunque intuitiva, siguió siendo por años motivo de investigaciones, razonamientos, análisis y reflexión. Pensamientos sobre los cuales, ya debe imaginarse, se construye el presente trabajo. Ciertamente, en el camino que se traza desde aquel acontecimiento hasta la presentación de este libro, surgieron otros muchos eventos de naturaleza similar como el que se me presentó al ver los cuadros puristas de Le Corbusier y confrontarlos con la Villa Savoya; un cuadro de Piet Mondrian frente a una fachada de Gerrit Rietveld o una casa de Mies Van der Rohe, etc.

Queda así abierto un debate dialéctico entre el cubismo y el constructivismo, entre la pintura y la arquitectura.

INTRODUCCIÓN

Descubro en mi trabajo la existencia de recursos pictóricos –formas y colores–, que son elementos inspiradores para la creación de espacios arquitectónicos distintos. ¿Este fenómeno es inédito? ¿Es primera vez que ocurre en la historia?

En el constructivismo ruso, a principios del siglo XX, encontraremos una referencia a este respecto, donde las exploraciones de la forma no comprometida con el programa o la estructura dan pie a la construcción de un espacio alternativo habitable y funcional –utilitario en segunda instancia–, es decir, no generado a partir de consideraciones objetivas, sino de consideraciones subjetivas.⁽¹⁾

Existió una sistematización en el arte para que los detonantes poéticos se conviertan no en una musa de inspiración, sino en una metodología científica en la creación –es decir, por lo menos metodológicamente estructurada. Se sabe que hay otros momentos históricos, sobre todo en el arte de vanguardia –con los cuales tengo aproximaciones–, que dirigieron sus esfuerzos en este mismo sentido.

Por lo tanto, el objetivo de este libro es mostrar una reflexión sobre mi obra, paralelo al ejercicio creador de autores del cubo-futurismo y constructivismo ruso.

Sin embargo, está presente siempre la posibilidad de descubrir que pese al estudio y referencia a muchos de los aspectos que caracterizan la vanguardia constructivista, mis trabajos tengan, en realidad, poco o nada en común con ellos.

Al margen de las consideraciones de gusto, los objetos que se crean a partir de las estrategias presentes en este trabajo son al menos objetos correctos.

La disposición del objeto en la obra constructivista es no-perspectiva, no hay arriba y abajo, izquierda, derecha, delante o atrás; porque el paisaje perspectivo que se hace del

1 Domesticar lo subjetivo es difícil y académicamente indemostrable. Sin embargo, existe la posibilidad de hacer un ejercicio de reflexión sobre lo subjetivo. Precisamente, fue en el período histórico que abarcamos en este trabajo donde se llevó adelante el último esfuerzo, en el siglo XX, de objetivación científica sobre las aludidas consideraciones subjetivas.

Renacimiento a la Ilustración es estático, y el principal problema de la construcción del espacio moderno es la representación del tiempo en un espacio bidimensional.

En este sentido, los que más claro tenían esto y quienes pudieron explorar la inclusión de esta dimensión temporal fueron los constructivistas y neoplásticistas, y para eso utilizaron la axonometría como herramienta de representación y exploración. Esto permitió prescindir de un punto de vista perspectivo y, por ende, de una certeza sobre lo que está arriba o abajo, dando una lectura espacial inédita.

Este libro estudia los criterios de los temas subyacentes, recurrentes y pertinentes al fenómeno de construcción del objeto, que pasa del detonante poético, es decir, la representación bidimensional (la pintura), a la exploración tridimensional no programática.

La manera de mirar la arquitectura como consecuencia de la estilización puede ser válida hasta cuando en la arquitectura se reconocen prototipos: signos con referencias a un mundo real y de inspiración natural. Lo mismo podríamos decir respecto a la pintura como fenómeno, ya que, con la aparición del cubismo, las referencias figurativas objetivas poco a poco irían dando paso a un conjunto de nuevos elementos para componer: elementos cargados de nuevos significados desprovistos de anécdota.

La arquitectura es un arte simbólico; expresa nuestras ideas por medio de símbolos, indirectamente e imperfectamente, mientras que la pintura y la escultura podrían expresar nuestras ideas directamente por medio de la figura humana.

Cuando contemplamos una obra arquitectónica le prestamos nuestras cualidades humanas, nuestros estados del alma y es aquí, en este acto de identificarse, de confundirse con ella, donde se encuentra el procedimiento simbólico o asociativo. Recuerda o sugiere lo que otras artes expresan clara y directamente.

Arte de creación por excelencia y no de imitación como los otros, la arquitectura crea obras que no tienen modelo en la naturaleza. Es realidad, no una apariencia. ¿Qué imita una casa? Nada: es una creación.

En sus orígenes, la arquitectura fue también un arte imitativo: las columnas recuerdan troncos de árbol o cornisas, arquitrabes o metopas como imitación de elementos de la construcción. La decoración arquitectónica es imitación de plantas y animales.

La arquitectura, aun cuando se sirva de modelos tomados de la naturaleza, no los imita: los estiliza.

Y es en la estilización donde se encuentran los primeros vestigios de la creación arquitectónica. Comienza por la imitación, pero ya no lo hace más; saca sus ideas formales de la historia de la arquitectura; diccionario de formas, estilos y combinaciones.

Cuando se representa una figura humana llorando, ésta nos transmite una idea bien definida y precisa a la cual la imaginación no tiene nada que agregar. No pasa igual con la arquitectura o la música, estamos en presencia aquí de algo que nos evoca un sentimiento, pero ¿por qué? No lo sabemos. Nos sentimos invadidos por un estado de ánimo e identificándonos con el objeto vivimos en nosotros su vida.

La arquitectura no quiere describir el mundo exterior: lo crea.

La aparición de las primeras pinturas en las que se eliminan las referencias al mundo exterior y en donde los propios elementos que las conforman sustituyen los motivos y las descripciones explícitas de una acción, momento o circunstancia, determinan el final de una etapa y el comienzo de otra llena de incertidumbres desde donde se tuvo que partir de cero (precisamente desde los orígenes de la obra y sus elementos: punto, línea, plano, color, textura, etc), con la idea de que si bien el camino estaba algo difuso, la dirección estaba firmemente marcada hacia una quizás idealizada “objetivación del arte”. Emprendida desde los laboratorios del INKHUK en la URSS hacia 1920 y desde los talleres de la Bauhaus, dicha objetivación del arte sería un punto de encuentro para que aquellos maestros tomaran los principios que suponían las investigaciones en el campo del arte, desde la aparición del impresionismo hasta el cubismo. A partir de ahí se originaría la idea de arte-construcción cuyos principios conforman el legado del hoy en día llamado constructivismo.

Sin pretender hacer una revisión histórica o crítica de los elementos y motivaciones que llevaron finalmente a la aparición del constructivismo y de ahí a la creación de las nuevas

imágenes del bagaje arquitectónico contemporáneo⁽²⁾, podríamos, sobre la base de un análisis formal de las obras precursoras del movimiento artístico, construir un marco referencial relacionado con fenómenos contemporáneos en el ámbito del proyecto arquitectónico. El adelanto que supuso el cubismo y sus aportes fundamentales para la aparición del constructivismo originó una nueva forma de ver el espacio. La inclusión del tiempo como una dimensión en la obra le otorgó un carácter de simultaneidad cuando suprime la perspectiva en sus representaciones analíticas del objeto, cuando se le muestra multidimensionalmente lo que nos aproxima a un campo de investigación en el que es necesario preguntar de qué manera una obra de arte abstracta (elaborada sin un fin utilitario) puede generar soluciones a una determinada situación concreta-utilitaria, sugiriendo la creación de espacios potencialmente reconstituibles en tres dimensiones espaciales con materiales reales.

Contemplar estéticamente una obra de arte es vivir con ella. Contemplar es recrear: así un arquitecto rediseña con sus ojos una fachada que contempla; se alza con sus verticales, se tiende con sus horizontales, sube o baja con las líneas oblicuas; es decir, repite todos los movimientos de una forma.

La arquitectura, siendo el arte simbólico por excelencia, no podría, por ejemplo, representar la muerte, pero sí simbolizarla: usará líneas verticales, horizontales o vacilantes que inspiren tristeza, masas pesadas, tonos sombríos, etc.

La arquitectura puede expresar nuestros sentimientos, alegría, calma, fuerza, recato, hasta lo cómico, pero de una manera vaga.

Las expresiones de los objetos inanimados se explican por un acto llamado simpatía simbólica, acto en virtud del cual el hombre atribuye a estos objetos cualidades humanas.

Así se pueden comprender expresiones como: "Esta línea se mueve", "el volumen se alza", "el plano desciende", etc.

2 Hablar de "todo el bagaje arquitectónico contemporáneo" podría parecer exagerado. Hago la aclaratoria de que nos referimos más concretamente a los planteamientos de la vanguardia arquitectónica representada por Mark Wigley, Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Morphosis, Elia Zenghelis, Frank Ghery, etc.

Sin embargo, es necesario distinguir que estas expresiones resultan de los movimientos de los ojos, pues son en realidad los ojos los que se mueven, bajan o suben: no son las líneas, ellas son inmóviles.

Por otro lado, cuando se “humaniza” la cosa, como cuando se dice “el volumen se enfrenta a la pared”, los ojos son intermediarios solamente de un acto de identificación con el objeto, en el cual nosotros somos quienes nos transformamos en “la cosa”.

Para la geometría, la arquitectura es el arte del espacio; las caras de un cubo son siempre del mismo tamaño, dos líneas paralelas no se cortan nunca, etc. Para la estética, al contrario, las líneas paralelas se cortan, las caras del cubo se ven escorzadas por la perspectiva, deformadas, etc. En pocas palabras, todo llega a ser imagen, como en la pintura.

La diferencia entre el arquitecto y el pintor consiste en que el arquitecto construye los objetos reales para obtener su imagen, mientras que el pintor da inmediatamente su imagen.

En los dos casos, sólo la imagen se presenta delante de nosotros.

1- PINTURA - COMPOSICIÓN / PINTURA - CONSTRUCCIÓN

La pintura como medio de exploración, es decir, más que un instrumento de representación o de registro, para la configuración de espacios arquitectónicos, encuentra una referencia cercana en el tiempo, precisamente en los ejercicios docentes del INKHUK, Bauhaus y Stijl, momento histórico aquel en el que, dadas las condiciones del arte abstracto, se pudo plantear la hipótesis en la cual, a través del estudio de ciertas herramientas aplicadas en la pintura y el dibujo, se puede de alguna manera proyectar espacios potencialmente reconstituyibles en tres dimensiones espaciales con materiales reales. Hipótesis que llevaría de igual forma a los constructivistas rusos a emprender sus investigaciones sobre la objetivación de los elementos del arte abstracto y su consecuente aplicación sobre relieves pictóricos, contrarrelieves, y objetos empíricamente derivados. Es importante aclarar desde el inicio que sobre el dibujo ya se tenía en aquel entonces algunas deducciones; como las que a finales del 1700 llevaron a Étienne-Louis Boullée a considerar el valor de una edificación sobre la base de su representación bidimensional. Sin embargo, aun tratándose de acercamientos deductivos que llevaban a pensar en la importancia del medio pictórico en el oficio del arquitecto, existe una diferencia fundamental —la cual elaboraremos más adelante—, y es precisamente el hecho de que aquel enfoque sobre la pintura fue desarrollado en un sentido representativo y no sobre sus cualidades intrínsecas, es decir, fueron reconocidas las virtudes de la ilusión representada en los dibujos de edificios y no aquellas potencialidades desprendidas de la propia naturaleza del medio pictórico utilizado. Es ésta última evidentemente las que nos ocupa.

En el campo de la pintura, por otro lado, podríamos, en el sentido de relaciones con lo arquitectónico, agregar otro tanto, ya que innumerables son las representaciones de edificios de los cuales se tiene conocimiento. Mas sólo es en el desprendimiento del carácter representativo (o narrativo) donde se encontrarán las pautas que gobiernan su posibilidad como medio presentativo. De esta manera, el cubismo adopta como recursos una serie de

elementos y estrategias que luego pudieron rescatarse para ser utilizados en ejercicios tridimensionales —sobre todo en los trabajos tempranos del constructivismo—; estos recursos: distorsión, giro de los objetos, cortes (las partes, no el todo), desplazamientos (refracción y ruptura de líneas, superposición, cambios de positivo a negativo), múltiples formas en una (un contorno refiere a varias situaciones), utilización de objetos cotidianos o industriales, materiales reales para representar superficies y la simultaneidad, serían inspiradores de una noción constructiva para generar espacios y objetos dentro de una “actitud consciente ante el material industrial” posible teniendo en cuenta tres aspectos fundamentales: factura, tectónica y construcción.

Partiendo de lo anterior, se plantea la pregunta:

¿Cómo una pintura (concebida sin un particular fin utilitario) pudiera contribuir a la construcción de espacios arquitectónicos?

2- OBJETIVACIÓN DEL CRITERIO ARTÍSTICO

La objetivación del proceso de creación artística ha sido una vieja aspiración humana. El hombre ha llegado a clasificar y sistematizar algunos procedimientos relacionados con el momento creativo.

En el siglo XX, el rigor con el que se determina un conjunto de características elementales para la configuración y análisis de composiciones, fundamentalmente abstractas, tiene su origen en una profunda necesidad de dar respuestas a las interrogantes que surgen en torno al tema de este momento creativo.

El último intento, en el siglo XX, de profundizar en el estudio de estos temas sería llevado adelante por los constructivistas rusos, quienes partiendo de las experimentaciones del cubismo (y como continuación de sus estudios) irían dando forma a un criterio para la generación de obras de arte a partir de los principios de: tectónica, factura y construcción.

En la agitada Rusia de 1914, donde nace el constructivismo como movimiento, se desarrollarían un conjunto de experiencias de laboratorio donde, de manera empírica, se tomaban procedimientos utilizados en la creación de obras de arte abstractas —no utilitarias— para aplicarlos a la construcción como nuevas herramientas dirigidas hacia la creación de un nuevo objeto de arte. La experimentación iría de un plano bidimensional a la conformación de relieves, para luego abrirse a un espacio tridimensional total. Sin prever su aplicación, a la resolución de tareas concretas o prácticas, estos laboratorios aspiraban resolver aspectos fundamentales de la relación concreta entre materiales, indispensable para resolver una tarea utilitaria.

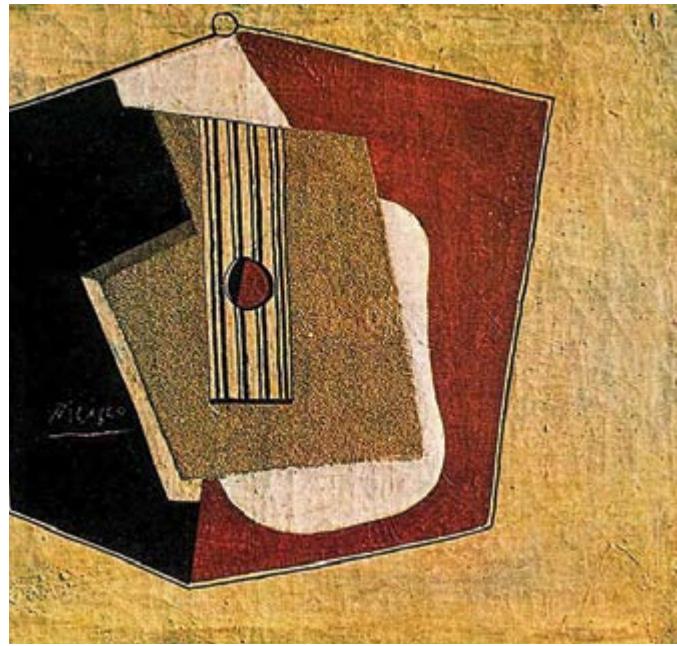
Hoy en día, aún quedaría por responder la pregunta enunciada anteriormente: ¿cómo una obra de arte abstracto, concebida sin un particular fin utilitario, pudiera ayudar a resolver tareas concretas?; de la cual se desprenderían consecuentemente las interrogantes: ¿cuáles son los recursos que pasan de la pintura a la arquitectura?⁽³⁾ ¿Qué tipo de pintura es —bajo la óptica

³ Se prefiere hablar de recursos más que de procedimientos o técnicas, aunque también es cierto que en algunas situaciones procedimiento y técnica van de la mano, como es el caso del *collage*, que serviría como herramienta y técnica, y que a su vez trae implícita la superposición de capas y texturas como un recurso.

de factura, tectónica y construcción— asimilable al proceso de construcción? ¿Qué tipo de construcción deriva de estas relaciones?

Retomando las investigaciones de los maestros de aquella vanguardia, utilizando sus referencias, y a través de una mirada atenta, será posible evidenciar algunos procedimientos que acerquen el arte abstracto a la conformación de espacios habitables.





Figs. 3-4-5 y 6

Cuatro trabajos de Pablo Picasso, de izquierda a derecha, muestran la manera como el artista interpreta la composición sobre el tema de la guitarra desde la representación figurativa del instrumento hasta sus derivaciones cubistas, pasando igualmente por herramientas de representación que van de la pintura al óleo, al collage y al ensamblaje o montaje.

3- PRIMERAS VANGUARDIAS PICTÓRICAS: EL CUBISMO

El cubismo es un arte eminentemente plástico, un arte creador y no un arte reproductivo o interpretativo.

PIERRE REVERDY

Como soporte previo al estudio del cubismo, haremos una breve descripción de este movimiento artístico.

Sin profundizar, esta reseña es un punto de referencia que fija de antemano la definición que del término cubismo se ha manejado.

El neologismo cubismo fue acuñado por el periodista y crítico de arte francés Louis Vauxcelles.

Éste, en 1908, pregunta a Henri Matisse, quien era miembro del jurado del Salón de Otoño de ese año, sobre las impresiones acerca de las obras de arte ahí presentadas; a lo que Matisse comentó que en la muestra Georges Braque había presentado una obra *Avec des petits cubes* (con pequeños cubos). Afecitivamente, Matisse se refería de ese modo a un paisaje de Braque pintado el mismo año en L'Estaque, en Marsella. Así pues, se empieza a llamar "cubismo" a obras claramente relacionadas con el trabajo de Braque y Picasso. Para Matisse, Georges Braque era el autor del primer cuadro cubista.

Sin embargo, las críticas negativas que recibió indujeron a Braque a retirar el cuadro (aludido por Matisse) del Salón de Otoño, el día anterior a su inauguración en el Grand Palais.

Para el escritor Guillaume Apollinaire (estrechamente ligado a los pintores cubistas) lo que distingue al cubismo de la pintura antigua es que no es un arte de imitación, sino un "arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación".

Al representar la realidad concebida o la realidad creada, el pintor puede dar la apariencia de tres dimensiones, puede, en palabras de Apollinaire, "cubicar".

El cubismo y sus variaciones pueden resumirse en cuatro fundamentales:

- a) El cubismo científico (analítico), arte de pintar con elementos tomados no de la realidad visual, tal como se presentan en su estado “accidental”, sino de la realidad del conocimiento. La realidad esencial es traída a la obra con gran pureza, dejando atrás el accidente visual y anecdótico. Aquí podríamos incluir a pintores como Braque, Picasso, Metzinger, Albert Gleizes y Juan Gris.
- b) El *cubismo físico*, en el que se pintan conjuntos nuevos con elementos tomados, en su mayor parte, de la realidad visual. Tiene un papel social bien definido, pero no es considerado arte puro, pues el tema se confunde con las imágenes. Aquí podemos encontrar a pintores como Le Fauconnier.
- c) El cubismo órfico, donde para componer se toman elementos no de la realidad visual, sino creados enteramente por el artista. Las obras de estos artistas órficos deben presentar simultáneamente un encanto estético puro y una significación sublime, es decir: el tema. Podemos relacionar a este cubismo pintores como Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia y Marcel Duchamp.
- d) El cubismo intuitivo, donde el pintor toma elementos no de la realidad visual, sino de aquellos resultados del instinto y la intuición. De esta tendencia del cubismo podríamos traer como ejemplo algunos trabajos de André Derain.

De este panorama sobre el cubismo, en las cuatro manifestaciones propuestas, diremos que aquella llamada cubismo científico o analítico es aquella que más se aproxima a nuestros objetivos, ya que, en los llamados cubismo físico, órfico e intuitivo, los componentes históricos, intuitivos y de significación temática se separan de los aspectos mensurables de la obra, a los que llamaremos de primer orden.

4- EL EXPERIMENTO RUSO

El constructivismo apareció a comienzos de 1920 como un término que designa una práctica artística en Rusia. El término constructivismo se enlazaba con el concepto de la fusión del arte y la vida por medio de la producción masiva y de la industria; es decir, un nuevo concepto de arte como producto de una elaboración consciente y alejada de todo carácter individual o subjetivo. Se plantea aquí una relación completamente nueva entre el artista, su obra y la sociedad.

Podemos destacar que los rusos usan la palabra stroitel para referirse a construcción, cuyo significado va en el sentido de edificar, palabra que conlleva un conocimiento del material y del mundo físico; y otra palabra (de la cual proviene el término constructivismo) es konstrukt-sia, que designa a la construcción en el sentido de una organización estructural más gramatical. "Konstruktsia tiene que ver con la estructura de las ideas, con la construcción de argumentos, es lo que los constructivistas llamaban una: categoría intelectual"⁽⁴⁾.

En los inicios del siglo XX, algunos movimientos artísticos tuvieron eco en las obras del período inmediatamente previo al constructivismo; y en un sentido más estricto dichas obras, aunque elaboradas por muchos de sus precursores, no se adhieren dentro del movimiento al ser concebidas sin un compromiso industrial, social e ideológico implícito en el constructivismo. Por otra parte, sus influencias no se pueden dejar a un lado en el análisis de este período, por lo que el término de construcciones no utilitarias será el más apropiado para referirnos a ellas.

Las primeras de estas construcciones fueron realizadas por el artista Vladimir Tatlin en 1913, fecha en que dejó de realizar composiciones bidimensionales de elementos pictóricos sobre el lienzo, y comienza a experimentar con pequeños objetos tridimensionales hechos con materiales industriales.

4 Esto denota un modo de pensar, un cierto orden en los procesos de pensamiento. Es importante revisar el análisis que desarrolla Catherine Cooke, en el libro *Deconstruction* —donde se introduce al lector hacia las tendencias contemporáneas de la arquitectura, partiendo de una recapitulación de términos utilizados en el movimiento ruso.

Otros constructivistas siguieron esta experimentación sólo después de 1920-21. Sin embargo, esta actividad adopta la forma de trabajo de laboratorio.

Los constructivistas adoptan el término trabajo de laboratorio para describir la investigación formal —en dos o tres dimensiones—, que era emprendida con un fin en sí mismo, no por un compromiso utilitario, sino con la idea de que tal experimentación contribuiría finalmente a la solución de alguna tarea utilitaria.⁽⁵⁾

El trabajo de laboratorio consistía en la exploración artística de los elementos componentes de la forma, material, color, textura, espacio y construcción; exploraciones que eran iniciadas con el propósito de establecer, a más largo plazo, las bases objetivas de los criterios artísticos y las leyes generales de sus interrelaciones, a fin de que estas pudieran ser explotadas de algún modo después en el proceso de diseño.

Al mismo tiempo, las investigaciones que comprendían trabajo de laboratorio eran continuaciones directas de este trabajo previo del artista en el área de las construcciones no utilitarias.

5 Creo importante hacer una pausa sobre este punto. Para ello es importante reconocer la dimensión que implica la utilización del término experimento o experimentación, así como el sentido que tenía aquello para los artistas de la época. Ernst Gombrich, en su libro *La imagen y el ojo*, escribe: "La palabra 'experimento' se convirtió en palabra de moda, aplicada indiscriminadamente a cualquier desviación de la tradición, a cualquier empresa anticonvencional en la escena, la danza, la poesía o la aplicación de nuevos medios".

Kandinsky quiso vincular su pintura con la fisión del átomo; al cubismo se le relaciona con la teoría de la relatividad de Einstein; el surrealismo se apoya en el inconsciente freudiano, etc...

Lo que Gombrich le resulta paradójico es que en la búsqueda de alternativas, artistas, músicos y escritores afirmaran usar el método científico aunque no conocieran su finalidad. Y como él mismo escribiera: "no es la certidumbre a lo que aspira la ciencia, sino a constituirse en un método de detección de errores".

Dicho esto, llegamos al punto donde ubicar la corriente de pensamiento constructivista, ya que seguramente también apelados a descubrimientos como los de la óptica-fisiológica y al método científico, parten de la noción de "experimento".

Lo importante aquí es que, para ellos, la certidumbre o la finalidad fue subordinada a la práctica en sí misma. Es decir, aun desconociendo un para qué, se emprendía una metodología más o menos rigurosa del "cómo". Así los objetos se completaban o derivaban de la práctica sin criterio funcional a priori.

5- EL TRABAJO DE LABORATORIO: VLADIMIR TATLIN Y LA EXPERIMENTACIÓN SOBRE LA FORMA EN LAS CONSTRUCCIONES NO UTILITARIAS

En un primer período, aproximadamente hacia 1913, Tatlin trabaja en lo que se denominaría luego relieves pictóricos, en donde podrían encontrarse elementos influenciados por las vanguardias artísticas de París. La influencia cubista en la obra de Tatlin sería reconocida por el mismo artista cuando definiría a Pablo Picasso como uno de los tres artistas que más le habían influido.⁽⁶⁾

El impulso artístico para la creación de los relieves se ha atribuido, habitualmente, al estímulo visual proporcionado por Picasso cuando Tatlin visitó el estudio de éste en París, en 1913-1914.⁽⁷⁾

Tatlin había tenido conocimiento del cubismo antes de su visita a París, a través de la colección Shchukin y de las contribuciones cubistas a las exposiciones rusas. El propio Picasso había mostrado obras cubistas en las exposiciones de 1912, 1913 y 1914, celebradas en Moscú. Pero en París Tatlin podría ver los collages de Picasso y los relieves más extensos que Picasso había desarrollado de sus experimentos con collages de los años anteriores, cuando él y Braque habían empezado a utilizar diversos trozos de papel y otros materiales en sus composiciones pintadas. El primer collage fue *Bodegón con silla de rejilla*⁽⁸⁾ (1912), de Picasso, en donde incorpora trozos de goma para imitar la rejilla. De ahí pasó a enmarcar sus cuadros con pedazos de cuerda y en 1913 incorpora el papel, tela, zinc, etc. Braque, a su vez, en el collage *Compotier et verre* utiliza papel tapiz para imitar la madera.

El collage, por otra parte, no debe verse como un desarrollo exclusivo del cubismo en Occidente: "... los collages y papiers collés cubistas son exactamente, en un sentido, esto:

6 Según un formulario informativo titulado *Suedenie* y llenado por Tatlin.

7 Explicación presentada por Camila Gray y adoptada por comentadores posteriores (Gray, *The Russian Experiment*, pág. 146; y Andersen, "Notes on Tatlin", en *Vladimir Tatlin*, págs. 6-7,12).

8 Esta pintura se fecha, habitualmente, en 1911.

objetos compuestos por diversas sustancias y materiales, una propuesta contra la pintura al óleo convencional...”⁽⁹⁾

Picasso pasó de sus exploraciones con el collage a la realización de construcciones totalmente tridimensionales de papel y cartón, algunas de las cuales incorporan o representan instrumentos musicales. Estos trabajos pertenecen a un período que va de 1912 a 1913, lo que hace pensar que Tatlin pudo haberlos visto cuando visitó a Picasso.

La técnica del collage tuvo sus propios antecedentes en el arte ruso independientemente de Tatlin. También fue adoptada por el movimiento cubista ruso. En 1914, Malevich había incorporado varios elementos de collage a sus pinturas suprematistas, como *Mujer junto a una columna anunciadora*.

Hay indicios que permiten sugerir que Tatlin pudo haber experimentado con un análisis cubista de la forma, al menos en sus dibujos, antes de marcharse de Rusia en 1913.

Sus cuadernos de notas contienen un borrador de una carta referente al proyecto de viaje de Tatlin a París y Berlín, junto con algunos dibujos de figuras de inspiración cubista. Los boquetos representan figuras sentadas o de pie, esquemáticos en una estructura cúbica. Estos podrían compararse con una etapa del cubismo hermético por la manera como reinterpreta la estructura original.

9 Golding, *Cubism*, pág. 105.

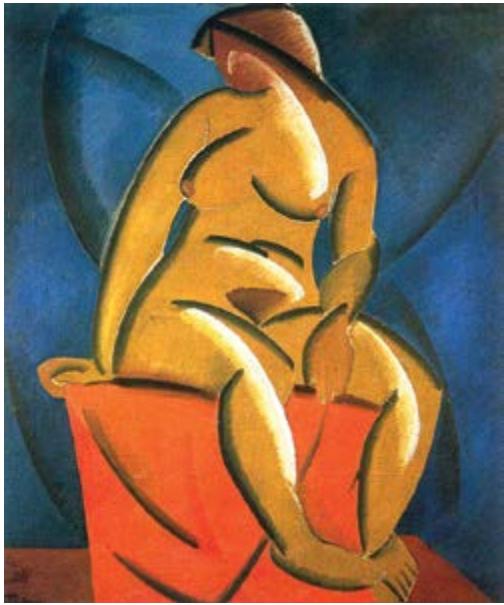


Fig. 7
Tatlin, *Desnudo*, 1913.
Óleo sobre tela.



Fig. 8- Tatlin,
Dibujo cubista.
Lápiz y papel, del
álbum de dibujos de
Tatlin.

Los relieves pictóricos, que utilizan los principios del collage de la manera como los utilizó el cubismo, pueden verse como una continuación de esos intereses. Sin la referencia que nos proporciona el cubismo, la obra de este período de Tatlin aparecería como un inexplicable cambio en la manera de proceder de este artista en comparación a su obra previa.

Las primeras pinturas que corresponden más claramente a una definición cubista son sus paneles, como el Panel n.º 1, obra de 1917.



*Fig. 9- Tatlin,
Panel n.º 1, 1917.*

Los relieves de Tatlin explotaban las propiedades inherentes de los materiales utilizados, sus interrelaciones y las características de sus texturas de superficie, que parecen haber sido de tanta importancia como la dimensión espacial de los relieves. Los materiales eran o bien utilizados en su estado aproximado a aquel en que se había encontrado, o trabajados de una manera coherente con su estado natural y que requería solamente la mínima intervención del artista: de aquí la forma metálica cónica de Selección de materiales: contrarrelieve, de 1917 (fig.10) y la curvatura y martilleo del metal de Relieve central de 1914-1915. (fig.11)

Fig. 10-
Selección de materiales:
contrarrelieve, 1917



Fig. 11-
Relieve central, 1914-1915.

En los trabajos de este período, las propiedades e interrelaciones de los materiales reemplazan el contenido narrativo. Dos relieves pictóricos de 1913-14 (figs. 12 y 13), muy similares entre sí y completamente abstractos, establecen una relación muy limitada con el espacio circundante. Permanecen dentro del formato del marco del cuadro aunque en la primera de estas composiciones se puede ver como la tira de madera colocada diagonalmente quiebra la línea de la tabla rectangular que le sirve de base. A partir de aquí, Tatlin abandona por completo el marco rectangular y la utilización de una superficie plana como base que lo limitaba a una relación con el espacio básicamente unidireccional.

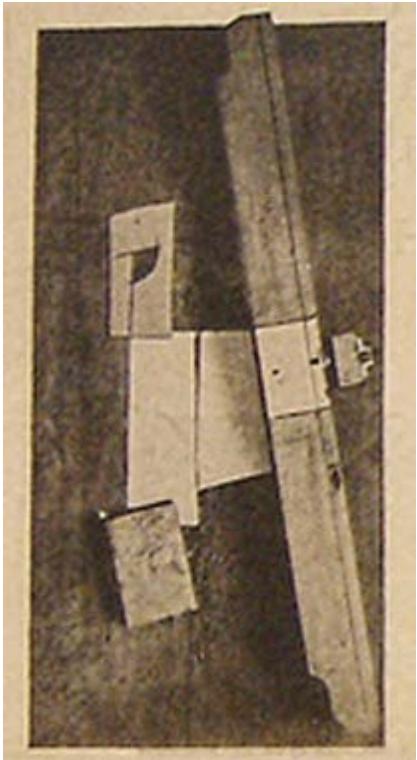


Fig. 12-
Tatlin, Relieve
pictórico,
1913-14.

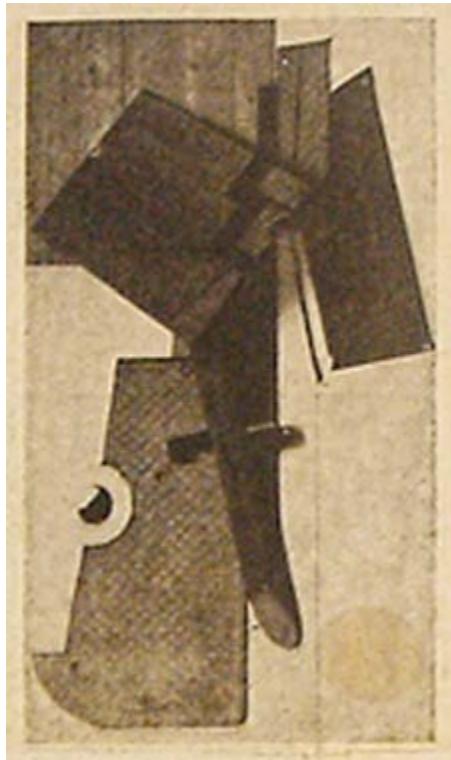


Fig. 13-
Tatlin, Relieve
pictórico,
1913-14.

En el trabajo titulado Selección de materiales: hierro, estuco, cristal, de 1914 (fig.14), Tatlin evi-dencia este giro hacia las tres dimensiones espaciales. Aunque sigue presente el marco rec-tangular, los elementos se proyectan más hacia fuera que en los relieves anteriores, en especial la pieza triangular que sale dramáticamente del centro del cuadro hacia fuera, pro-duciendo una relación más activa con el espacio.

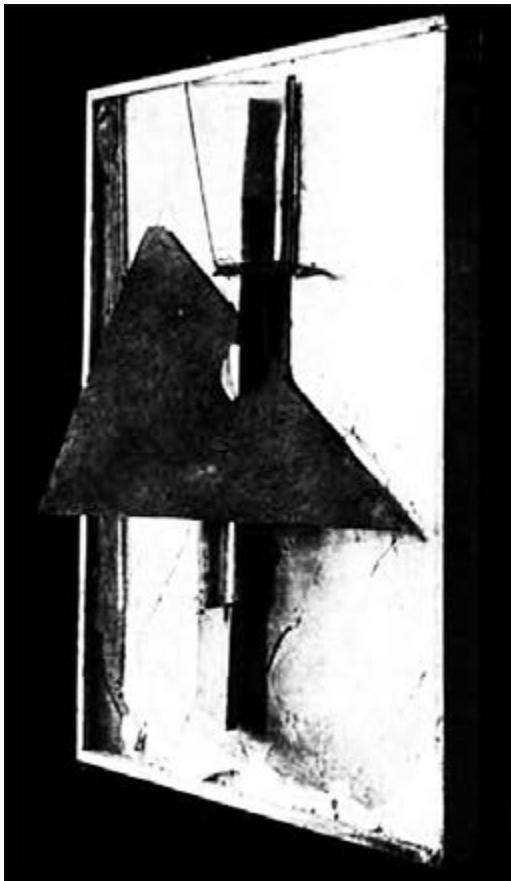


Fig.14-
Tatlin, Selección de materiales,
1914.

Las siguientes obras de Tatlin se desarrollaron hacia fuera del espacio, dando como resultado la completa liberación de la obra respecto de la pared y su suspensión casi totalmente libre en el espacio. Para 1915, aparecería el primer Contrarrelieve de esquina (Uglovoi Kontr-relief) (fig.15). En este toda la construcción se extiende a lo largo de un alambre axial. Las dos láminas metálicas curvadas forman dos planos que se cruzan diagonalmente. Dos soportes curvos, uno de metal grueso y el otro de alambre, forman líneas que se cruzan para suspender la construcción entre dos paredes de esquina.

La manera como la composición parece ir desde el núcleo central hacia fuera podría obedecer a requerimientos del Manifiesto futurista: "... Debemos crear el objeto que deseamos crear y comenzar por su núcleo central. De este modo descubriremos nuevas leyes y nuevas formas que lo enlazan invisible, pero matemáticamente a un infinito plástico exterior".⁽¹⁰⁾

La fijación de los soportes en los contrarrelieves tienen una función tanto utilitaria como artística al integrar la pared en la obra: las paredes desempeñan un papel de planos adicionales.

Tatlin utilizó cristal, metal, madera, cables, postes de luz..., pero los privó de toda función asociativa. Analizó "las manifestaciones del material como tal y sus consecuencias: movimiento, tensión y sus interrelaciones".⁽¹¹⁾

10 U. Boccioni, *The Technical Manifiesto of Futurist Sculpture*, 1912.

11 V. E. Tatlin, T. Shapiro, I. Meerzon y P. Vinogradov, *Nascha Presdtoyashchaya rabota*.

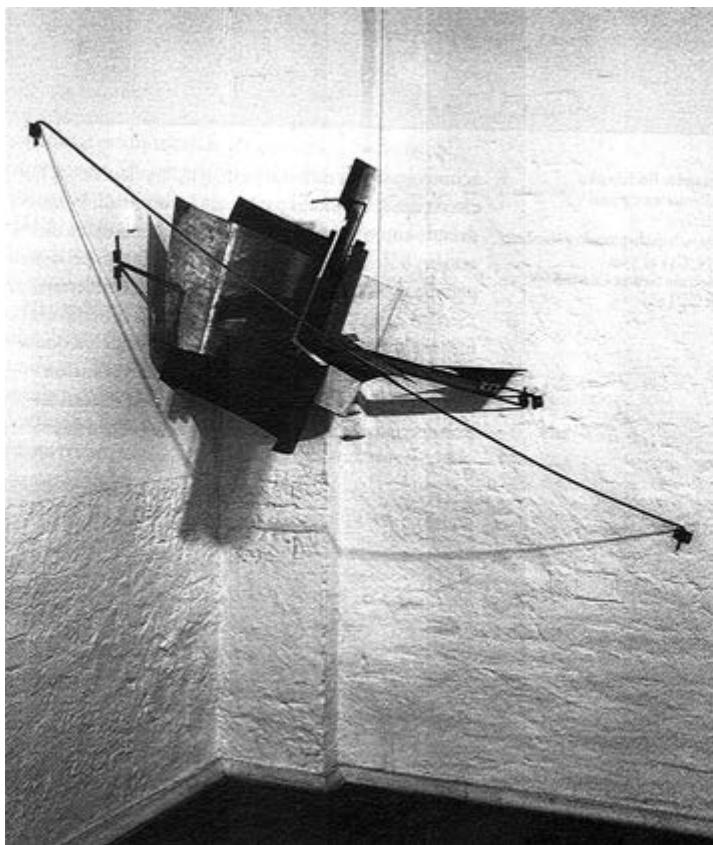


Fig. 15-
Tatlin, Contrarrelieve de esquina.



Fig. 16-
I. Puni, *Tuxedo*, 1917-18.
Óleo sobre madera.

6- OTRAS EXPERIENCIAS CON LA FORMA

Entre los artistas que trabajaban en tres dimensiones, Iván Puni e Iván Kliun llevaron a cabo experimentos paralelos a los de Tatlin, pero derivados directamente de sus investigaciones con el cubismo más que del ejemplo de éste. Los experimentos eran de una tridimensionalidad limitada y su aproximación era esencialmente pictórica.

Puni, trabajando a partir de un interés en el cubismo sintético (Fig.16) y en el collage cubista, produjo obras más tridimensionales como sus ensamblajes de 1914-19 (Fig.17). Este artista se concentraba en la forma pictórica representada de manera tridimensional y en el contenido formal de las composiciones más que en los materiales con que estaban construidas. En declaraciones públicas con motivo de una exposición, Puni declara: "Una pintura es una nueva concepción de unos elementos reales abstractos y desprovistos de significado".⁽¹²⁾



Fig. 17-
I. Puni, *Form*, 1917-18. Collage sobre
madera.

12 K. Boguslavskaya e I. Puni, "Deklaratsiya 1915", en Berninger y Cartier, *Pougny*, pág. 52.

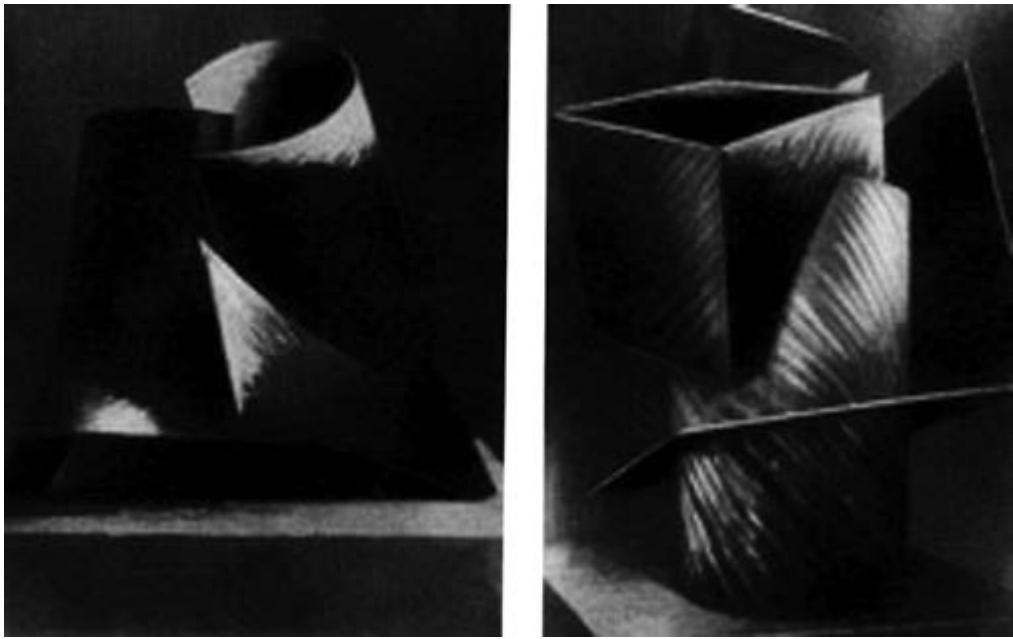
Por otra parte, la aproximación de Iván Kliun es similar a la de Puni. Este escribe en un comunicado publicado junto a Malevich, en 1915: "... nuestra escultura es arte pero... no tiene contenido; hay solamente forma". En su obra de 1915: Un paisaje que pasa rápidamente (Fig.18), Kliun amplía a tres dimensiones el vocabulario formal de dos.



Fig. 18-
Iván Kliun, *Un paisaje que pasa rápidamente*, 1914-15.

Estas aproximaciones coinciden también con otros artistas y teóricos que, de manera simultánea, experimentaban con formas. Aleksandr Rodchenko, quien fuera uno de los más grandes contribuyentes de la consolidación del constructivismo como tendencia, argumentaba que cuando la pintura se convirtió en no objetiva, se concentró en el estudio de su propia esencia, y de ahí al rechazo de las tradiciones técnicas pictóricas. Éste podría ser el origen de las construcciones elaboradas por los artistas que hemos revisado y las realizadas con regla y escuadra por el mismo Rodchenko.

También se presenta interesante el caso de Peter Miturich quien, a pesar de no ser asociado directamente con el constructivismo, produjo una serie de obras, entre 1918 y 1919, que claramente se podrían catalogar de construcciones no utilitarias, que por su exploración tridimensional se afilan al movimiento constructivista. Estas obras representan una aproximación independiente a la tridimensionalidad del objeto del arte, alcanzadas a través de las propias investigaciones de Miturich acerca de las ideas del cubismo y del futurismo tomando un poco más de distancia de la influencia de los trabajos de Tatlin. Esta investigación adquiere clara representación, sobre todo en las obras que denominó: Pinturas espaciales (Figs. 19 y 20), donde se observa una particular preferencia en la intersección de no más de tres o cuatro elementos, entre los que aparece muy frecuentemente la figura del cilindro. Por ejemplo, en *Nuestra marcha* —aunque un afiche hecho en acuarela y guache— (Fig. 21), estructurada geométricamente, Miturich explotó los planos y volúmenes en intersección y con las letras en disminución geométrica para intensificar el dinamismo de la composición. Estos intereses continúan en las obras tridimensionales de 1918. De hecho, el cilindro de la parte superior izquierda de *Nuestra marcha* y el tipo de sombreado que aplica sobre los volúmenes están directamente relacionados con las pinturas espaciales.



Figs. 19 y 20-
Pinturas espaciales, nro. 12 izq. y nro. 14 der.

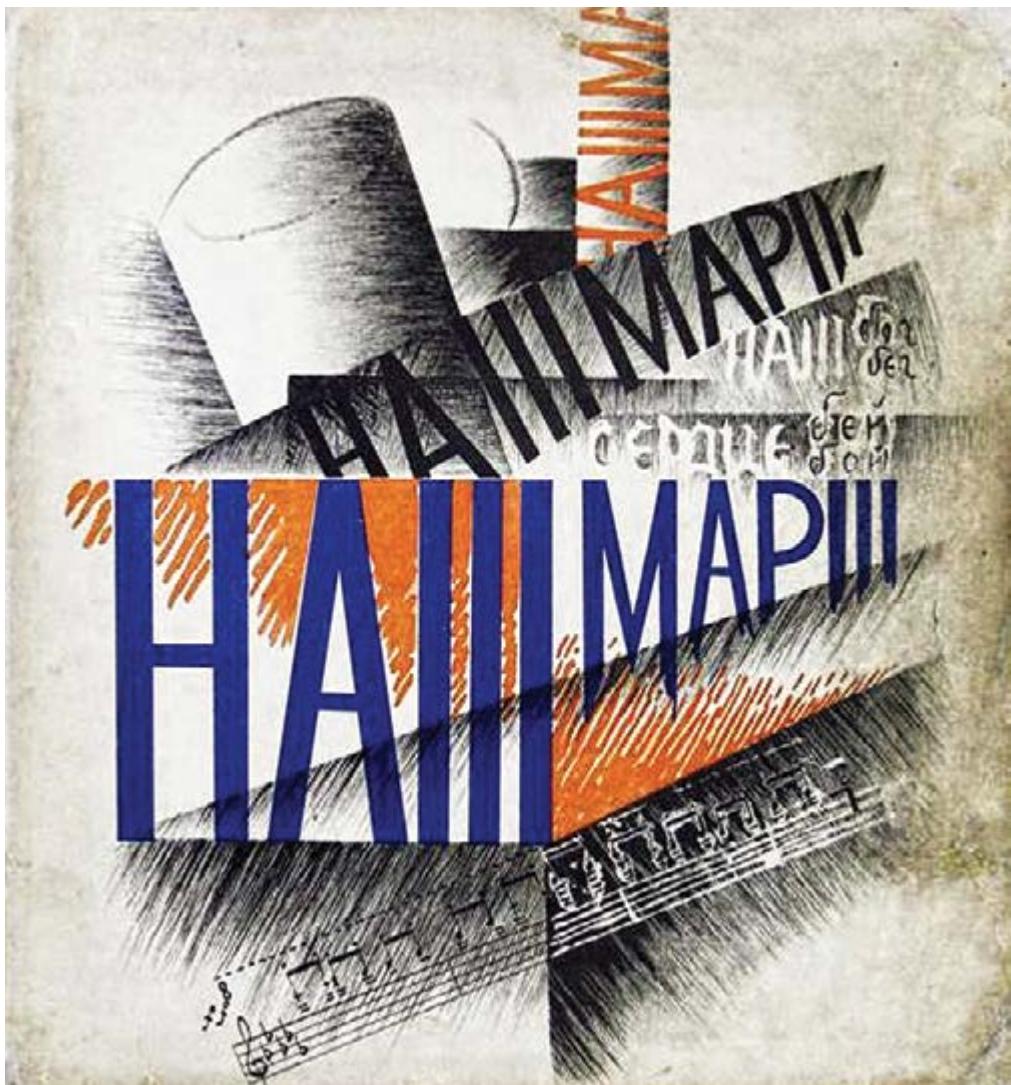


Fig. 21-
Miturich, Nuestra marcha. Acuarela y guache, 1918.

Es claro que Tatlin, por otra parte, no escapa tampoco de algunas de estas preferencias por una forma u otra. De hecho, el interés de Tatlin por los planos curvos se pone de manifiesto desde sus primeras obras, como en Desnudo de 1913 (Fig.7), y en sus primeros relieves. También siguió siendo un rasgo prominente en los contrarrelieves de esquina, con los cuales se pasó al espacio tridimensional (Fig. 15).

En 1913, hizo más explícito su interés en las curvaturas como base para la construcción arquitectónica en la declaración *El arte en la tecnología*:

Normalmente hay una tensión entre las formas rectilíneas y las formas determinadas por las curvas más simples. En arquitectura, el uso de curvas y formas determinadas por curvaturas complicadas, creadas por un movimiento complicado, una línea recta o una curva, tiene todavía un carácter totalmente primitivo; todo el conjunto se limita a una sección común de formas más simples...

El artista debe presentar en su obra, como complemento de la tecnología, una sucesión de nuevas relaciones entre las formas del material. Una serie de formas determinadas por curvaturas complicadas requerirá otras relaciones plásticas, materiales y constructivas: el artista puede y debe dominar estos elementos.⁽¹³⁾

La forma del Monumento a la Tercera Internacional (Fig.22), en la exposición en Moscú de 1920, puede ser vista al menos parcialmente como resultado del trabajo de Tatlin con los materiales con los que construyó el modelo (listones de madera). Con sus volúmenes curvilíneos y su yuxtaposición de planos curvos con las curvas de tensión de las espirales soporte que recuerdan los relieves de esquina, la intersección de los volúmenes internos y externos que ellas definen y el principio de la estructura abierta que fusiona las formas con el entorno, la Torre, a nada se parece más que a un contrarrelieve.

13 V. E. Tatlin, "Iskusstvo u tekhniku", en *Brigada Khudozhhnikov*, n.º 6, 1932; traducción de Andersen, págs. 75-76. Más adelante veremos las dimensiones que estas relaciones curva-recta tienen sobre la práctica de la llamada arquitectura "eidética" con base en la composición cubista.



Fig. 22-

Tatlin. *Monumento a la Tercera Internacional Socialista*, 1920 (modelo a escala). Reconstrucción D. Dimakov, 1986-1987. Madera, cartón y pintura, 106x85x85 cm.

Tatlin deseaba continuar aplicando los métodos de trabajo con materiales que había desarrollado en sus contrarrelieves, con el fin de conseguir la unidad entre lo artístico y lo utilitario. Sin embargo, para Tatlin este proceso fue más intuitivo que científico o mecánico, rechazando la aplicación mecánica de la técnica al arte e insistiendo en la relación orgánica entre el material y su capacidad de tensión.

Luego, en una siguiente fase del constructivismo, se intentará la constitución de una base teórica con el fin de aprovechar estas investigaciones formales de inspiración tecnológica para la tarea de la creación de un entorno socialista.

Los artistas rusos formados en medios artísticos convencionales avanzaron, sobre la base de su experimentación con las ideas cubistas, hacia una nueva categoría de objetos: la construcción tridimensional. Estas investigaciones formales dieron un empuje a la tendencia que había en el arte ruso hacia la definición objetiva de los elementos artísticos componentes de la obra de arte.

La base de las construcciones no funcionales de Tatlin se unió con las experiencias revolucionarias de los artistas para dar pie a los principios teóricos de lo que se denominaría luego constructivismo. La evolución del constructivismo, como teoría del diseño, se debe ver en el contexto de la idea del arte de producción: el avance crítico hacia la formulación de un nuevo proceso de diseño estuvo marcado por una nueva actitud ante el objeto de arte.

La obra de arte sería vista no como una “entidad primaria compuesta por diversos elementos filosóficos, emocionales o de inspiración, sino como un objeto compuesto por diversos elementos materiales organizados por el artista obedeciendo a leyes y técnicas específicas”.⁽¹⁴⁾

Es decir, cuando dejaron de hacer referencia al objeto exterior, o sea, figurativo, los temas o el contenido del relieve pasaron a ser los materiales de los que estaban hechos, sus interrelaciones y su interacción con su entorno espacial inmediato. De este modo, el relieve se constituye en objeto por sí mismo, condicionado por diversas leyes artísticas, un producto de estas leyes y de la actividad del artista. “El proceso creativo se dirigió entonces a la producción de un objeto real... autónomo en su forma y contenido”.⁽¹⁵⁾

Boris Arvatov, quien fuera un gran teórico del arte de producción, escribiría en 1923:

El artista comenzó a relacionarse con el cuadro no como con un campo para la descripción ilusionista de los objetos, sino como con un objeto real. Comenzó a trabajar en el cuadro como un artesano de la madera en una pieza de madera... Se convirtió, a su manera, en un especialista, y la única diferencia era que, para él, la construcción era un fin en sí mismo.

14 Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, traducción de María Códor Orduña, 1983, pág.75.

15 N. Tarabukin, *Ot mol'berta k mashine (Del caballete a la máquina)*, Moscú, 1923, pág. 8.

La objetivación del proceso artístico, que Arvatov comparaba aquí con el proceso de producción artesanal, estaba también ligada a una idea de producción industrial aun más impersonal y objetiva.

La tecnología industrial proporcionaba una fuente concreta de inspiración para el arte. La tecnología no era sólo un paralelo implícito; también proporcionaba la temática misma de la pintura.

Las máquinas, la velocidad y el movimiento se convirtieron en tema del arte. Sus productos llegaron a ser utilizados en los collage cubista y en las construcciones no utilitarias de Tatlin: materiales reales procedentes del mundo de la moderna tecnología. Este culto a la máquina fue finalmente expresado en una teoría, contenido en el concepto de arte de producción.

Así mismo, para Alexandre Bogdanov, filósofo y político ruso, el arte creativo era simplemente otra forma de trabajo y como tal debía utilizar técnicas teóricas y prácticas de la vida cotidiana. Consideraba que el papel del arte era la organización de la experiencia social en percepción, así como en emociones y aspiraciones, y comprendía la unidad esencial de las funciones perceptivas y estéticas del arte.

Para 1920 se establecieron unos llamados Criterios objetivos del valor artístico enumerados en el Instituto de cultura artística INKHUK (Institut Khudozhestvennoi Kultury) de la siguiente manera:

1. Material: superficie, textura (*faktura*), elasticidad, densidad, peso y otras cualidades de material.
2. Color: saturación, fuerza, relación con la luz, pureza, transparencia, interdependencia y otras cualidades del color.
3. Espacio: volumen, profundidad, dimensión y otras propiedades del espacio.
4. Tiempo (movimiento): en su expresión espacial y en conexión con el color, material, composición, etc.
5. Forma: como resultado de la interacción del material, color, espacio y, en su forma particular, composición.
6. Técnica (*tekhnika*): pintura, mosaico, relieves de diferentes tipos, escultura, estructura pétreas y otras técnicas artísticas.⁽¹⁶⁾

16 "Polozhenie Otéela Izobrazitel'nykh iskusstv i khudozhestvennoi promyshlennosti NKP po voprosu o khudozhestvennoi kulture", *Iskusstvo komuny*, n.º 11, 1919, pág 4.

El punto de partida de estas investigaciones teóricas fue el análisis de los medios con los cuales toda forma de arte actúa “desde el punto de vista del efecto de los medios artísticos empleados en las experiencias del hombre que los aprehende, es decir, en su intelecto”.⁽¹⁷⁾

Con respecto al análisis de estos medios o elementos, se creía que podrían establecer un puente para la explicación de su influencia sobre la psicología humana.

Estudiando la pintura en su forma de color y superficie, la arquitectura y escultura en su forma espacial y volumétrica, la música en su forma sonora y temporal-rítmica: los teóricos del INKHUK se proponían establecer una explicación científica de los elementos intuitivos de la creación y así establecer una base científica del arte.

Nikolai Tarabukin, quien diera grandes aportes a los fundamentos teóricos del movimiento constructivista, se expresaría de la manera siguiente en relación con lo que debería ser el objeto de análisis artístico:

Ni el proceso creativo, ni el proceso de percepción o la emoción estética definida, es el objeto de análisis, sino aquellas formas reales que, creadas por el artista, se encuentran en la obra ya terminada. En consecuencia, la forma de la obra y sus elementos son el material para el análisis y no la psicología de la percepción estética, ni los problemas históricos, culturales, sociológicos y otros del arte.

Tarabukin hace también reflexiones sobre el alcance de las diferentes técnicas y medios de expresión en las artes, así como la manera en que las artes visuales se clasificaban en el pasado, ya que, para Tarabukin, si antes las artes visuales se “descomponían claramente en tres formas típicas” (pintura, escultura y arquitectura), en el constructivismo tendrían, en el contrarrelieve, la pintura espacial y en las construcciones en volumen, una especie de intento de síntesis de estas formas artísticas tradicionalmente separadas. “En ellas, el artista agrupa los procedimientos constructivos y las relaciones llenos / vacíos (arquitectura), la construcción en volumen de las masas (escultura) y la expresión del color, de textura y de composición (pintura). Para él, en estas construcciones el artista superaba el

17 Institut en Matsa, *Sovetskoe iskusstvo*, pág. 127.

ilusionismo de la representación, ya que en ellas no se reproducía la realidad, sino que se constataba un objeto con valor plenamente autónomo. Esto también como consecuencia de que en los nuevos objetos de arte se utilizaron, de manera directa, los materiales de la realidad (vidrio, madera, acero etc), es decir, auténticos y no artificiales. En palabras de Tarabukin:

El problema del espacio tiene, por mediación de su construcción en tres dimensiones, una solución real y no arbitraria como sobre el plano de la tela de dos dimensiones. En una palabra, tanto por las formas como por la construcción y los materiales que utiliza, el artista construye un objeto auténticamente real.⁽¹⁸⁾

18 Nikolai Tarabukin, "Cap. 4: El abandono de la superficie plana". *El último cuadro*.

7- SENTIDO PICTÓRICO DE LA NOCIÓN DE CONSTRUCCIÓN

Si bien con lo antes expuesto sobre la derivación de un objeto real en el espacio como consecuencia de la utilización de unos determinados materiales (y unas determinadas recurrencias compositivas) ilustran un sentido de construcción aplicado a los contrarrelieves, habría que preguntarse cómo funcionaba este sentido aplicado a la pintura.

En pintura, la noción de construcción requería de un análisis sobre la base general del término propiamente, para luego constatar su posible validez a este medio. Bajo el término de construcción —independientemente de la forma y del destino de ésta— se entendería un conjunto de elementos ensamblados por un principio unificador, cuya unidad constituye un sistema. Esta definición general, al ser aplicada a la pintura, trajo consigo el considerar como elementos aquellos de la tela, es decir, los colores o el material cualquiera que éste fuera, la textura, el tratamiento del material y otros elementos unificados por la composición (el principio) y cuyo conjunto constituye la obra (el sistema).

Lo anterior descarta la posibilidad de una interpretación sobre el aspecto representativo o narrativo de la obra.

8- LOS ELEMENTOS DE LA FORMA COMO TEMA

Existen no solamente numerosas obras artísticas, sino también ciclos enteros del arte que carecen de tema, tales como la arquitectura, la escultura, pintura no-objetiva, música y danza.

Pero ¿cómo saber dónde empieza y dónde termina el tema?

La naturaleza muerta, por ejemplo, podría considerarse como una pintura con tema y, sin embargo, ¿en qué se diferenciaría de una pintura suprematista o no-objetiva?

Si consideramos una pintura característica de la pintura con tema (pintura de género) y nos preguntemos en qué consiste el carácter propio de este aspecto de la obra que referimos al tema, nos daremos cuenta de que este último propone a nuestra mirada el desarrollo de una acción. Acción que se basa en formas representativas.

El retrato y el paisaje ocupan una posición intermedia entre la pintura de tema típica (pintura de género) y la pintura desprovista de tema (no-objetiva). Sin embargo, al designar a la pintura de género y a la no-objetiva como los polos opuestos de la presencia y la ausencia de tema no se puede afirmar, a priori, que la primera forma de pintura citada tenga siempre tema y la otra, nunca.

9- DE CÓMO LA ACCIÓN HA SEPARADO, EN EL PASADO, A LAS ARTES PLÁSTICAS DE LAS ARTES LLAMADAS DEL TIEMPO (MÚSICA, POESÍA, TEATRO Y DANZA)

Decimos que aquello que llamamos tema es producto de la descripción de una acción.

Es importante señalar que la percepción visual de la acción, desarrollada por el tema, no se efectúa siguiendo una dirección progresiva. Más bien podríamos hablar de una dirección regresiva.

En la música, poesía y danza, el lector, espectador o auditor es conducido, progresivamente, al punto culminante de la acción a medida que ésta avanza.

En las artes plásticas, por el contrario, el punto culminante es percibido de entrada. Luego el espectador restablece la integridad del cuadro recorriendo en sentido contrario el tiempo del tema.

Así, por ejemplo, en el cuadro *El niño enfermo* del pintor venezolano Arturo Michelena, podríamos reconstruir la acción sobre uno de los detalles de la escena.

Sobre una cama permanece convaleciente un niño alrededor del cual permanecen en franca tensión tres personajes: el médico –de pie– habla con la madre, que sentada al lado del niño escucha angustiada con atención. El padre, atrás de ellos, en el plano de fondo observa igualmente las indicaciones. Todo esto mientras una pequeña niña, a un extremo de la tela, permanece de pie junto a una ventana de apariencia empañada y sobre la que ha hecho unas pequeñas manchas juguetonas con sus dedos, ahora puestos sobre su boca.



Fig. 23-
El niño enfermo de **Arturo Michelena**. Boceto definitivo. 1886. Óleo sobre tela 80,4 x 85 cm.
Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas. Venezuela.



Fig. 24-

Detalle del cuadro *El niño enfermo*, de **Arturo Michelena**. Las marcas sobre el vidrio empañado hacen retroceder en el tiempo al espectador para reconstruir la acción que, suponemos, acaba de hacer la niña junto a la ventana.

El espectador reconstruye así esta acción desde el momento en el que Michelena presenta, con la evidencia, las manchas sobre el vidrio hasta el jugueteo de la niña en un tiempo regresivo. Desde el punto de vista del espectador, la división de las artes del tiempo y las artes del espacio es sumamente arbitraria.

La forma típicamente espacial es propia de la pintura no-objetiva (cubismo-suprematismo), pero en las formas no-objetivas, gracias al ritmo, por ejemplo, el tiempo, tomado como dimensión de la percepción, adquiere muchísima importancia.

Las diferencias temporales en el desarrollo del tema dependen de las formas de representación y de la composición.

Así, la pintura europea (perspectiva) se contempla desde un único punto de vista fuera del cuadro, como en el teatro.

La pintura china y japonesa fundamentan la contemplación del tema en el principio del circo (envolvente); el fresco egipcio y la representación plana, en el principio de cartografía.

Siendo, pues, los elementos de la forma el tema, éste estaría ligado a otros aspectos de la misma: color, textura y composición.

De esta manera, llegamos a la definición del término tema, no como aquellos aspectos narrativos ligados a la literatura de la pintura de género, sino más bien como una acción expresada en imágenes utilizando elementos materiales y reales de la pintura, unificada por una idea de conjunto.

10- ¿CONSTRUCCIÓN O COMPOSICIÓN?

En el momento de enfrentar una investigación relacionada a unas aparentes coincidencias entre dos elementos, o campos del saber, parece necesario establecer, al mismo tiempo, una diferenciación entre ellos. En referencia a esto, es pertinente revisar una serie de debates llevados a cabo en 1921, en donde se discutió acerca de la naturaleza de la composición, la construcción y sobre cuál era el momento de su diferenciación, un importante antecedente para el avance de la investigación con respecto a una correspondencia entre las artes: la pintura y la arquitectura.

Estos debates fueron protagonizados por un grupo nutrido de estudiantes y artistas reconocidos entre los que se encontraban Nikolai Tarabukin, Aleksandr Rodchenko, los hermanos Stenberg, Popova, Stepanova, Kliun, entre otros.

A principios de marzo de 1921 aparecería una formulación general de la construcción, no totalmente aceptada para todos los participantes:

Construcción es la organización efectiva de los elementos materiales.

Las indicaciones de la construcción:

1. El óptimo uso de los materiales.
2. La ausencia de todo elemento superfluo.

El esquema de una construcción es la combinación de las líneas y los planos y formas que éstas definen; es un sistema de fuerzas.

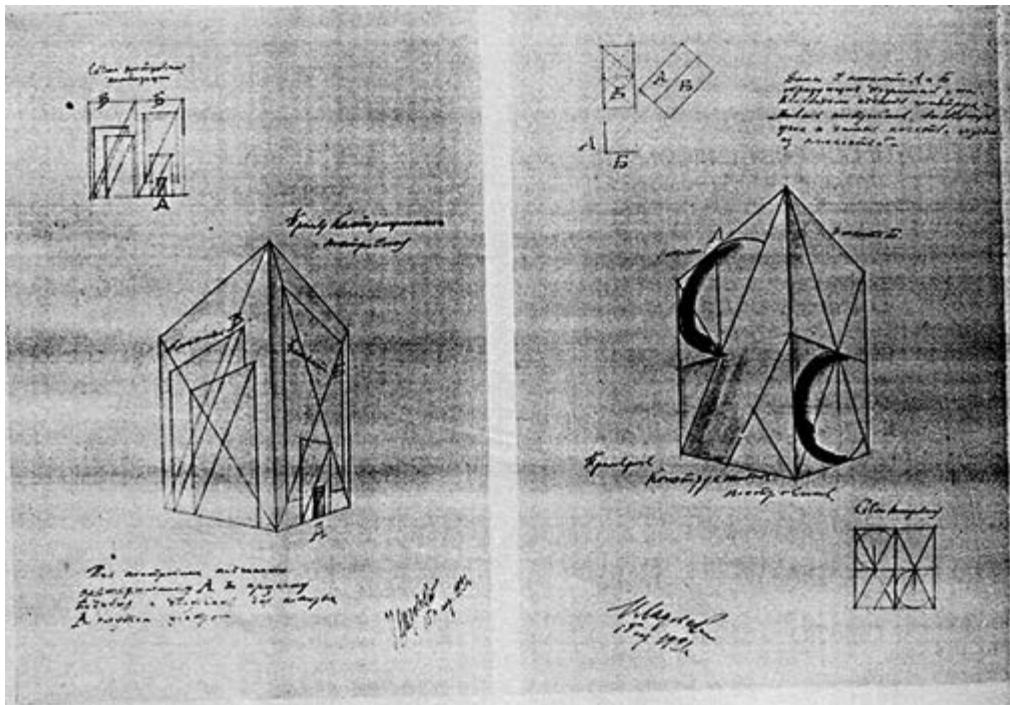
Composición es una disposición que obedece a una significación definida y convencional.⁽¹⁹⁾

Con base en estos postulados, como punto de partida, se bifurcan las posiciones sobre el tema y dan como resultado diferentes aproximaciones.

19 "Protokol zasedaniya INKHUK", 4 de marzo de 1921, MS Archivo Privado, Moscú.

Por ejemplo, Nikolai Ladovski (teórico de la arquitectura racionalista soviética) tomaba las construcciones tridimensionales como base y partiendo de la posición de que “una construcción técnica es la combinación de elementos materiales de acuerdo con un esquema definido para lograr un efecto poderoso”, concluía que “la primera indicación de construcción es que en ella no debe haber exceso de materiales o elementos. El principal rasgo distintivo de una composición es la jerarquía y la coordinación”.

Partiendo de esta definición, preparé unos dibujos comparativos donde el que se corresponde al de composición (fig. 25) es una estructura rectangular, mientras que el de construcción (fig. 26) revela tanto el ángulo como las propiedades dadas de cada uno de los planos.



Figs. 25 y 26.
Ladovski, Composición,
1921.

El escultor Aleksei Babichev, sin embargo, presentó una posición diferente donde la construcción es “la unidad orgánica de formas materiales obtenidas por la revelación de sus funciones”, mientras que la composición es la “continua interrelación de las formas”. Babichev presentó unos dibujos que se basaban en una naturaleza muerta compuesta de diversos cuerpos geométricos, y estaban concebidos para ilustrar la ausencia y la presencia del momento de la organización. En el dibujo de composición (fig. 27) los diversos cuerpos existen sin planos, teniendo entre sí sólo una relación organizativa muy tangencial; mientras que en el dibujo de construcción (fig. 28) el espacio y esos mismos elementos están organizados en una entidad que es potencialmente reconstituible en tres dimensiones, con materiales reales. Los elementos son más definidos, el espacio en el que existen es menos ambiguo y expresa un sentido de volumen. Las relaciones estructurales de los elementos se aclaran. En la construcción hay una ausencia de sombreado nebuloso en torno a las formas que en la composición parece destacar las ambigüedades, así como la falta de definición y organización que Babichev asociaba al concepto de composición.



Fig. 27. Babichev,
Composición, 1921.



Fig. 28.
Babichev, *Construcción*, 1921.

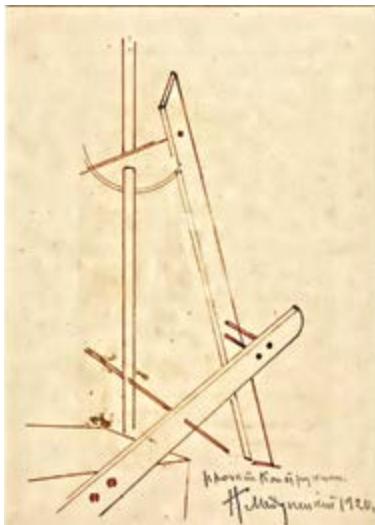


Fig. 29.
Medunetski, *Construcción*, 1920.



Fig. 30.
Medunetski, *Composición*, 1920.

El artista Konstantin Medunetski declararía: “En una construcción pictórica percibimos efectos visuales, pero en una construcción técnica percibimos la fuerza misma. Lo que es la construcción en la tecnología es la composición en la pintura. Es el equilibrio, tanto en una pintura como en una máquina”. De aquí que los dibujos presentados para establecer la composición son: en el caso de la Construcción (Fig. 29), una representación de elementos tridimensionales —aunque con algunas ambigüedades— posiblemente construible en tres dimensiones espaciales; mientras que el de Composición (Fig. 30), destaca la falta de materialidad de sus formas.

Una construcción técnica determina los medios estructurales del material y sus propiedades, tales como peso, durabilidad, elasticidad y resistencia; y la construcción pictórica determina el uso eficaz del material. La distinción está en las intenciones. En una construcción técnica, “el sistema de construcción deriva de la tarea utilitaria”, mientras que en una construcción pictórica se origina en “la distribución de buen gusto de las formas, las cuales son individualmente constructivas”.

Finalmente, Aleksandr Rodchenko toma una postura que esclarece el panorama de la visión constructivista. Desde las primeras sesiones de este debate acerca de la composición y la construcción, Rodchenko afirmaba que el concepto de composición era un anacronismo porque era meramente estético y estaba en relación con los conceptos de gusto y otras ideas artísticas pasadas de moda. Desde su punto de vista, los principios de la composición debían ser sustituidos por los principios de la construcción y la organización. "Todos los nuevos planteamientos del arte se originan en la tecnología y en la ingeniería, y están encaminadas a la organización y a la construcción"⁽²⁰⁾. La construcción representaba la culminación de siglos de evolución artística. Para Rodchenko, en el arte todo ha conducido a la organización.

Casi de forma paralela, el artista Aleksei Gan afirmaría que:

Habiendo conservado las firmes bases materiales y formales del arte —es decir, color, línea, plano, volumen y movimiento—, la obra artística, inteligible materialmente, se elevará a las condiciones de la actividad útil, y las producciones intelectuales y materiales abrirán nuevos medios de expresión artística. No debemos reflejar, describir e interpretar la realidad, sino construir prácticamente y expresar los objetivos planificados de la clase trabajadora ahora activa, el proletariado, y ahora que la revolución proletaria ha vencido... el que domina el color y la línea, el que combina los sólidos espaciales y volumétricos y el que organiza la acción de masas deben convertirse en constructivistas en la empresa general de la construcción y movimiento de las masas humanas.⁽²¹⁾

Gan era también lo bastante flexible como para admitir que otras tendencias estilísticas, pre-rrevolucionarias, como el suprematismo, habían contribuido a sentar gran parte de las bases formales constructivistas.

Para Gan, los principios constructivistas fundamentales se pueden resumir en:

20 "Protokol zasedaniya INKHUKA", 1 de enero de 1921.

21 Citado por Lodder, 1938.

- La tectónica: se origina y se forma a partir del uso adecuado de los materiales industriales. La tectónica “debe conducir al constructivista en la práctica a una síntesis del nuevo contexto y la nueva forma”.⁽²²⁾
- La faktura: es la elaboración del material en conjunto y no la elaboración de un solo aspecto. Consiste en seleccionar conscientemente el material o usarlo convenientemente sin detener el movimiento de la construcción o limitar su tectónica.
- La construcción: entendida como la función coordinadora del constructivismo. “Une lo ideológico y lo formal, y como resultado proporciona una entidad de concepción; si la faktura es la condición del material, la construcción revela el proceso real de estructuración. De este modo, tenemos la tercera disciplina, la disciplina de la formación de la concepción mediante el uso del material trabajado”.⁽²³⁾

Así surge la necesidad de establecer bases teóricas de “la instalación de elementos artísticos en la vida de la producción... la transformación de las formas del proceso de producción y de las formas de la vida por medio del arte”: una aproximación al papel de los principios artísticos en el proceso de producción.

Se empieza a hablar en términos de producción artística para designar la relación consciente creativa con el proceso de producción.

Este objeto no era un objeto bellamente decorado, sino un objeto conscientemente hecho.

Se distinguen entonces dos actitudes artísticas: la reproductiva y la constructiva (distinción que haría de forma idéntica Moholy-Nagy), correspondientes a la imitativa y a la productiva. El arte en una sociedad comunista debería (según Karl Marx) no describir el mundo, sino cambiarlo. Únicamente el arte productivo o constructivo era capaz de conseguirlo.

El arte de producción indicaba la necesidad de establecer una base teórica, pero sólida, de la forma y el concepto del arte de producción como opuesto a las artes aplicadas.

Las diferentes vías teóricas seguían básicamente dos patrones fundamentales: uno que analizaba la evolución del arte en términos de sus elementos formales, justificando la aparición del arte de producción, y otra que analiza el arte en términos de sociología para determinar

22 Aleksei Gan en el marco del debate realizado en 1921. En Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, 1983.

23 A. Gan. *Vid supra*.

lo mismo. La primera aproximación propone el final de la pintura como producto lógico de la evolución anterior del arte. La segunda intenta demostrar la inutilidad de las bellas artes en las nuevas condiciones sociales.

Nikolai Tarabukin, por su parte, veía la historia de la pintura desde el impresionismo como una gradual, pero firme, “purificación del arte” que había eliminado todos los elementos extraños. Para él, la significación del impresionismo radicaba en que afirmó la importancia de la habilidad técnica y liberó el arte de su dependencia respecto de un contenido ideológico y subjetivo. Tarabukin lo veía como un paso hacia un “moderno entendimiento estético del realismo”, donde se ha pasado del tema a la forma de la obra. La copia de la realidad ya no es el motivo del esfuerzo del artista, sino por el contrario, la realidad ha dejado de guardar relación con el estímulo de la creatividad.

Tarabukin escribiría:

Ni la ideología, que puede variar infinitamente, ni la forma por sí misma, ni los materiales, que son ilimitadamente diferentes, constituyen el signo concreto de la definición del arte como una categoría creativa. Solo en el proceso mismo del trabajo, inspirado por el esfuerzo por conseguir su más perfecta realización, está el signo que revela la esencia del arte. El arte es la creatividad más perfecta dirigida al montaje del material.⁽²⁴⁾

La misión del artista era crear objetos reales que no tuvieran prototipo en el mundo real.

Tarabukin vio la manifestación de esta tendencia general en la evolución de la pintura desde el cubismo en adelante, en todas las obras en que el artista evitaba la imagen figurativa y decía trabajar con el material ofrecido por la superficie bidimensional del lienzo. Decía Tarabukin que “trabajar con la forma desnuda encerraba el arte en una estrecha esfera, detenía sus progresos y conducía a su empobrecimiento”; para él, “... la pintura era y sigue siendo un arte figurativo... no puede escapar de los límites de lo figurativo”. De esta manera argumentaba que el artista estaba obligado a rechazar la pintura misma y debía dedicarse a

24 Citas de Tarabukin en el marco de un debate realizado en marzo de 1921. En Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, 1983.

hacer construcciones de materiales reales en el espacio real, ya que, de este modo, el artista “no reproduce la realidad, sino que presenta un objeto como fin en sí mismo”, es decir que “con la forma, construcción y material, el artista crea un objeto genuinamente real”.

En opinión de Tarabukin hubo una contradicción en la manera de rechazar la estética por parte de los constructivistas, al realizar una “copia diletante e ingenua de las estructuras tecnológicas e ingenieriles” se convierte al artista en mero esteta. Ésta era una práctica recurrente, y que se hace evidente en proyectos como el de la sede del periódico *Pravda*, en Moscú, que los hermanos Vesnin diseñan en 1923. La utilización de elementos alegóricos a la máquina de impresión los lleva incluso a colocar engranajes sobre el pináculo del edificio.

Tarabukin definió una fusión de arte e industria que denominó: masterstvo de producción. Este masterstvo de producción no se resuelve con una conexión superficial del arte y producción, sino con su interacción orgánica, enlazando el mismo proceso de trabajo con el de la creatividad.

Paralelamente, y con la ayuda de Tarabukin, Boris Arvatov elabora un campo teórico visto desde una perspectiva más sociológica, en el cual se reconocía que el arte cumplía una función social. En una sociedad futura, este papel sería innecesario y el artista pasaría de ser un organizador de ideas a ser un organizador de objetos.

La conciencia del artista se había desarrollado bajo la influencia de un progreso técnico muy poderoso. Como resultado, el artista dejó de pintar un cuadro y comenzó a hacerlo: el proceso creativo se acercó al proceso técnico industrial.

“El artista calcula, traza, planea científicamente cada uno de sus pasos, considera sus resultados sociales, trabaja lentamente, deja de depender de sus caprichos, simpatías y antipatías subjetivas; en una palabra, el proceso de producción artística es socializado”.⁽²⁵⁾

La palabra arte es sustituida por el término masterstvo de producción. Este arte de producción era una filosofía de la tecnología. La fusión del arte con la vida se convirtió en fusión del arte con la tecnología.

25 Arvatov, Natan Altman, pág. 51.

La contribución de los constructivistas radica en el hecho de que “representan el final para aquellos que veían el arte como un objeto en sí mismo, rebelándose contra sí mismos”, y porque “vieron una nueva posibilidad sin precedentes en la forma abstracta. No la creación de formas de elevada estética, sino convenientes construcciones de materiales”.⁽²⁶⁾

Para Arvatov, las construcciones abstractas no utilitarias tenían una importancia metodológica para la transición a la producción.

Arvatov también señaló tres aspectos de lo industrial:

- El material puro.
- El método de trabajo.
- El propósito del producto.

La experimentación abstracta con los materiales era entonces un trabajo de laboratorio, pero que, planteado como un fin en sí mismo, corría el riesgo (según Arvatov) de constituir esteticismo.

Para 1920 fueron fundados unos llamados Estudios Libres de Arte del Estado, donde Malevich dio clases sobre las teorías de Cézanne y Van Gogh y sobre los principios del cubismo, el futurismo y suprematismo. Estudios que representan un interesante antecedente y que fue de gran ayuda para el avance hacia una comprensión más objetiva de los elementos artísticos.

Lissitzky, al plantearse un rechazo hacia la aplicación de la decoración, define los fundamentos de un estilo –que considera por encima de la moda– y sus rasgos expresivos de la siguiente forma:

- Se representan a sí mismos, no representan algo completamente diferente: son honrados.
- La vista los capta como conjunto: son precisos.
- Son sencillos, no por la pobreza de energía formativa ni de fantasía imaginativa, sino por su riqueza, por el esfuerzo de lograr una concisión: son elementales.
- Su forma, en conjunto y en detalle, puede ser ejecutada partiendo de círculos y líneas: son geométricos.
- Han sido hechos por la mano del hombre mediante las partes activas de la máquina moderna: son industriales.⁽²⁷⁾

26 B. Arvatov, “Oveshchestvennaya Utopiya”, LEF, nº. 1, 1923, pág. 61.

27 Lissitzky, Khudozhestvennye predposylki standartizatsii mebeli, 1928.

EXTRAPOLACIÓN

La ciencia y el arte son pregunta, reflexión y respuesta, quehacer y proceso creativo. En la plástica, la creación se mueve de la imaginería introspectiva a la expresión material; en la ciencia, la creación se afirma en respuestas y conclusiones, en la aplicación de un método, en la codificación de una realidad.

De la deducción de las impresiones visuales de la naturaleza y de su tratamiento interno surgen signos silenciosos que se transforman en imágenes abstractas, en un proceso que también se da en la investigación científica.

La creación artística y la investigación científica son aventuras, no se conocen las respuestas. Se trabaja con referencias, comparaciones, imágenes de la memoria, en campos desconocidos, tomando decisiones y siguiendo intuiciones dentro de la propia estrechez.

Arte y ciencia se dan en libertad, la creación y la investigación son analogías de la existencia, aventura abierta, con un fin soñado, pero indeterminado.

Pintar, arriesgarse en la creación, significa un compromiso con uno mismo, pero también es un reflejo de la conciencia contemporánea, del entorno, de los ecos de la comunidad.

Las cosas que no se entienden, las situaciones que no se pueden reconstruir, producen impulsos que nos obligan a hacer o a actuar en un movimiento que aleja y acerca al mundo y nos conduce a la abstracción.

La visión, la reflexión y la necesidad de expresar o formular el “algo”, que no se puede definir a priori, conducen a la acción. Así se desarrolla la obra de arte, así se desarrollan los trabajos de la ciencia.

Luisa Richter

Arte y ciencia.

Caracas, noviembre 2000.

Convención anual, Universidad Simón Bolívar.

Publicado en Acta Científica Venezolana. Volumen 51. Suplemento nº 2.

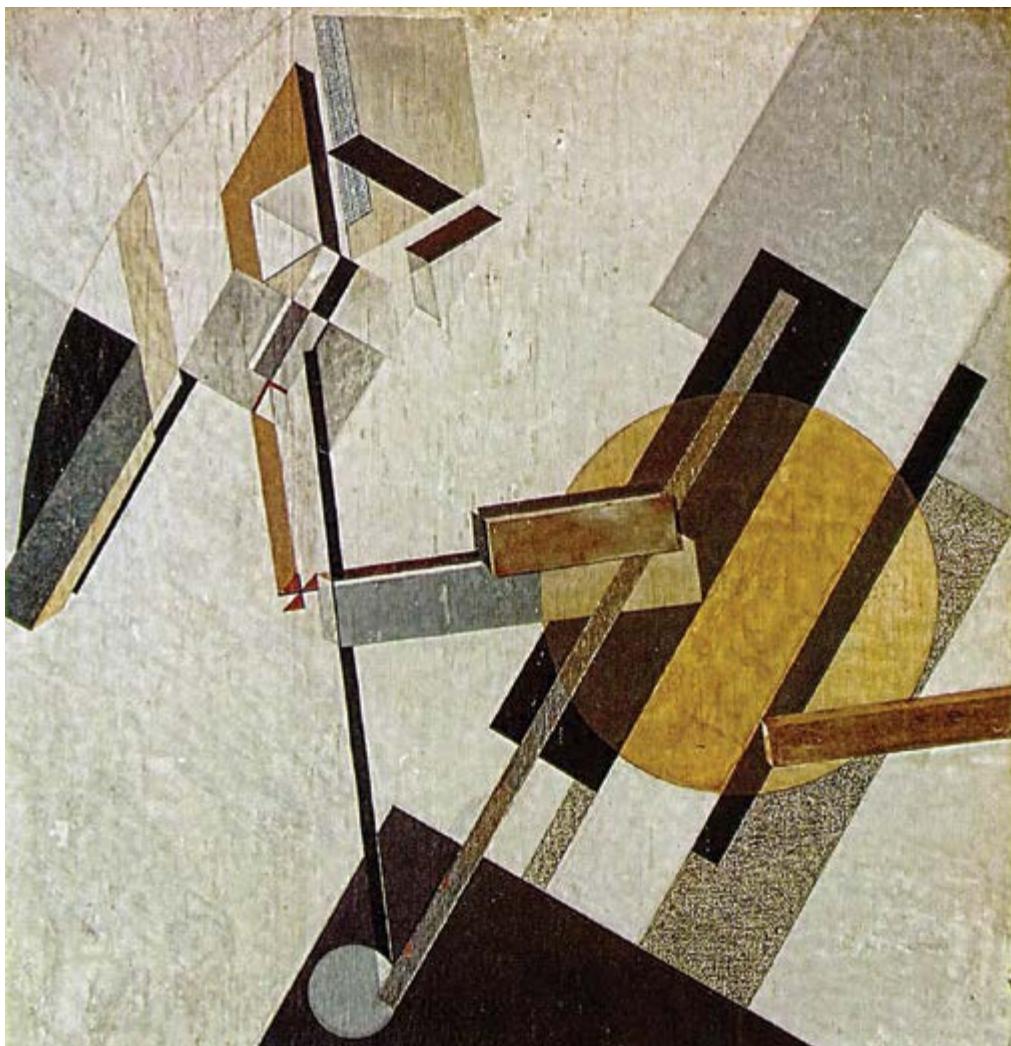


Fig. 31.
El Lissitzky, *Proun 19D*, 1922.

11- UN OBJETO IMPERSONALIZADO Y EMPÍRICAMENTE DERIVADO

Volvamos en este punto a revisar algunas de las cuestiones ya planteadas en el capítulo titulado “El experimento ruso”, pues está estrechamente relacionado a una aproximación al objeto de arte como consecuencia de una determinada práctica de carácter científico, o pretendidamente científico, al menos en su metodología. Cuando se intenta conciliar los experimentos artísticos con una realidad en términos de producción, los constructivistas tenían claro que su actividad no era la misma que la de los pintores de estilo. Metodológicamente estaban ya fuera del arte de caballete y verían sus trabajos como un puente hacia la producción —recordemos que en 1924 El Lissitzky enunciaría el concepto de proun,⁽²⁸⁾ definiéndolo como el “paso intermedio entre la pintura y la arquitectura” (Figs. 31 y 32).

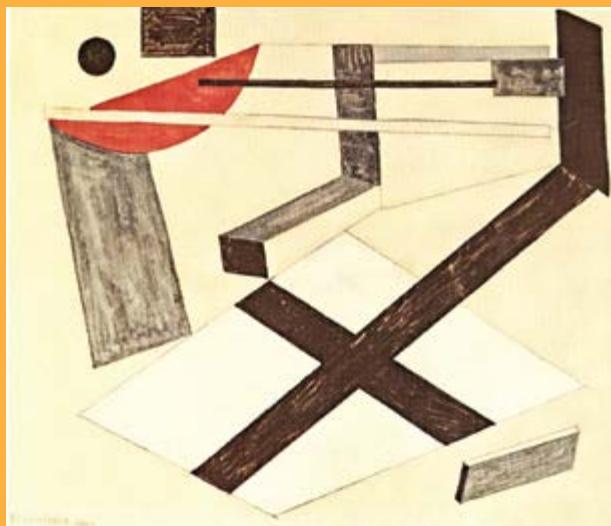


Fig. 32.
El Lissitzky, Estudio para Proun 30 T, 1920.

28 El término *proun* (palabra con la que además empieza El Lissitzky a llamar a sus trabajos a partir de 1920) es un acrónimo procedente de *pro* y *Unovis*. El grupo Unovis fue fundado por Malevich y significa “innovadores por el arte”. El grupo reunía a los estudiantes que quisieron seguir el camino de Malevich hacia el arte no objetivo.

Si bien los constructivistas tuvieron claro que su actividad se había separado de la pintura de estilo, se tuvo igualmente claro que tampoco pertenecía a un ámbito diametralmente opuesto; un extremo (o exceso) contrario representado por el empeño de crear objetos provistos de un sentido utilitario.

"La carencia de conocimientos especializados y de experiencia práctica ha puesto al artista en una situación embarazosa cuando ha confrontado su trabajo al de un ingeniero", así describiría Tarabukin la posición en la cual se encuentra el artista frente a la producción, a lo cual agrega el verdadero sentido del trabajo constructivista, como consecuencia de esas condiciones así como de los propios alcances.

El trabajo del constructivista, según esa perspectiva, toma significado si lo vemos como una experiencia de laboratorio sobre la base de la organización del material, por el tratamiento de la textura y la ejecución constructivista de sus elementos. Experiencia que puede ser metodológicamente tomada en cuenta en la producción.

En otras palabras, el artista no tendría nada que decir en el ámbito estrictamente profesional; pero desde el punto de vista metodológico, aporta un enfoque adecuado a la materia.

Los asuntos que el constructivismo plantea resolver son aquellos de carácter teórico —un problema técnico resuelto con materiales— más que un problema en el plano real estrictamente funcional.

Para Tarabukin, la forma de una obra de arte se elabora a partir de dos momentos fundamentales: el material (color, sonido, palabras, etc.) y la construcción por la cual el material se organiza en un todo acabado.⁽²⁹⁾ En consecuencia, hay que entender por forma la estructura real de la obra plasmada en la unidad de construcción y de composición.

Esta posición frente a la forma, asumida así, nos permite diferenciar al menos tres respuestas posibles al problema de la forma.

La primera, realista (llamada realista-ingenua por Tarabukin); la segunda, racionalista; y la tercera, intuitiva en la creación y formal en la teoría.

29 Tarabukin los describe de una manera un poco más sintética en un capítulo titulado: "Los elementos de la forma de la obra pictórica", reunidos en el libro *El último cuadro*.

El realismo determina la forma pictórica como la forma del objeto del mundo visible plasmada sobre la tela.

La racionalista puede verse como la proyección sobre una superficie plana de la forma de un objeto real. En este caso, la naturaleza es sólo un pretexto para la obra y el material (es el caso del primer período del cubismo precisamente llamado analítico).

En el tercer caso, la forma pictórica es la forma de la obra de arte en sí misma, independientemente de las relaciones con la realidad exterior. En este caso, los elementos de la forma son los elementos de la propia obra.⁽³⁰⁾

Profundizando en esta idea, traída al caso por Tarabukin, tomaremos algunas de las reflexiones que se desprenden de ensayos escritos por Étienne Souriau, en 1947, y que apoyan al mismo tiempo su discurso general de la correspondencia de las artes y estética. Para este fin, partiremos de una definición del arte que adopta este autor, en la cual el arte pertenece al género de la finalidad, finalidad cuyo término es la existencia. Finalidad entendida como lo que es por completo original. Se diferencia así de la mayoría de las acciones humanas, ya que estas otras acciones se orientan no hacia la producción de seres, sino hacia la de hechos, es decir, apuntan como finalidad a un hecho, ya sea a una victoria, al enriquecimiento, etc. En todo caso, su finalidad no estriba en la existencia. Arte es lo que existe entonces de común entre una sinfonía, una catedral, una estatua, un poema. Es lo que hace equiparables entre sí la pintura, la poesía, la arquitectura y la danza.

30 Tarabukin escribe que estos elementos de la forma de la obra de arte (es decir, los que constituyen la propia obra) son, tratándose de la pintura, el color, la factura, la composición, etc. En cuanto a poesía, será la rima, el ritmo, la organización del verso, etc.

12- REPRESENTACIÓN ESPACIO-TIEMPO.

LA ARQUITECTURA COMO EL ARTE DEL TIEMPO

Lo propio del arte deriva de su capacidad de dar existencia, haremos un breve análisis existencial de la obra de arte, apoyándonos en cuatro modalidades de existencia de la obra de arte determinadas por Étienne Souriau, y en las cuales podremos evidenciar el nivel en el cual actúan estos elementos de la forma de la obra de arte.

La primera es física, que se refiere a la cualidad material como consecuencia de su medio de soporte real, ya sea tela, madera (pintura), aire (música), papel (poesía), etc.

Una existencia fenomenológica relacionada con el fenómeno puro, es decir, aquellas sensaciones producidas como consecuencia de su existencia física.

Una tercera a la que llama de cosa o cosal, que no es otra que aquella en la cual yo identifico aquello representado (la cosa). Esta existencia evoca una cosa ausente, pero de la cual “obliga a formarse una idea a medio camino entre la imaginación pura y la presencia concreta”. Esta existencia –la cosa– está presente tanto en las artes representativas como en las presentativas (o productivas). En la primera, como significados extraídos de interpretaciones que parten de objetos o ilusiones representadas. Mientras que en la segunda lo cosal abarca total y no parcialmente la obra, es decir, el significado es la obra de arte en sí.

Por último, el cuarto nivel de existencia sería el trascendente, como aquella idea que va más allá de la simple presencia del objeto representado o presentado, así como de su significado. Como lo escribiera el autor, es un “nimbo reverencial”.

Para referirnos al plano físico de las artes, éstas justifican su diversidad a través de las materias utilizadas: “El escultor golpea con el mazo el cincel que talla el mármol; el pintor con el pincel, o con la espátula, extiende en el lienzo tenso en el bastidor pastas multicolores....”; “el músico hace vibrar cuerdas o el bailarín dispone sus músculos en distintas actitudes”. Se enfrenta el mismo espíritu a diversas materias, y esta lucha del espíritu contra la materia es, desde luego, uno de los aspectos importantes del arte. Schopenhauer, en su estética, plantea esta misma cuestión y más concretamente sugiere que la belleza en la arquitectura

radica en el esfuerzo del hombre por superar la gravedad. Sin embargo, los materiales en sí mismos no son privativos a cada una de las artes: así la piedra vale como medio tanto para el escultor como para el arquitecto o (utilizando un ejemplo un poco más radical de Souriau) como ocurre en la música, arte cuya verdadera materia prima es el aire en sus vibraciones y, sin embargo, el aire no le pertenece en exclusiva al músico.

Viendo algunas divisiones convencionales de las artes, podemos aclarar el panorama.

Tradicionalmente vemos separaciones como: artes plásticas y artes fonéticas, o también artes del espacio y artes del tiempo. En este orden de ideas, encontraremos que en la arquitectura, pintura y escultura (correspondientes a las primeras categorías de las divisiones expuestas) la obra se ofrece “de golpe”, parece ocupar un lugar y dimensiones precisas. La música y la poesía (artes fonéticas o de tiempo) ocupan un lugar no muy preciso ni tienen dimensiones susceptibles a ser calibradas; con la excepción de la dimensión temporal en la cual se hayan obligadas a desarrollarse.

Estas divisiones son del todo arbitrarias, ya que hay dimensión temporal en la arquitectura (variaciones del aspecto del edificio producto del cambio del día a la noche, o las apariencias sucesivas abarcadas en un recorrido), y un aspecto espacial en la música (tonos altos y bajos así como la disposición de los sonidos e instrumentos en una sala). A lo anterior, además, tendríamos que sumarle el arte cinematográfico, el cual se desarrolla como síntesis espacio-tiempo.

El cuerpo físico de la obra, en ciertas artes, es inmóvil y ya realizado, invariable en su totalidad; mientras que en otras artes sólo queda establecido provisionalmente.

Las anteriores divisiones no son satisfactorias para Souriau, así que prefiere hablar de artes de primer y segundo grado, en lo cual estaríamos llegando al punto que dejó entrever Tarabukin. La distinción válida de las artes está en el carácter representativo o presentativo. Las afinidades que podríamos encontrar entre la arquitectura y la pintura abstracta se dan en el momento en que la pintura da un salto cualitativo al ir de la representación a la presentación y con esto al campo en el que hemos colocado a la arquitectura.

En las artes representativas coexisten dos grados, el primero constituido por los elementos en sí (Tarabukin los sitúa como elementos puros del arte), color, línea, etc. Y otro de segundo grado

que corresponde a aquello sugerido. Para ilustrar lo anterior podríamos imaginar un cubo: en primer orden, son líneas que forman un cuadrado y dos trapecios, pero que a su vez sugieren (ya estamos en el segundo orden) la idea de un cubo en el espacio real.

Así, el primer orden responde a factores materiales y el segundo a factores conceptuales. El arte abstracto o no-objetivo, por supuesto, insiste en lo primero y pareciera que el arte contemporáneo, llamado conceptual, pasa al segundo grado dejando al lado los factores primarios. Tarabukin, por otro lado, siempre defendería la idea de lo material en la obra de arte, es decir, esta primera condición o grado que dice Souriau. Para Tarabukin este arte conceptual difícilmente tendría hoy día su aceptación.

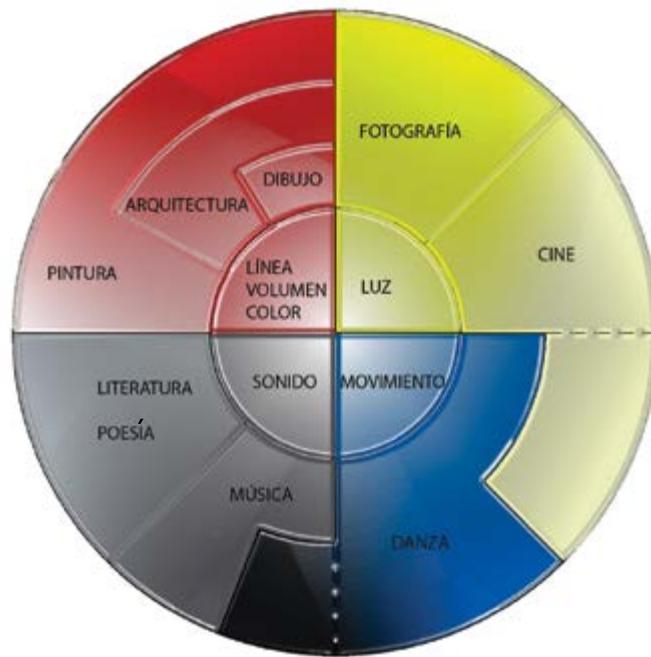


Fig. 33. El gráfico muestra los elementos que le son propios (inherentes o esenciales) a cada una de las artes así como sus afinidades por pares según Souriau, y a los que Tarabukin se acerca unos veinte años antes.



Fig. 34.
Jacques Lipchitz, *Bañista III*, 1917. Piedra; altura:
71 cm.

13- ARQUITECTURA NO-OBJETIVA: ARQUITECTURA AUTÓNOMA

Lo anterior nos permite considerar los aspectos fundamentales o “puros” de las artes vistas con la perspectiva, según la cual los elementos físicos no le son exclusivos a uno u otro arte.

Conocido bajo el nombre de escultura pura o también escultura autónoma podemos ubicar a Jacques Lipchitz (Fig. 34) o a Henri Laurens (fig. 35). En este territorio se combinan libremente, sin alusiones representativas, las formas como una especie de música de las disposiciones tridimensionales. Crean así pequeñas arquitecturas libres, es decir, independientes de toda utilidad práctica, y de servicios especiales y sociales a los que se haya, por ejemplo, sujeto la labor ordinaria del arquitecto.

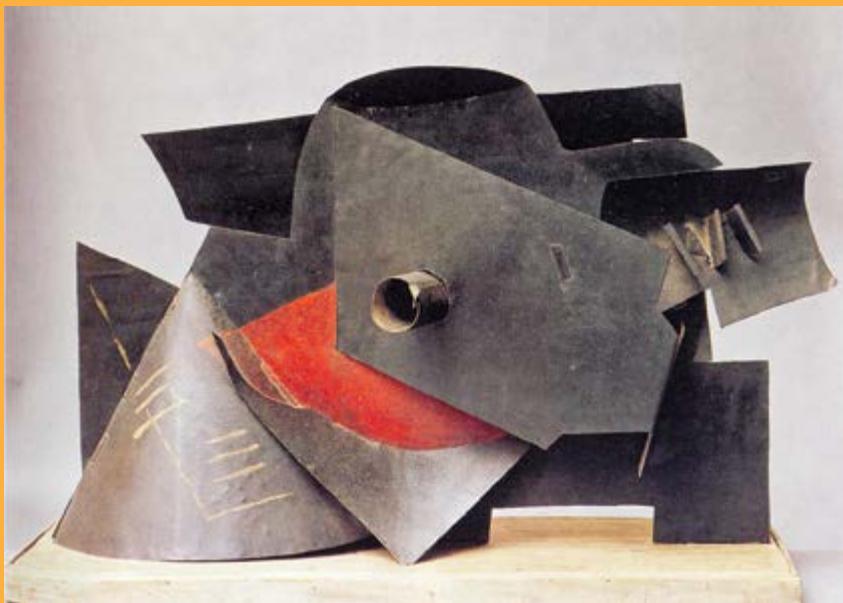


Fig. 35.
Henri Laurens, *Guitarra*, 1914. Chapa pintada;
altura: 44 cm.

Por otro lado, ubicamos la pintura pura como cualquier esfuerzo por establecer combinaciones cromáticas emancipadas de toda ley dictada por objetos exteriores, y únicamente para deleite, en interés de una especie de goce de la visión. Desde este punto de vista nos damos cuenta rápidamente de que la división de las artes, que se pretende como producto del medio de expresión, ya sea óleo, tejido, papeles, etc., es una división puramente tecnológica: en todo caso se trata de pintura pura.

Hagamos —a través del anterior análisis— un ejercicio deductivo sobre el concepto de arquitectura pura o autónoma tomando como válido el postulado que sobre la pintura de iguales condiciones (puras) se hiciera.

Así, la arquitectura autónoma se esforzará por establecer combinaciones formales liberadas de toda ley dictada por referencias exteriores y únicamente para el deleite, en interés de una especie de música brindada a la visión.⁽³¹⁾

Podríamos resumir tres elementos que definen la idea de arte puro; estos serían, primero, las formas irreductibles: punto, línea, plano. De las cuales —a través de sus combinaciones o derivaciones— se producirán unas formas subsiguientes, y como tercer elemento tendríamos al color como categoría fundamental.

La consecuencia de una teoría de la creación, que proclama la composición de una obra a partir de los medios que le son inherentes, es el surgimiento de una concepción arquitectónica que sintetice los elementos funcionales propios de la arquitectura: materia y color.

Pero, ¿qué significa una arquitectura autónoma?, acaso no siempre ha sido así. No ha sido la arquitectura vista desde siempre como aquel arte que logra escapar precisamente de la representación; un edificio es en sí mismo una existencia independiente. Al revisar las divisiones entre artes de primer y segundo grado (no-representativas y representativas

31 La analogía propuesta entre el placer estético de la música y aquel brindado a la visión es estudiada por Schopenhauer; para él, "la arquitectura es una música congelada". Para Schopenhauer, la música ocupa un lugar privilegiado entre las artes, separada de las demás. No pretende, como la arquitectura, manifestar las ideas. Pero tampoco busca hacerlas aparecer por medio de la representación de cosas particulares en otro medio, porque no le interesa reproducir en absoluto las ideas. A Schopenhauer le ha impresionado el hecho de que en música la gran mayoría de las obras, puramente instrumentales, no tienen un tema específico; dicho de otra forma, no parece razonable o apropiado investigar acerca de qué tratan. Como en cierto momento lo formula Schopenhauer: "Todo el que se entrega plenamente a la impresión de una sinfonía, parece ver que todos los acontecimientos posibles de la vida y del mundo se realizan en él".

correspondientemente), no habría duda sobre que la arquitectura es un arte de primer grado: un arte no-representativo, más bien simbólico.

Detengámonos sobre estas consideraciones.

¿Es la arquitectura realmente autónoma? Si así fuera, ¿en qué reside esta autonomía?

Como vimos antes, la arquitectura en sus orígenes fue, en más de un sentido, arte imitativo, tomó elementos de la naturaleza como modelo que sólo a través de un proceso llamado de estilización logró modificar para construir su propio diccionario de formas de composición, agregando elementos en un proceso que avanza en el tiempo. Estos elementos propios de la arquitectura –al margen de tener un árbol genealógico que los lleva a la naturaleza por imitación– se convirtieron con el tiempo en ajenos a esa naturaleza. Como parte de su evolución se fue quedando con lo que de esencial tenían aquellas formas naturales, ahora convertidas en elementos combinables dentro de un lenguaje propio. Estos elementos fueron llamados de cierta manera y sus combinaciones de otra: así ellos responden a un determinado tipo (de elemento) o una cierta tipología (en cuanto a sus combinaciones).

Lentamente el proceso que acercó más a la arquitectura de su emancipación como arte, de su autonomía, lo lleva de manera paradójica a un punto de sumisión referencial.

14- SOBRE LAS PLATAFORMAS DE REPRESENTACIÓN DIGITAL

Los seres humanos inventan nuevos instrumentos, nuevos métodos de trabajo, y esto trae como consecuencia un cambio radical en las condiciones laborales establecidas.

Sin embargo, con frecuencia, lo nuevo no se aprovecha al principio; lo viejo lo inhibe; la nueva función se cubre con la forma tradicional.

Esta fue la posición adoptada por Moholy-Nagy respecto a una diferenciación de las artes afines a la que mostramos en este trabajo (representativas y presentativas). Hace una posible evaluación de las obras en función a su capacidad para integrar lo desconocido: las obras que se limitan a repetir relaciones ya conocidas serán denominadas reproductivas, mientras que las que producen nuevas relaciones, desconocidas hasta ese momento, se denominarían productivas. Moholy-Nagy se hace de manera insistente la pregunta: ¿es productivo o reproductivo?

Para Moholy-Nagy, el hacer arte es (en la dinámica de una superación constante) producir algo nuevo: "... asignar a la pintura, a la fotografía y al cine el imperativo moral y estético de lo inaudito".

Dado que la producción (creación productiva) está, ante todo, al servicio de la constitución humana, debemos intentar que los aparatos (medios) que hasta hoy sólo han sido empleados con fines de reproducción, se apliquen con fines productivos.

Podemos mostrarnos entusiastas ante los avances tecnológicos —al igual que lo fue Moholy-Nagy—; sin embargo, también él deja entrever cierto escepticismo. Esto apoyado en una especie de hipótesis según la cual "la historia de la mirada" (capacidad de observación que va más allá de lo obviamente fisiológico) no acompaña necesariamente con la misma

velocidad a la historia de la tecnología. Moholy-Nagy reclama el hecho en el cual se ha relegado a la fotografía a una única función reproductiva (representativa, figurativa, objetiva) cuando, por el contrario, habría que sacar provecho de su capacidad productiva (presentativa).

"La revolución tecnológica ya ha tenido lugar: la de la mirada todavía tarda...".⁽³²⁾

Desde la invención de la fotografía no se había descubierto nada fundamentalmente nuevo, ni en el principio ni en la técnica de dicho procedimiento. Lo que está en juego es el estatuto de nuevo, siempre obstaculizado por lo antiguo. Recordemos como Moholy-Nagy escribe, en 1945: "... desde su invención hace un siglo, la fotografía es considerada en esencia como un medio mecánico de registro, y que por lo tanto no puede ser arte".

El panorama, visto así, no era del todo malo. En vista de lo anterior, se vislumbraban al menos tres vías que se proponen para encaminar a la fotografía hacia un arte productivo.

Estos serían: el fotograma, la fotoplástica y la fotografía creativa, como nuevas aplicaciones del medio fotográfico.

El fotograma evidencia que no es la cámara, sino la capa sensible el instrumento más importante de la fotografía (Fig. 36); la fotoplástica, cuyas posibilidades se amplían al combinar el fotomontaje con el dibujo (Fig. 37), y finalmente una fotografía creativa (Fig. 38) que surja como la experimentación con ángulos de visión poco frecuentes, estudios de texturas, facetas, estructuras, capaces de deshabilitar las costumbres perceptivas.

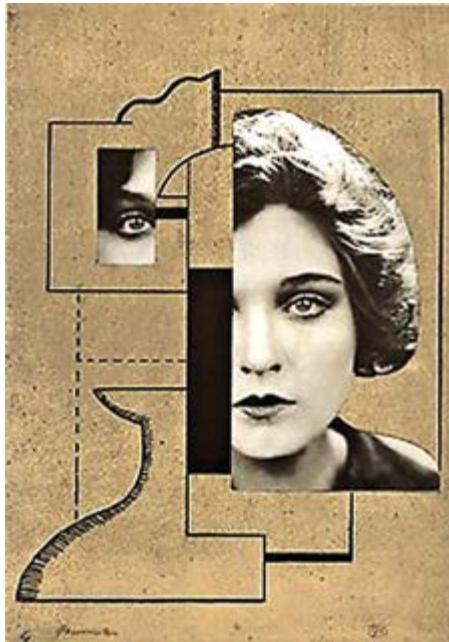
32 *Ídem*, pág. 28.



Fig. 36.

Fotograma. **Jaime Pisani**, *El parto de una estrella*, 1998.

Los fotogramas se hacen sin cámara, colocando objetos sobre el papel sensible y haciendo una exposición con la ampliadora; cuando ésta se enciende proyecta una serie de sombras que se reproducen en el papel y dan lugar a la imagen.

*Fig. 37.*

Willi Baumeister, *Cabeza*, 1923.

En este trabajo Baumeister combina la fotografía con el dibujo de trazos geométricos, característicos de sus trabajos de pintura no-figurativa.

*Fig. 38.*

Olgina Castillo, *Sin título*, 2005.

En esta fotografía, que podemos llamar fotografía creativa, se observa que aun cuando se trata de elementos reales, éstos no se muestran como un mero registro de la realidad. Por el contrario, el artista se vale de ángulos poco convencionales, un criterio de composición geométrico y la confrontación de elementos materiales para permitir la reflexión en términos de facturas y texturas para, en última instancia, repensar o educar la mirada.

En la actualidad vemos como el desarrollo y evolución de los llamados medios digitales nos colocan frente a una posición similar en la que estuvo envuelta la fotografía en sus orígenes, con idénticas consecuencias.

Los medios digitales, al ser utilizados como instrumentos de representación (reproductivos), sólo nos permite, en el mejor de los casos, apreciar el virtuosismo en el uso instrumental de una herramienta tecnológica, que en el caso es la computadora. Pero esto, no denotaría arte alguno en el sentido estrictamente productivo.

Más allá de una cierta capacidad mecánica, este instrumento no se aleja mucho de enfrentar la misma encrucijada en la que estuvo la fotografía hasta mucho después de su creación.

Esto se ha hecho evidente cuando se observan representaciones de escenas de la realidad física o natural en imágenes renderizadas, ilusiones digitales cuyo medio es el píxel⁽³³⁾. En una aplicación de carácter representativo un renderizado no se aleja mucho —en lo fundamental— de un cuadro pintado por Giotto.

Sin embargo, como ante el caso de la fotografía, existe un panorama más prometedor para corregir esto, potenciando el carácter productivo de estos instrumentos que nos ofrece la tecnología digital.

Conocemos actualmente al menos dos tendencias o modos de proceder ante esta herramienta digital.

Una que llamaremos renderización hiperrealista, donde en el espacio virtual del computador se reproducen con especial cuidado y fidelidad las apariencias del mundo exterior (fig. 39). Aquí se lleva una escena real al computador dando un tratamiento detallado a cada uno de los elementos que participan en ella, con el fin de hacerlos lo más parecido posible a los objetos materiales que se toman como modelo del mundo real, así como respetando las condiciones físicas a las cuales estamos sometidos (aun y cuando en el plano virtual no existen). La iluminación, las

33 Aquí hacemos referencia a la *renderización*. Esta palabra es una adaptación al castellano del vocablo inglés *rendering* y define un proceso de cálculo complejo desarrollado por un computador destinado a generar una imagen 2D a partir de una escena 3D. La traducción más fidedigna es *interpretación*, aunque se suele usar el término inglés. Así podría decirse que en el proceso de renderización, la computadora *interpreta* la escena 3D y la plasma en una imagen 2D.



Fig 39.

Texturizado interior. Render hiperrealista, realizado por **Luis Simanca**. 2006. Donde se hace evidente el esfuerzo por imitar las realidades físicas de un entorno posible, teniendo especial cuidado en copiar los objetos que toma como modelo.

sombra, puntos de vista, texturas, reflejos, etc., son adecuados y calibrados de tal modo que produzcan de manera eficaz una ilusión de realidad. Realidad en un sentido convencional claro. A los cuerpos construidos por vectores dentro de un espacio virtual, se les asignan características materiales que en muchos casos son sacadas de la propia realidad a través de fotografías digitalizadas. Este solo recurso muestra lo reproductivo de esta aplicación. Como éstos hay varios ejemplos que ilustran esta idea, pero no volveremos a ellos para no desviar el discurso a territorios técnicos que no aportan grandes cosas a lo que de fundamental se plantea. Podremos, en pocas palabras, decir que de lo que se trata es de copiar el mundo natural tal y como lo haría, en cuanto a su disposición psicológica, un pintor del siglo XVI, sólo que el caballete es cambiado por el computador y el pigmento por el píxel.

El espejismo llega a ser de tal parecido con la realidad que el poco aporte personal, que hasta los pintores del siglo XVI podían transmitir a la obra a través de la pincelada, queda hoy por completo anulado por el píxel. Visto así, este medio se separa diametralmente de una idea de arte productivo: funciona como medio mecánico de registro.

En la misma plataforma tecnológica existen, por otro lado, los elementos de progreso que pudieran revertir esta situación y acercar a la computadora hacia un “arte digital productivo”, si se quiere.

Aquí es donde podemos ubicar la otra tendencia de los medios digitales; el otro extremo que llamaremos: renderización especulativa⁽³⁴⁾.

Aquí de lo que se trata no es de copiar la realidad, sino de crearla, se da existencia a algo que antes no era nada (Fig. 40).



Fig. 40

Oscar Aguilera, *Hacia un arte productivo* n.º 7, 2005.
Este *render* especulativo forma parte de un ejercicio diseñado para comprobar algunos puntos relacionados con los recursos del cubismo pictórico y su representación, así como las consecuencias posibles en los medios digitales. Estos ejercicios servirán, más adelante, en el trabajo para ilustrar alguno de los puntos hasta ahora expuestos.

34 Decimos especulativa ya que la especulación, en cuanto acto cognoscitivo, se basa en la meditación y, finalmente, en la contemplación. Aun cuando términos como renderización presentativa, no-objetiva, abstracta o productiva se pueden ajustar a dicho procedimiento, nos parecía más apropiado abarcar su sentido más amplio, al mismo tiempo que separarlo de las posibles asociaciones con otros términos tradicionalmente relacionados con la pintura. Con lo que podríamos oscurecer la idea fundamental.

La distinción entre ambas tendencias (hiperrealista y especulativa) puede ser hecha de igual manera bajo la forma de *medios digitales puros* y *medios digitales aplicados*; estando la primera de ellas en correspondencia a la categoría de arte y la segunda a la de no-arte.

Los instrumentos digitales están subordinados no a la finalidad de la apariencia real, sino al conjunto de relaciones que hacen posible un tratamiento artístico. Son las propias virtudes o restricciones que el medio tiene, así como sus características propias. Aquí se propone la explotación de los materiales y texturas sin detenernos en las condiciones del arriba y abajo, ya que en el espacio virtual no existen las condiciones físicas como la gravedad, lo que a la vez promueve la utilización de ángulos de visión diferentes, perspectivas no convencionales, etc.

De esta manera, en este medio podríamos revisar aspectos antes planteados por Moholy-Nagy, válidos tanto para la fotografía como para la computación. Podemos incluso articular el lenguaje del fotomontaje con los procesos digitales, creando el efecto de choque tan buscado tanto por los vanguardistas de la Bauhaus, como por los constructivistas rusos.

Los medios digitales, visto en estas condiciones productivas, resuelven la paradoja en la que el avance tecnológico refuerza un medio de representación antiguo. Desde una mirada educada, este instrumento dejaría de ser utilizado (como ya hoy en día es muy frecuente) como un medio mecánico de registro para constituirse en un medio de exploración artístico: productivo.

Con los medios digitales se nos presenta la oportunidad de cambiar los esquemas perceptivos arcaicos y reajustar la mirada sobre el objeto. Es posible así la transformación psicológica de nuestra mirada, a través de un medio visto como instrumento teórico y plástico para pensar y representar el espacio⁽³⁵⁾.

Pintura y fotografía convergen, cada una a su manera, hacia la misma problemática, la del espacio-tiempo. Es decir, un espacio en cuyo interior deben tomarse en cuenta nuevos parámetros como el de la velocidad: recordemos los intentos futuristas en ese sentido, en el cual la velocidad fue motivo de inspiración que más tarde llegaría a la fotografía.

En el intento de representación espacio-temporal han participado medios como el fotomontaje, donde la realidad dispersa y fragmentada es unificada por el montaje.

Sin embargo, el medio que más eficazmente resuelve el tema de la representación espacio-tiempo sería el cine, pero hasta en ese caso el cine no está exento de la misma problemática

35 Moholy-Nagy, *Vision in motion*, 1947. Aunque el autor de *Visión en movimiento* se refiere a la fotografía, cabe decir que se puede ver de idéntica manera la pintura, el montaje y la computación como instrumentos de reflexión y creación de espacio.

de los medios digitales, la pintura y la fotografía. Al volver la mirada sobre la evolución y desarrollo del cine, nos daremos cuenta que el aspecto de la narración rebasa lo que de esencial tiene el medio como arte productivo. La película sigue siendo deudora de un modelo pictórico representativo. Recordemos a Souriau cuando coloca el cine y la fotografía como afines, debido a que tienen la luz como aquello que le es propio como medio (fig. 33). Al pensar en el pigmento y no en la luz no se hace más que pintura de caballete mecanizada. Al subordinar el cine a la narración de una historia se olvida cuáles son los elementos esenciales: tensiones, la forma, relaciones claro-oscuro, movimiento y ritmo.

15- DE LA COMPOSICIÓN A LA CONSTRUCCIÓN UTILITARIA: EL ESCENARIO

Existió en el período del constructivismo ruso un entorno en el cual se llevó a cabo verdaderas síntesis experimentales: este espacio fue el teatro.

En este espacio del teatro se elaboraban decorados o escenografías para la representación de diversas obras, en las cuales existió un gran esfuerzo creativo para llevar el entorno constructivista a la realidad cotidiana.

Para la representación de la obra: *El cornudo magnánimo*, de 1922 (Figs. 41, 42, 43 y 44), la artista Lyubov Sergeevna Popova diseñó un aparato escénico, que según sus propias palabras debía: "... transferir la tarea del plano estético al plano constructivista".⁽³⁶⁾

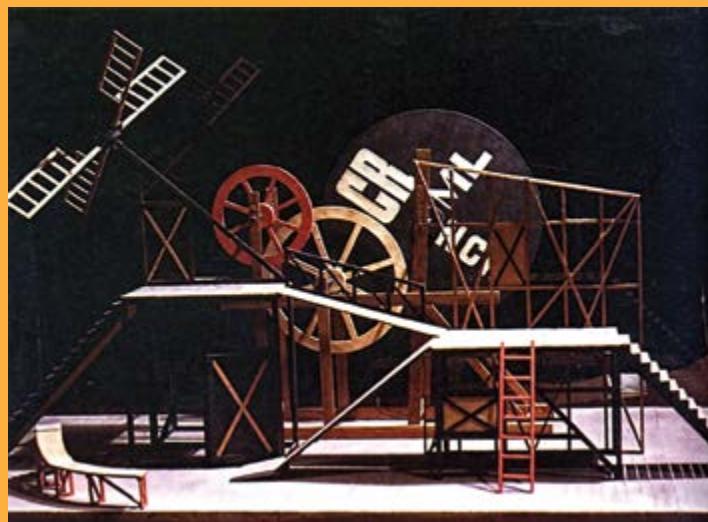
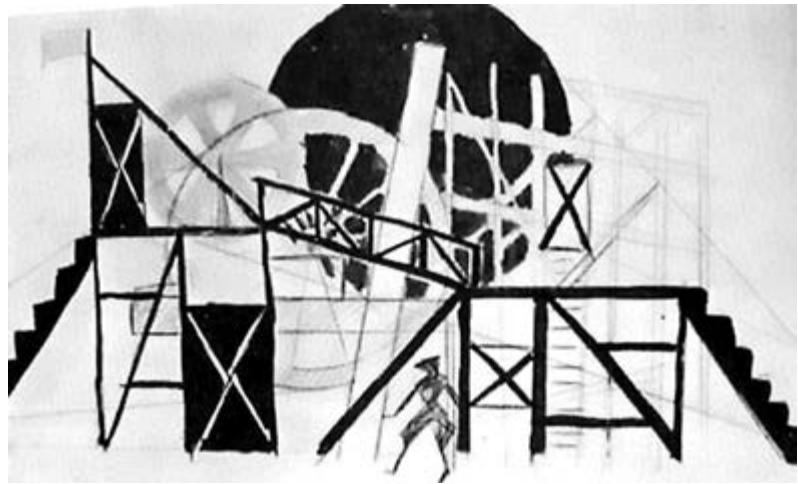
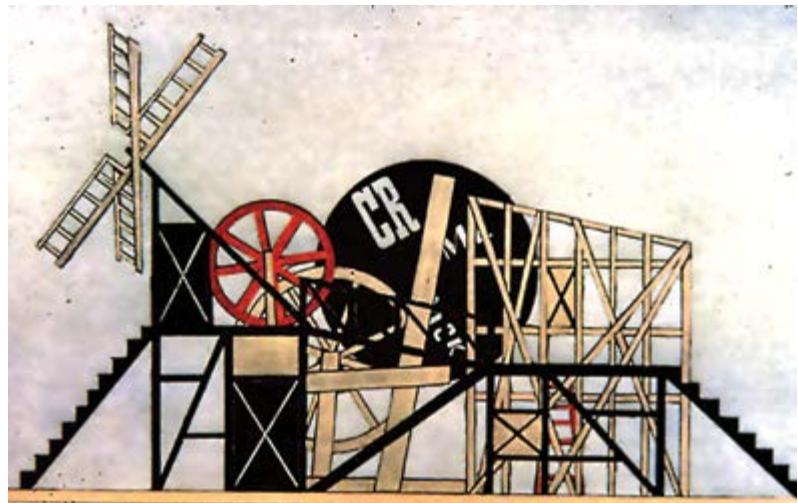


Fig. 41.
Lyubov Popova, Aparato escénico de "El cornudo magnánimo", 1922.



Figs. 42 y 43

Lyubov Popova, Dibujos preparatorios para el aparato escénico de "El cornudo magnánimo", 1922.



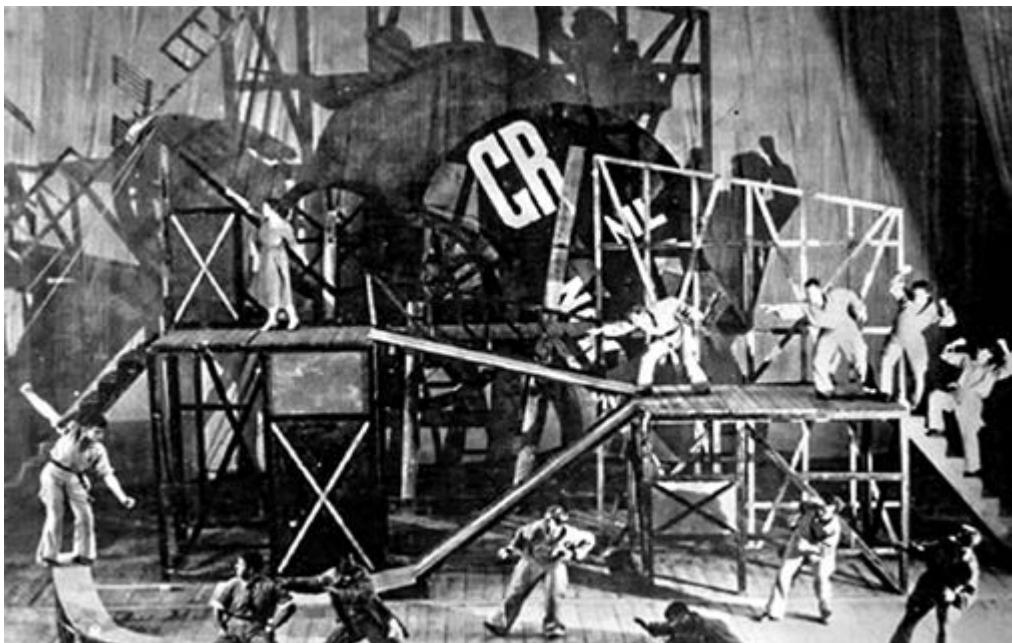


Fig. 44
Representación de la obra *"El cornudo magnánimo"*, 1922.

También en el decorado para la producción de *El hombre que fue jueves*, de 1923 (Fig. 45), Aleksandr Vesnin transmite los principios y lenguaje formal constructivistas en un entorno más amplio. Supone un “desarrollo más directo de la estructura de Popova para *El cornudo magnánimo*, que amplía los principios de organización interna y los métodos de construcción que Popova había utilizado”.



Fig. 45
Vesnin, Decorado para la producción
de "El hombre que fue jueves", de 1923.

El teatro, ciertamente, fue la experimentación constructivista más amplia con materiales reales en un espacio con funciones específicas.

En teoría, el objeto de diseño constructivista estaba completamente desprovisto de factores externos de estilo a priori. Basado en el estudio científico de criterios objetivos, representaba un producto utilitario, totalmente impersonalizado y empíricamente derivado. Sin embargo, si se analizan los productos reales de este proceso de diseño, se hacen evidentes algunas características visuales que tienen en común. Estas semejanzas visuales sugieren que el constructivismo desarrolló su propio lenguaje formal equivalente a un estilo y que, cuando tenía que actuar el método de diseño constructivista, en la práctica se utilizaban estos rasgos formales como vocabulario preestablecido.

Como consecuencia, los objetos producidos por este método podían ser utilizados sin referencia genuina al método constructivista original: tectónica, faktura y construcción. Siendo finalmente utilizado de manera decorativa, como en el modelo de Rabinovich para la Ciudad marciana de Aelita, de 1924. (Figs. 46-47)".⁽³⁷⁾

37 Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, traducción de María Cónodor Orduña, 1983.



Fig. 46
Rabinovich, Representación de la "Ciudad marciana de Aelita", 1924.

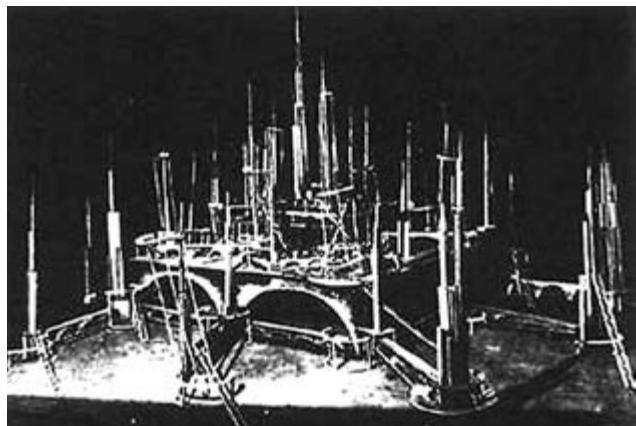


Fig. 47
Rabinovich, Modelo para la "Ciudad marciana de Aelita", 1924.

Tatlin, por otra parte, proyecta en 1923 una escenografía para la producción del poema de Khlebnikov Zangezi. El mismo Tatlin explicaría en un artículo contemporáneo:

La producción de Zangezi se basa en el principio “la palabra es la unidad de construcción, el material es una unidad de volumen organizado”. Según la propia definición de Khlebnikov, la suma de relatos es la “arquitectura de los relatos”, y el relato es “arquitectura de las palabras”. Considera las palabras como consideraría un material plástico. Las propiedades de este material permiten operar en ellas para la construcción de un estado del lenguaje.

Esta actitud de Khlebnikov me dio la oportunidad de dirigir el trabajo con arreglo a la producción. Se decidió introducir la construcción material paralelamente a la construcción oral.⁽³⁸⁾

38 V. Tatlin, “O Zangezi” *iskusstva*, n.º 18, 1923, pág 15.

Los diseños de Tatlin, para la producción que tuvo lugar en el Museo Pictórico de Petrogrado el 9 de mayo de 1923, se conocen sólo a través de una fotografía (Fig. 48), un dibujo (Fig. 49), un grabado en madera (Fig. 50) y una maqueta (Fig. 51 y cfr. Fig. 1). Sin embargo, este material nos permite aproximarnos a las dimensiones reales de este experimento formal en la obra de Tatlin, y una eventual extrapolación con dirección a manipulaciones formales en un entorno real, tridimensional y con un potencial utilitario.



Fig. 48.
Fotografía de la representación
del "Poema Zangezi". 1923.



Fig. 49.
Tatlin, Dibujo para representación
del "Poema Zangezi", 1923.



Fig. 50.
Lapshin, Representación de Zangezi, Grabado, 1923.

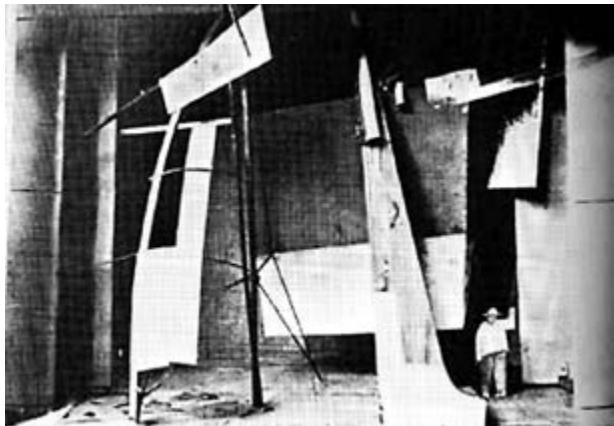


Fig. 51 (cfr. fig 1).
Tatlin, Modelo del decorado del "Poema Zangezi", 1923

Tatlin representa un antecedente importante en cuanto a todos aquellos artistas que de manera afortunada logran integrar sus trabajos en diferentes campos de la creación.

De igual manera, los aportes de los artistas inscritos en el movimiento constructivista sirven de base para especular sobre la verdadera potencialidad de sus enunciados hoy en día, y proyectar a futuro.

Este antecedente permite vislumbrar la posibilidad de llevar dichos mecanismos a otro nivel, como una herramienta poderosa para la potencial generación de espacios arquitectónicos contemporáneos, basados en estas aproximaciones metodológicas de las primeras vanguardias artísticas del siglo pasado y en especial las aplicadas en el llamado: Gran experimento ruso.

16-LOS RECURSOS DEL CUBISMO EN LA PRÁCTICA PARA EL DISEÑO DE UNA ESCENOGRAFÍA

El proceso de Franz Kafka

Consecuentes con la idea de laboratorio como disposición al ejercicio práctico en el diseño arquitectónico, se ideó una experiencia para la comprobación de algunos aspectos presentados con anterioridad. En este sentido, veremos de qué manera puede valerse el arquitecto de los recursos del cubismo pictórico.

Se ha elegido como lugar un teatro y como asunto o móvil⁽³⁹⁾ la escenografía.

La elección de estas condiciones se debe a la necesidad de aislar la experiencia de ciertos elementos determinantes, como contexto geográfico, climático, funcional (en un sentido tipológico), para acercarnos lo más posible a las condiciones de neutralidad que un laboratorio debe ofrecer.

De igual manera, la experiencia nos permite contrastar los resultados con aquellos trabajos escenográficos descritos en el capítulo anterior.

El circo, el teatro y la cinematografía ofrecen oportunidades para realizar actividades creadoras de espacio. De estas posibilidades surgirán seguramente nuevas vías de liberación que nutran nuestra construcción arquitectónica.

“... Pareciera que en todo este estudio del material, volumen y espacio, el teatro ha de ser el primero, entre todos los campos de expresión, en sacar más partido en un futuro cercano”.⁽⁴⁰⁾

Se ha utilizado el texto de Franz Kafka titulado *El proceso* para escenificar 10 actos y de ellos tomar igual número de muestras que permitan el análisis.

Así, se utilizan los 10 capítulos del libro, desde el arresto hasta el fin, como estructura discursiva en consecuencia con el espacio para ellos diseñado.

39 Preferimos los términos: asunto o móvil, y no el de programa. Éste último refiere semánticamente a una función utilitaria.

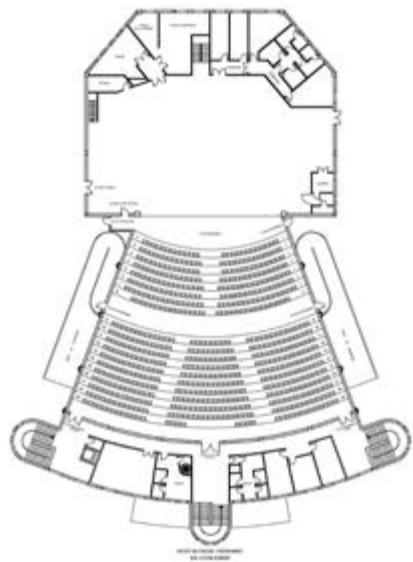
40 Moholy-Nagy escribe esto durante el período en el que realiza una escenografía para la Ópera del Estado, Berlín, 1928.

Por qué un escenario se convierte en laboratorio

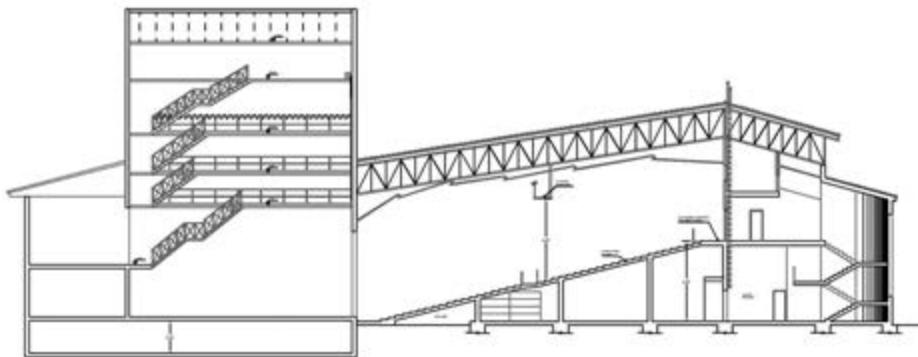
- a) En él las condiciones pueden ser más controladas.
- b) El espectador sólo tendrá la posibilidad que le ofrece un determinado punto de vista, desde el cual elabora un juicio estético.
- c) El movimiento es entendido como consecuencia de las acciones transcurridas en la obra y aporte de algunos elementos móviles del aparato escenográfico. El movimiento del desplazamiento es controlado (el espectador permanece sentado), así el movimiento ocular está por sobre los otros del desplazamiento.
- d) La luz, controlada y clasificada, proviene del uso de reflectores (10 en total), para enfatizar o inducir a lo largo de las 10 escenas las atmósferas correspondientes.
- e) Posibilita la oportunidad de que en un espacio neutral se identifiquen las relaciones de formas utilizadas en pinturas y relieves, de manera simultánea y no sucesiva como suele ocurrir durante un recorrido habitual en un espacio construido.
- f) El tiempo llevado a la arquitectura por el individuo, quien en su recorrido a través de lo construido produce una infinita sucesión de imágenes, es ahora acotado al tiempo de duración de cada uno de los actos representados (esta es al menos una de las percepciones espacio-tiempo que se propone mensurable).

Sobre el teatro

Hemos escogido el Teatro de la Paz, ubicado en Albacete, una provincia española localizada entre Valencia y Granada que ofrece un espacio ideal (no muy grande ni pequeño) para la puesta en escena de *El proceso*, de Franz Kafka —obra adaptada a diez actos teatrales. (Figs. 52 y 53).



Figs. 52 y 53.
Teatro de la Paz, en Albacete. Planta y corte respectivamente.



Acerca del montaje

Tomando partido de los recursos del cubismo y de las experiencias de laboratorio en pintura y relieves, remitirse a la idea de una escenografía podría traer como resultado la copia literal de alguna construcción no-utilitaria, y su posterior forzamiento a una función de escenario desde la cual la obra no fue concebida.

Sin embargo, construir la escena teniendo en cuenta sólo el aspecto funcional sería negar o contradecir el análisis de los elementos objetivos para la creación artística —y su incidencia en los procesos de diseño— revisados.

Se propone entonces extraer los recursos característicos utilizados en las construcciones no-utilitarias (más que sus elementos de configuración formal).

A través de las diferentes relaciones que se puedan desprender de estos recursos se derivarán las 10 escenas de *El proceso*.

Las características sobre las que se hace un juicio estético en el arte fuera de toda consideración de significado o contenido narrativo serán aquellas formuladas en 1920, cuando se establecieron los llamados Criterios objetivos del valor artístico, considerados universales y vigentes todavía hoy: material, color, espacio, tiempo (movimiento), forma y técnica.

Los recursos característicos a poner a prueba se establecen a partir de una aproximación cubista en cuanto a resultados y métodos aplicados a la generación de las obras de arte.

Por lo tanto, se ha convenido aceptar la enumeración que de los recursos del cubismo hace Moholy-Nagy en su libro *Visión en movimiento*, los cuales pudiéramos resumir de la siguiente manera:

1. Distorsión.
2. Giro de los objetos.
3. Cortes: las partes y no el todo.
4. Desplazamiento. Refracción y ruptura de líneas.
5. Superposición.
6. Líneas geométricas: rectas y curvas.
7. Cambios de positivo a negativo.

8. Múltiples formas en una: un contorno refiere a varias formas.
9. Utilización de objetos impersonalizados. Lo cotidiano e industrial.
10. Materiales para la representación de superficies.

A estos diez que enumerara Moholy-Nagy podríamos sumar otro:

11. Simultaneidad.⁴¹

Es igualmente importante, para llevar estas inquietudes al plano práctico, establecer la base sobre la cual es posible actuar desde el principio de composición bidimensional hasta la construcción de espacios habitables.

Esta base, como punto de partida, será consecuencia de los criterios así determinados por el cubismo pictórico en cuestión.

Así, todos estos aspectos de forma (tectónica y factura) se articularán luego a las estrategias para el proyecto arquitectónico —a efectos del presente trabajo— según el principio de construcción: montaje.

Previo a la puesta a prueba de los recursos cubistas en un espacio arquitectónico (escenográfico), convendría revisar algunas experiencias de carácter similar, donde, a partir de pinturas claramente relacionadas con los principios descritos, se extrajeron parte de las estrategias a utilizar en la escenografía de El proceso. En estas pruebas se quería verificar la viabilidad de un recurso fundamentalmente bidimensional en un espacio de tres dimensiones.

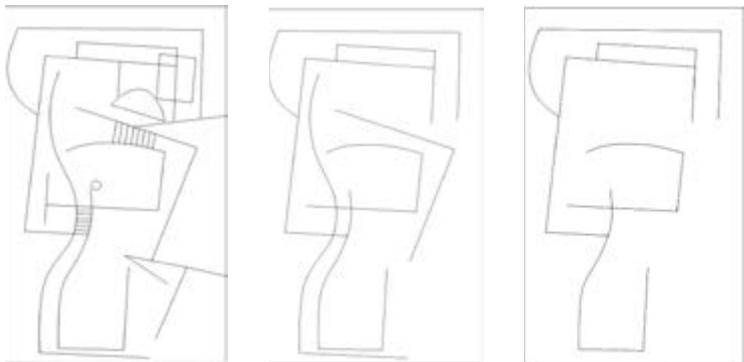
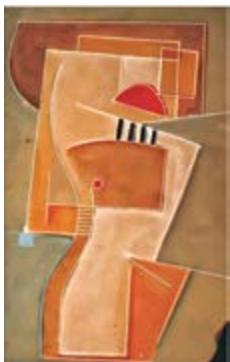
Mostraremos, previo a la escenografía, tres de estos ejercicios, los cuales por su claridad hemos escogido como ejemplos, y en donde nos detendremos igualmente a revisar los siguientes temas: composición-montaje (o construcción); tectónica y factura. Aspectos que se convino poner a prueba de manera aislada en cada uno de los planteamientos, aunque no por ello dejarían de estar relacionados con otros como el uso del material industrial, la simultaneidad, la superposición, distorsión, etc.

41 La simultaneidad ha sido sumada a los aspectos referidos por Moholy-Nagy, ya que éste describe el fenómeno, pero no lo enumera directamente. Sin embargo, es crucial a efectos del presente trabajo como apoyo a la idea de representación del tiempo, la cual describimos como una lucha entre la simultaneidad y la sucesión: la primera, capaz de presentarse ante nosotros “de golpe” y la segunda como se define convencionalmente, es decir, como una sucesión de unidades discernibles que se prolonga al infinito. Así, el tiempo como período en el cual se producen las acciones y cuya dimensión representa una sucesión, sería representado no de manera aislada o consecutiva, sino, por el contrario, de manera simultánea.

Comencemos por el que se ocupa de la composición-montaje.

Experiencias preliminares

Partimos de un cuadro propio pintado en el año 2000. De una serie de cuadros llamados Composición, acrílico sobre madera, 35 x 22 cm. (Fig. 55).



"Composición"

La secuencia muestra una síntesis lineal de los elementos que intervienen en la composición. Este proceso avanza de lo general a lo particular reduciéndose finalmente a aquellas líneas fundamentales, aquellas que soportan el conjunto. Por ahora sólo el componente lineal participa como criterio en la selección que se muestra.

Igualmente las líneas establecen entre sí, múltiples relaciones entre ellas y con el espacio que las contiene, según sean de tipo curvo, rectas, por su disposición inclinada, horizontales o verticales; pero estas se terminan por reducir a unas pocas, quedando por ejemplo de las curvas la más representativa y de las oblicuas la de mayor tensión, quedando también sintetizado el "efecto" conseguido en la obra.

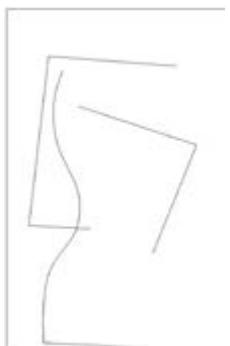
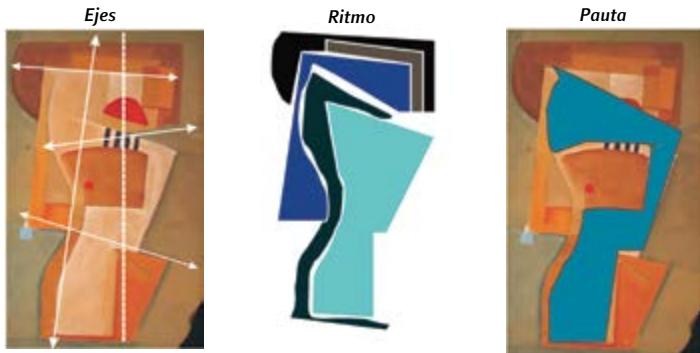


Fig. 54.
Oscar Aguilera, *Composición*. Acrílico sobre madera, 35x22 cm, 2000.

Aquí hacíamos un análisis sobre los elementos de primer orden; aquellos que se nos presentan puros, más allá de las consideraciones de significado, elementos de orden claramente identificables en la obra concebida como un hecho concreto: forma, material, color y técnica. (Figs. 55 y 56).



Figs. 55 y 56
Oscar Aguilera, *Composición. Síntesis lineal y análisis de composición sobre el cuadro*.



"Composición"

La forma y sus principios de composición.

Ejes

Eje axial predominantemente vertical; seguidos de otros ejes secundarios perpendiculares a éste o bien con tendencia a unirse al eje principal en algún punto fuera del espacio del formato.

Ritmo

Los elementos se disponen en función del eje axial como una sucesión progresiva de planos: ritmo.

Pauta

La disposición de estos elementos rítmicos es generada por la trayectoria del elemento curvo que acompaña los diferentes planos sugiriendo así la pauta.

Textura

Superficie lisa. Derivado del tipo de soporte; tabla compuesta de madera.

Color

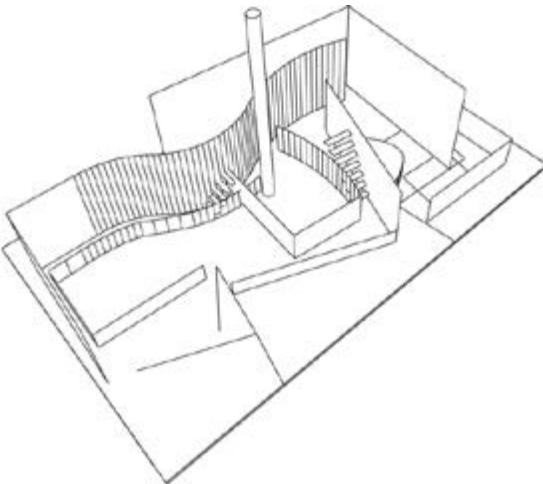
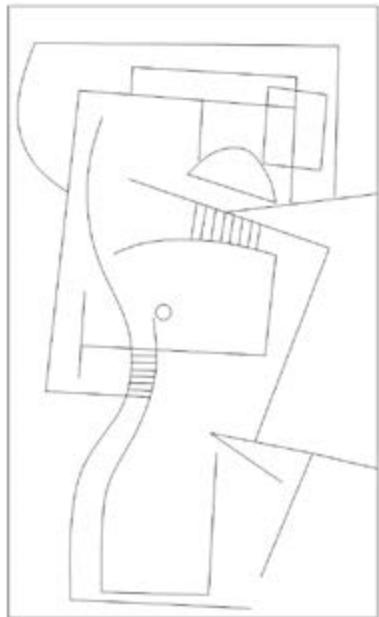
Compuestos; difuminados levemente hacia los contornos de las formas.

Transparencias que dejan entrever el fondeado e integran el fondo a la composición.

Neutrales: paleta reducida a variaciones tonales de sepia, amarillos, marrones y blanco.

El uso del color pasa a segundo plano: es utilizado solo para diferenciar las formas a relacionar.

Luego de esto pasamos a lo que llamamos: extrapolación, operación que consiste en establecer los códigos necesarios a fin de pasar aquello, que en principio es bidimensional, a un espacio de tres dimensiones. (Figs. 57 y 58).

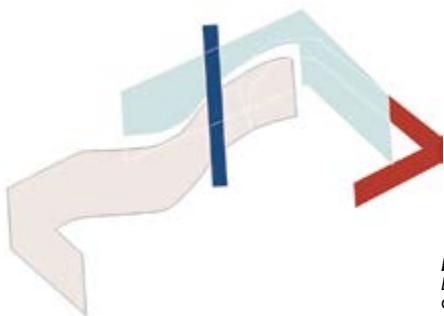


En la representación de una construcción los mismos elementos de la composición estarán organizados en una entidad que es potencialmente reconstruible en tres dimensiones con materiales reales; los elementos son más definidos, el espacio en el que existen es menos ambiguo y expresa un sentido de volumen: las relaciones estructurales se aclaran.

Una vez elegidos estos elementos en tensión, surgen algunas otras relaciones que varían según la perspectiva. El proporcionar los elementos dotándolos de menor o mayor altura o profundidad, determina su potencial espacial respecto a un posible fin práctico.

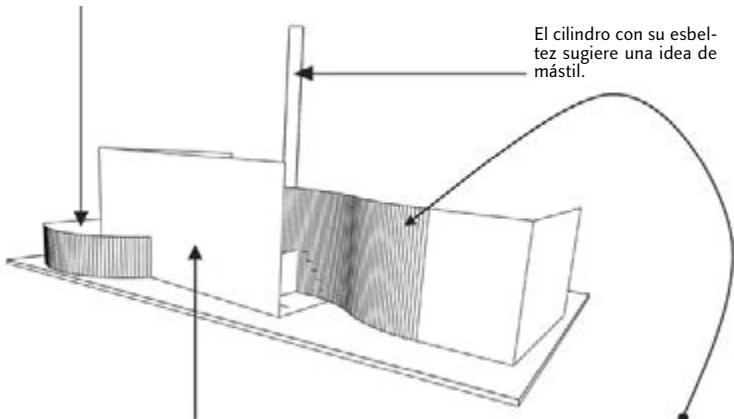
Tanto en la composición bidimensional como en la construcción se genera tensión por la manera como se relacionan los elementos curvilíneos con los otros planos paralelos o perpendiculares a éste.

Estudiando este fenómeno más a fondo, examinamos cuatro de los elementos más representativos de la composición para construir a partir de ellos

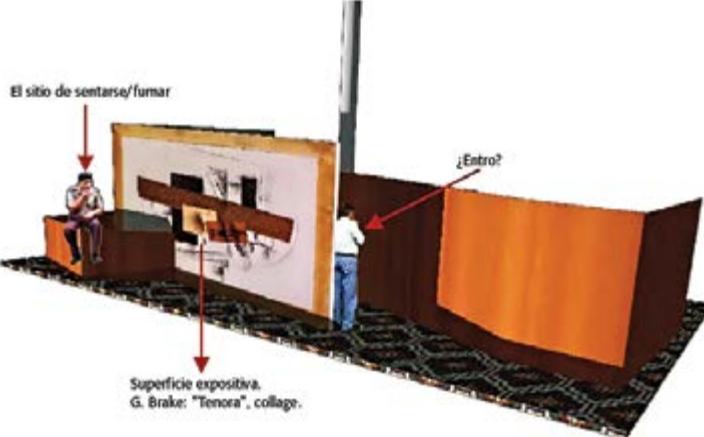


Figs. 57 y 58
Extrapolación. Ejercicios para la delimitación de espacios a partir de una obra de arte abstracta.

El elemento curvo a la izquierda sugiere por su disposición, tamaño y volumen, una postura de reposo que a manera de asiento se apoya sobre el plano apaisado para una posible contemplación.



El plano vertical, además de articular las formas curvas, tiene una doble función al actuar como pantalla y a su vez como delimitador de un acceso en referencia al plano curvado de la izquierda.



De este ejercicio se derivaron varias potencialidades funcionales (aunque no es el fundamento de la experiencia), como son los propuestos en las gráficas: módulo expositivo, dispositivo para el descanso y la contemplación. Sugiriendo también —a través de la interpretación de planos elevados, rectos o curvos— diferentes situaciones de accesos: diferenciando la calidad que tienen estos o aquellos elementos para desencadenar acciones, movimientos, comportamientos, como consecuencia de sus tratamientos formales, de texturas u otros.

En una segunda experiencia, utilizamos como punto de partida otra pintura; esta vez del año 2001 titulada *Composición con vaso y botella*. (Fig. 59).

En el caso anterior, se revisaron unas categorías de análisis formal que permitieron aproximarnos a una comprensión objetiva de las relaciones compositivas existentes entre los elementos involucrados en la obra.

Para este caso, estos mismos elementos se muestran en una sucesión de planos; es decir, el criterio según el cual serán analizados tiene que ver con: profundidad, superposición e intersección.



Fig. 59
Óscar Aguilera, *Composición con vaso y botella*.
Óleo sobre madera, 2001.

Podremos decir, en cuanto a la profundidad, que los componentes de la obra se disponen de adelante hacia atrás: mostrándose en primer plano aquéllos que por su configuración ordenan el resto de la composición. Esta manera de disponer elementos habla de un principio de jerarquía que se le otorga a la forma. Como diría Ozenfant, el pintor precursor del purismo, existen también otros rasgos característicos en la obra que a su vez apoyan la idea de profundidad, y son precisamente aquellos que tienen que ver con el color. Sin embargo, nos contendremos aquí sólo en evidenciar las coincidencias que con Ozenfant tenemos a este respecto, ya que el color no es el tema sobre el que gira la dinámica del ejercicio mostrado. Así, diremos que el fondo de la composición podría ser deudor de la tradición pictórica en cuanto a que se utiliza el color azul con su referencia inmediata al cielo, dejando los tonos tierra de los planos siguientes, venirse al frente como si de la tierra se tratase al pintar un paisaje. (Para Ozenfant, el ojo se habituó a estos códigos para identificar elatrás y el adelante en una pintura).

La superposición en la obra revisada es evidente, pues los planos montados unos encima de otros, o bien representados de esta manera, logran producir el efecto esperado. Reminiscencias de los collages modernos es resultado de una estrategia cubista aplicada a una pintura.

Como tercer aspecto, antes de pasar al análisis de las partes (fig. 60), diremos que la intersección es sugerida gracias a una ambigüedad utilizada en los contornos de las formas para tal fin; estas formas no cierran del todo y logran definir no uno sino varios objetos a la vez.



Existe una clara relación entre la composición y el formato. El espacio circundante no interviene de manera significativa en la configuración del objeto. Las partes coexisten en función a un soporte de dimensiones determinadas, condicionando las relaciones que establecen entre sí los elementos con su límite.

Al "extrapolar", el objeto se libera de las restricciones del formato. Su relación con el espacio circundante es más dinámica.

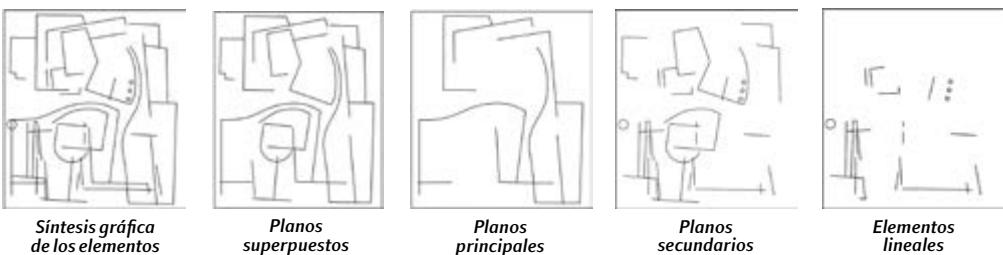
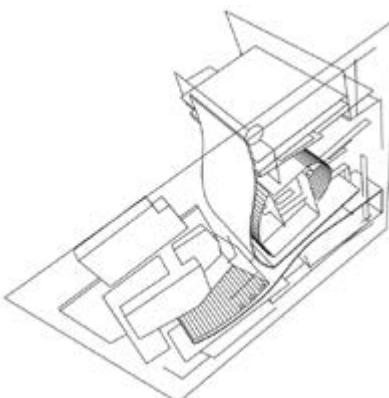


Fig. 60
Síntesis lineal de los elementos que conforman la obra
y análisis de los planos existentes y sus relaciones de
superposición.



Al hacer la conversión a tres dimensiones, sobre la base de la composición analizada, tendríamos en mente dos de los enunciados que sobre la composición y la construcción hiciera Aleksei Babichev.⁽⁴²⁾ Éste entendería la composición como la “continua interrelación de las formas” a la vez que la construcción lograría una “unidad orgánica de formas materiales obtenida por la revelación de sus funciones”.

Al construir a partir de la composición de base encontramos que:

Se construye dimensionando los elementos en el espacio de manera consecuente con las relaciones que entre ellos se perciben en la composición bidimensional; de igual forma que en la obra pictórica, los principios de profundidad, superposición e intersección se ajustan al modelo tridimensional.

El objeto ofrece ahora múltiples lecturas dimensionales, consecuencia de las perspectivas no convencionales.

Hasta este punto se revisaron las posibilidades de la forma constructiva partiendo de la composición propuesta; el siguiente nivel de acercamiento tendrá que ver con la posición que tomaremos frente al color, la textura, el material y la tectónica. Para esto, reunimos en cinco postulados la actitud frente a estos aspectos:

1. Si bien se concibió la obra pictórica (composición con vaso y botella) sin pretensiones práctico-utilitarias, ésta se elaboró dentro de un espíritu industrial, acomodándose a principios de orden y economía.
2. Los materiales de la construcción deberán ser utilizados en un estado próximo a aquél en el que fueron encontrados (o trabajados de manera coherente con su naturaleza en estado original).
3. El color y textura son consecuencia exclusiva del uso del material y aparece sólo como complemento de la forma.

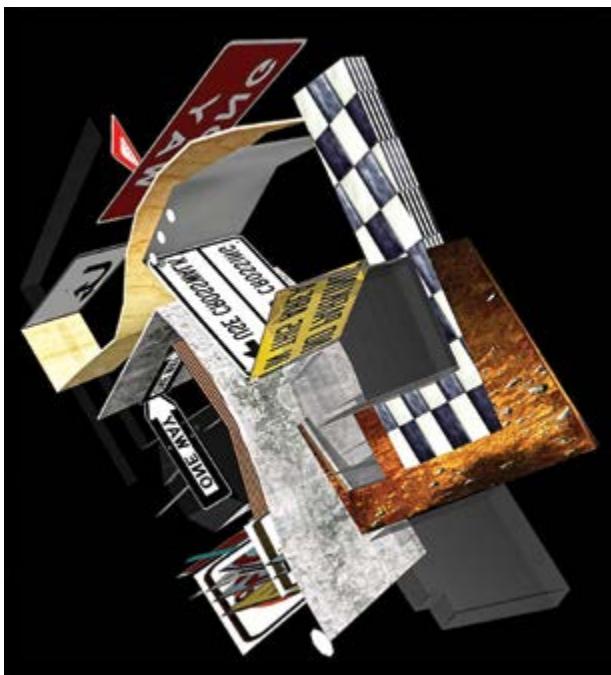
42 Babichev, Aleksei Vasilievich. (1887-1963). Escultor nacido en Moscú, profesor tanto en los Vkhutemas como en el INKUHK de Moscú, responsable de la formación del programa del Grupo General de Análisis Objetivo en Acción. Durante la década de los treinta siguió impartiendo enseñanza en diversas escuelas, como el Instituto de Arquitectura de Moscú.

4. Las propiedades materiales y sus interrelaciones reemplazan todo contenido narrativo (en pintura) y toda determinación histórica, tipológica o producto de la estilización naturalista, de la que gran parte del vocabulario arquitectónico se ha nutrido.
5. La utilización de materiales reales procedentes del mundo de la moderna tecnología y en el espíritu de orden y economía propio de la máquina.

Dentro de estos parámetros, se propuso determinar las condiciones materiales del objeto, lo cual supone una utilización adecuada de materiales provenientes de la industria y utilizados en su estado original. (Figs. 61 y 62).



Fig. 61.
Modelo 3D render. Construcción tridimensional que parte de la pintura *Composición con vaso y botella*, y donde se muestra la utilización del material: tectónica-factura, su impacto sobre la forma, patrones de diseño y organización.



*Fig. 62.
Ídem, 61.*

Así, establecemos las mismas relaciones compositivas dotadas ahora de una condición material que supone una doble lectura, ya que este objeto es impersonalizado, además de determinado, empíricamente integrando objetos diversos como señales de tránsito, carteles, tableros de ajedrez, etc., que serán sólo un medio para abarcar la forma y no para decir, expresar, evocar o narrar algún otro significado.

En un tercer ejercicio, las condiciones anteriores estarán presentes aunque el énfasis se pondrá sobre la posibilidad de la representación de múltiples perspectivas en una, la simultaneidad temporal, el desplazamiento y la refracción. Teniendo así, al menos, algunos recursos del cubismo puestos a prueba sobre construcciones espaciales no utilitarias servirían de apoyo para la elaboración de la escenografía en la obra de Kafka: *El proceso*.

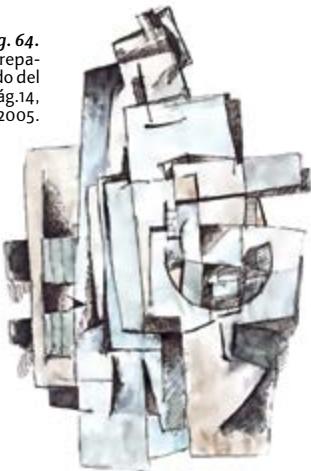
Esta experiencia se inicia como en las dos anteriores con la referencia pictórica sobre la cual se trabaja: composición bidimensional que si bien está libre de compromiso útil, es escogida por la claridad en que evidencia la utilización de los recursos del cubismo antes aludidos y por la economía en el manejo de los mismos.

En esta oportunidad se pasa de la composición bidimensional a la elaboración de un modelo —a manera de los relieves constructivistas—; construcción donde a su vez se sintetizan más aún aquellas relaciones importantes que se quieren destacar, dejando sólo aquellas recurrencias, planos de mayor jerarquía, llenos y vacíos principales. El modelo estará hecho de material incoloro, pues la forma es la que por los momentos nos interesa. Para la experiencia no hemos partido de un trabajo pictórico en particular; más bien se han seleccionado tres dibujos —bocetos de estudio para cuadros— que están emparentados, ya que si bien existen períodos de tiempo distantes en cuanto a sus fechas de elaboración, los tres fueron hechos bajo el mismo hilo conductor dirigido a preocupaciones plásticas idénticas, por lo que los patrones formales están claramente relacionados. (Figs. 63, 64 y 65.) La escogencia de tres y no un solo cuadro o pintura es una variable a poner en práctica en esta experiencia.



Fig. 63.
Oscar Aguilera, Dibujo preparatorio para cuadro. Extraído del "Cuaderno número 5", pág. 6, diciembre, 2004.

Fig. 64.
Oscar Aguilera, Dibujo preparatorio para cuadro. Extraído del "Cuaderno número 5", pág. 14, enero, 2005.



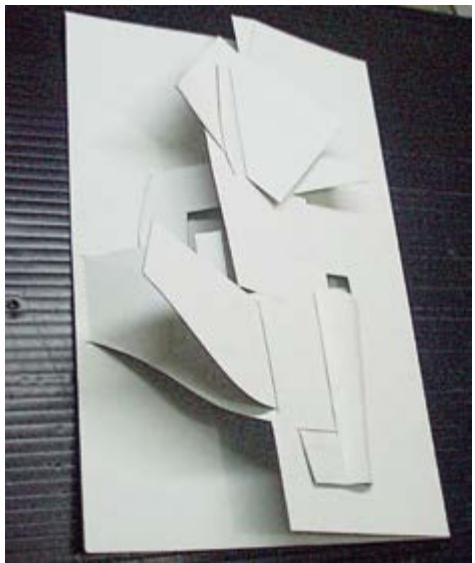


Fig. 66.
Oscar Aguilera, Modelo-reieve. Cartulina blanca. Medidas variables. 2005.

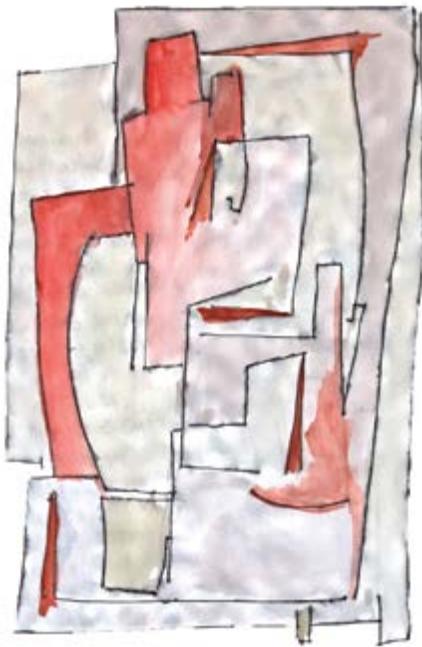


Fig. 65.
Oscar Aguilera, Dibujo preparatorio para cuadro. Extraido del "Cuaderno número 5", pág.64, diciembre, 2005.

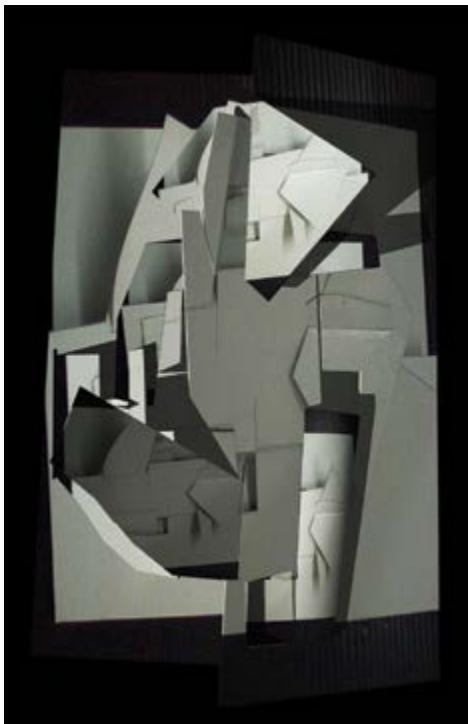
En la búsqueda de las invariables sobre estos tres trabajos se extraerán aquellas más recurrentes para interpretarlas y darles materialidad en el modelo. (Fig. 66).

La condición tridimensional del modelo obliga a establecer de manera real las variaciones de profundidad que en el papel sólo están sugeridas; por lo cual, una vez elegidos aquellos planos que por su jerarquía pasarán al relieve, se espera conformar una unidad orgánica de elementos interdependientes que sobre la idea del pliegue sugieren una idea de contenedor.

Con lo anterior parece resuelto el tema acerca de las posibilidades de que la pintura (como hecho artístico al margen de la utilidad) ofrece para la conformación de un espacio arquitectónico. La idea de contenedor es, a nuestro parecer, el comienzo para definir el lugar donde se puede intuir la arquitectura, condición indispensable de toda construcción potencialmente habitable.

Iremos más allá en este asunto ya que, como dijimos antes, el propósito de la experiencia es no sólo el de verificar la eficacia de la composición bidimensional, al llevarla al plano de tres dimensiones, sino además integrar los aspectos de la representación de múltiples perspectivas en una, la simultaneidad, el desplazamiento y la refracción. Por ello, luego de la construcción del modelo avanzamos en ese sentido. Los medios digitales y de fotografía, en la capacidad que tienen como medio artístico, servirían como instrumentos eficaces para la concreción de estas aspiraciones, por cuanto permiten la incorporación de varios puntos de vista (equivalente al collage cubista hecho a base de recortar y pegar), facilitan la exploración de puntos de vista no convencionales y están, gracias a los medios digitales, emancipados de la orientación clásica en relación con lo que “está arriba o abajo”; así, desplazamiento y refracción pasan de ser un recurso para la realización de obras de arte cubista a ser potenciales estrategias para la creación de un espacio arquitectónico (Fig. 67). Esta imagen resultante muestra cómo la representación de un objeto, cuyas propiedades son derivadas de algunos recursos cubistas, sugieren contenidos asimilables a la arquitectura. La integración de recursos como refracción, quiebre, distorsión, etc., en este modelo, el cual aspira a la simultaneidad, es decir, una cierta capacidad de mostrar de golpe varias situaciones, produce la impresión de un orden no convencional, pero aprensible, cercano a una condición de orden si se quiere fractal⁽⁴³⁾.

43 Un fractal es un objeto geométrico cuya estructura básica se repite en diferentes escalas combinando irregularidad y estructura. Estos objetos tienen detalles a escalas arbitrariamente pequeñas, son demasiado irregulares para ser descri-



*Fig. 67.
Modelo 3D render.*

Teniendo estos tres ejercicios como referencia, continuaremos con la experiencia propuesta como escenografía para la obra *El proceso*, de Franz Kafka.

Ya hemos definido cuestiones de orden práctico como el teatro, el número de actos, la obra, etc., consideraciones que están en relación tangencial con los propósitos del ejercicio, pero fundamentales para llevarlo a cabo; esto, debido a que son parámetros para la creación de las condiciones apropiadas y no detonantes para el diseño en sí mismos.

En el año 2005 realicé una serie de cuadros titulada *Burocracia*; de ellos partiremos para la elaboración de una síntesis que recoja los rasgos más relevantes de cada uno, así como sus recurrencias e invariables. (Figs. 68, 69, 70 y 71).

tos en términos geométricos tradicionales. En las formas fractales las partes se asemejan al todo. Las técnicas fractales se han aplicado tanto en ciencia como en artes plásticas y especialmente en música.

*Fig. 68.
Burocracia II.*



*Fig. 69.
Burocracia III.*



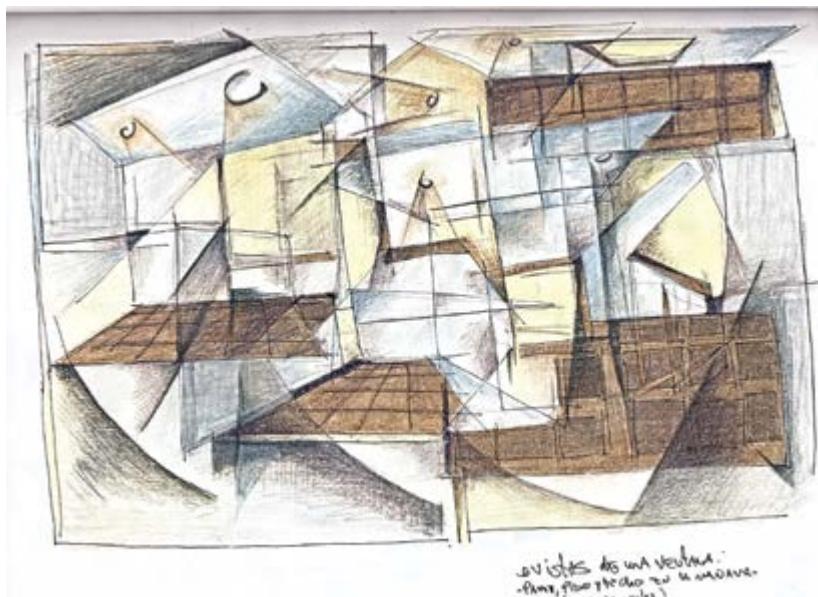


Fig. 70.
Cinco vistas de una ventana, mañana, tarde y noche.



Fig. 71.
De izquierda a derecha:
Burocracia, maqueta y modelo 3D ren-
der. Experiencia de laboratorio sobre
los temas de material, textura y su
impacto sobre la forma.

En estas obras encontraremos las siguientes características: superposición, perspectivas no convencionales, quiebres, líneas rectas en tensión permanente enfrentadas a líneas curvas pronunciadas, preponderancia del eje vertical sobre el horizontal, contornos no definidos (un contorno refiere a más de un objeto), repetición de elementos a diferentes escalas a lo largo del formato. En cuanto a color y otras propiedades, veremos que el difuminado es utilizado como recurso (aparte de la superposición) para aludir profundidad; el color es utilizado con austereidad, ya que es sólo un medio de evidenciar la forma, cambios de positivo a negativo, transparencias.

Son estos recursos los que se tomarán en consideración, y así reunimos en un primer dibujo aquellos elementos de composición para nuestra escenografía (Fig. 72).

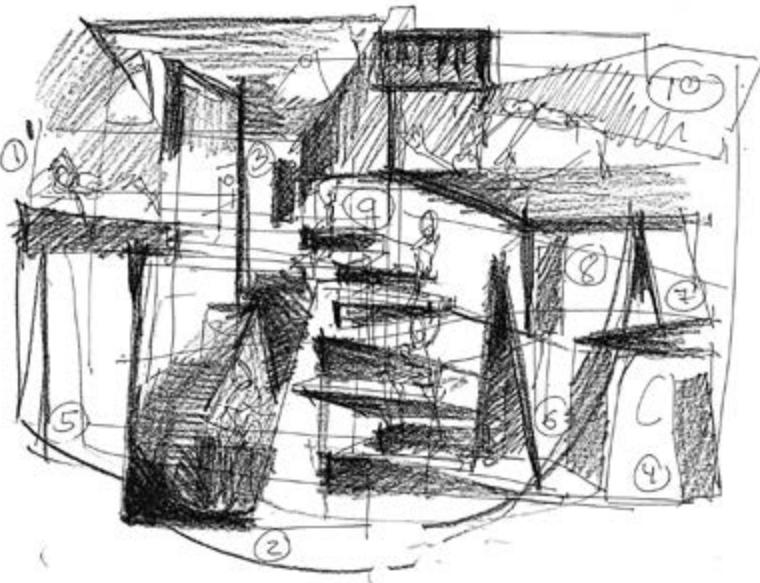


Fig. 72.
Dibujo esquemático, donde se resumen los aspectos fundamentales procedentes de los trabajos pictóricos en análisis. Dispuestos los elementos para la representación de diez escenas en la obra *El proceso*, se revisarán a partir de él—como en los ejercicios anteriores—las determinantes de textura, color, volumen, tamaños, etc... que harán posible su materialización.

Se hace un modelo monocromático del cuadro, en cartón, para de esta forma fijar con precisión tamaños, superficies, profundidades; y sobreponernos a algunas ambigüedades de carácter formal que todavía persisten en las dos dimensiones de la composición (Fig. 73). Estas ambigüedades son, sobre todo, aquellas que tienen que ver con algunos límites no definidos en los planos y determinadas líneas que perfilan más de una situación a la vez, produciendo una sensación de múltiples objetos referidos a un solo contorno.



Fig. 73.
Modelo preliminar para la escenografía *El proceso*, cartón blanco, dimensiones variables.

El modelo tridimensional obliga a tomar decisión sobre estos fenómenos, teniendo que sacrificar algunos efectos en virtud de otros (fig. 74).

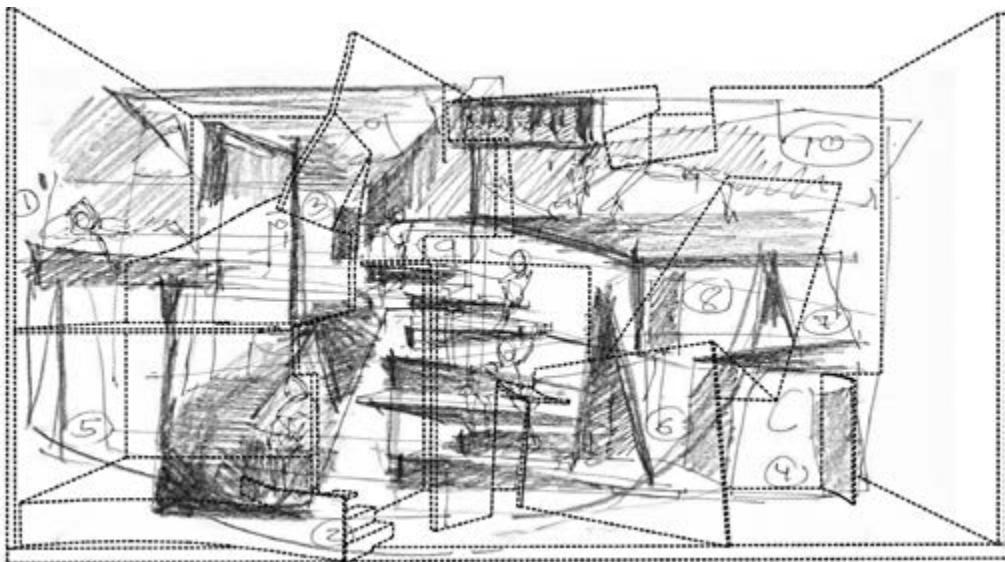


Fig. 74.
Superposición digital de imágenes. En el fondo, la composición bidimensional sobre la que se superpone la síntesis lineal del modelo tridimensional.
Esto evidencia todos aquellos “efectos” de los que se debe prescindir al pasar a la tercera dimensión.

Luego de asentar los aspectos de forma posibles en el modelo, y al ver que la aspiración de presentar varias vistas de una situación a un mismo tiempo se ve afectada por la transición de dos a tres dimensiones, utilizamos nuevamente el recurso de superposición para solventar esto. Así, tomamos el modelo y, observándolo desde múltiples perspectivas, decidimos manipular su aspecto tomando la vista que éste nos ofrece desde arriba para superponerla a la fachada frontal. El resultado parcial de esta manipulación logra presentar dos tiempos o situaciones de manera simultánea: vista superior y frontal (Fig. 75).

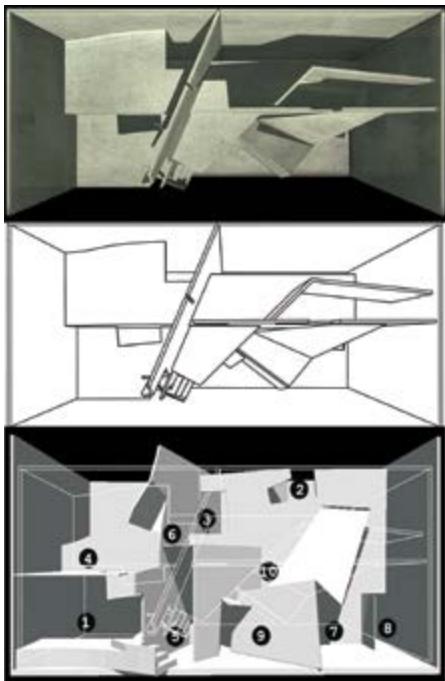


Fig. 75.
De arriba hacia abajo, vista superior del modelo, síntesis lineal y superposición de "planta techo" sobre la vista frontal de la escenografía.

Esta superposición logra acercarnos a un objeto cuya presencia nos muestra varias situaciones de forma simultánea (Fig. 76). La perspectiva vista desde arriba, al superponerse sobre la superficie frontal del modelo (con sus consecuencias producto de estar en tres dimensiones espaciales), produce una impresión de geometría poco convencional y le da a su vez un carácter distinto al que presentaba cuando era vista desde arriba. Esta perspectiva adopta a su geometría las formas y produce los efectos deseados para la experiencia de laboratorio: quiebre, distorsión, repetición en serie y reflexión. Recursos

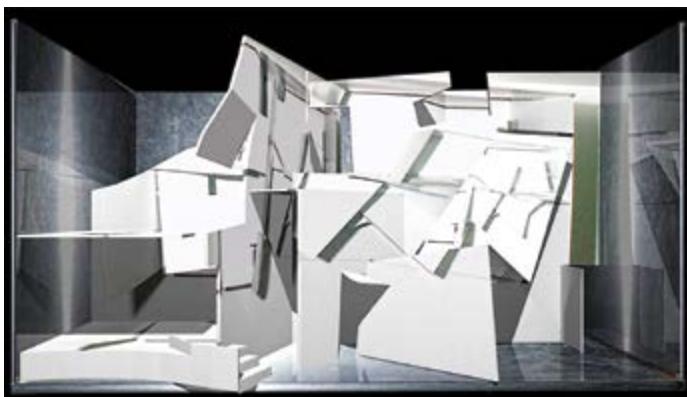


Fig. 76.
Vista parcial de la escenografía como resultado de la manipulación sobre la forma a través de la superposición de elementos.

estudiados en el cubismo pictórico son traídos de manera deliberada a un espacio arquitectónico⁽⁴⁴⁾ (Figs. 77 y 78).



Fig. 77.
Relaciones entre materiales-texturas. La figura muestra una lámina de acero sobre un retazo de tela estampado.

Fig. 78.
La imagen muestra un ejercicio previo donde se incorporaban elementos de textura a la superficie tridimensional para –por superposición y acoplamiento– traer los recursos de quebre, reflexión y torsión al espacio arquitectónico. En este ejercicio, en particular, se trató el tema de la superficie de fondo estampada (tela) y su relación de correspondencia con texturas lisas y materiales metálicos (acero). Una lámina curvada de acero sobre una superficie estampada se acoplaría a un modelo tridimensional de la escenografía para tales efectos.



44 La manera como una perspectiva es manipulada para plegarse a una superficie dada, se determina de manera práctica en ejercicios previos a éste. Aquí presentamos una ilustración que muestra, como ejemplo, de forma clara esta particularidad.

Puestos sobre la mesa estos recursos del cubismo en relación con un espacio tridimensional, quedaría finalmente un aspecto de fundamental importancia: la luz.

La actitud frente al color es la misma que se tuvo respecto a las composiciones bidimensionales: la luz revela la forma y el color es subordinado a ésta. Cuando el color se presenta, es sólo como consecuencia del material empleado, es decir, de las propiedades intrínsecas del mismo y no de la manipulación caprichosa de quien ordena en la composición estos elementos. Es entonces esta actitud, un tanto cromofóbica⁽⁴⁵⁾, la que da paso a la siguiente etapa de análisis, en cuanto suponemos que la luz en sus diferentes posibilidades implica cambios sustanciales en la manera de apreciar la forma.

Para la experiencia de laboratorio en nuestro teatro de Albacete, tenemos la posibilidad, como ya dijimos, de tener controladas las variables de iluminación a través de la utilización de diez (10) reflectores que para ese fin estarán ubicados frente al escenario. Sin embargo, previo a la designación de los valores de iluminación que cada uno de ellos tendrá, así como su ubicación y combinaciones, decidimos hacer un ensayo previo utilizando el modelo de cartón blanco para observar algunos comportamientos de la luz sobre estas formas, que nos servirán de base en la primera etapa de la propuesta. (Fig. 79).

45 Término *cromofobia*: aversión a la corrupción o contaminación que provoca el color, se pone de manifiesto en los múltiples intentos de depuración del color en el arte, la literatura o la arquitectura, ya sea al convertirlo en la propiedad de algún ente extraño, lo oriental, lo femenino, lo infantil, lo vulgar o lo patológico, o al relegarlo a la esfera de lo superficial, lo no esencial o lo cosmético, que en muchos casos viene a ser lo mismo.

David Batchelor, profesor de Teoría Crítica en el Royal College of Art de Londres, estudia la historia de la cromofobia, neologismo acuñado por él, mediante el análisis de ejemplos de la literatura decimonónica, la arquitectura y la filmografía del siglo XX, el arte pop, los minimalismos y otras manifestaciones artísticas recientes. Así, *La gran ballena blanca*, de Melville; *El viaje de Oriente*, de Le Corbusier, o las experiencias con mescalina son referentes que el autor disecciona con brillantez.



Fig. 79.
Registro fotográfico del modelo en cuestión durante un período de observación de 24 días. La imagen muestra setenta y dos tomas, donde se evidencian las consecuencias de la iluminación sobre la forma.

Así, determinamos al menos dos posibilidades para la incorporación de la luz como modificador de la forma:

- 1 Relacionada con la noción de tiempo convencional (sucesivo): provoca una sensación de linealidad temporal, que acompaña el discurso de la obra a lo largo de sus diez actos. La iluminación evoca la transición del día a la noche. La iluminación de primer orden, como llamaremos a esta primera (de carácter ambiental-lineal), en el acto uno, se inicia con la detención de K (el personaje de El proceso se corresponderá al sol naciente de la mañana y de manera sucesiva cambia hasta llegar al acto diez, en el cual se asesina a K al caer la noche). (Fig. 80).



Fig. 80.

Diez transiciones de luz sobre modelo digital, evocando la sensación sucesiva de la mañana, la tarde y la noche.

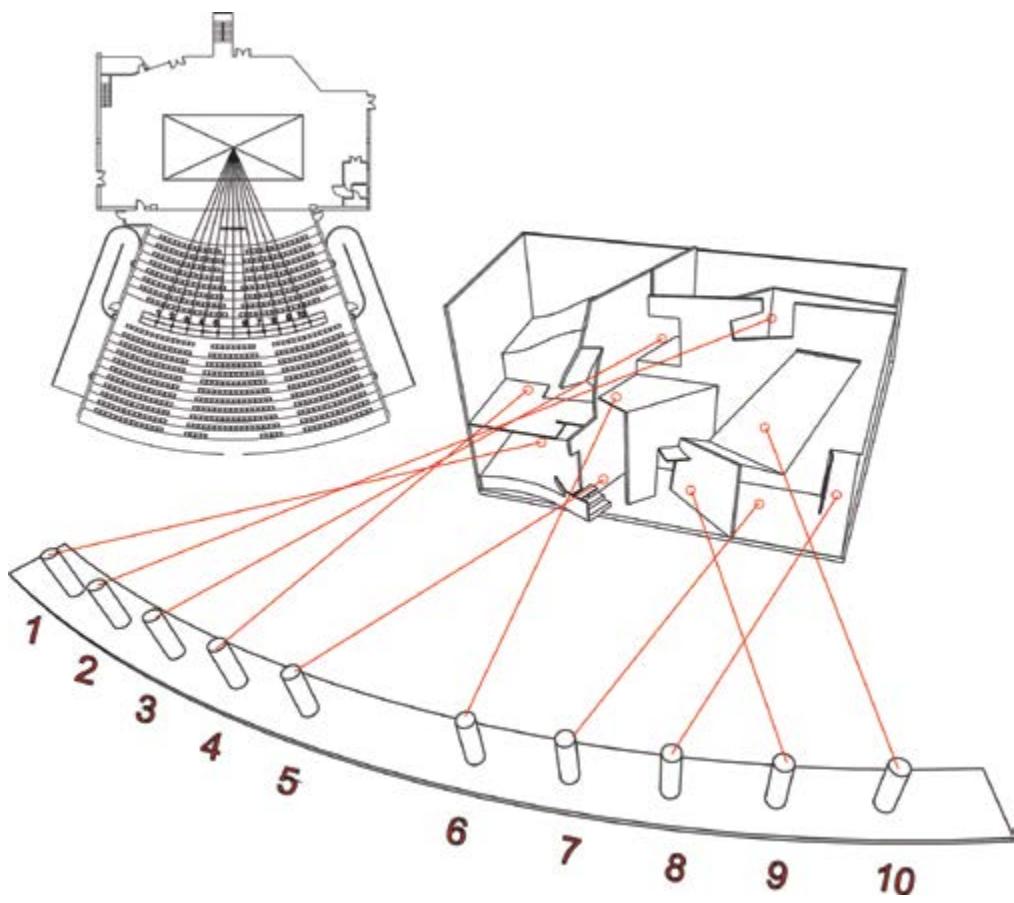


Fig. 81.

La imagen muestra la disposición de los reflectores del teatro sobre la escenografía propuesta para cada uno de los actos.

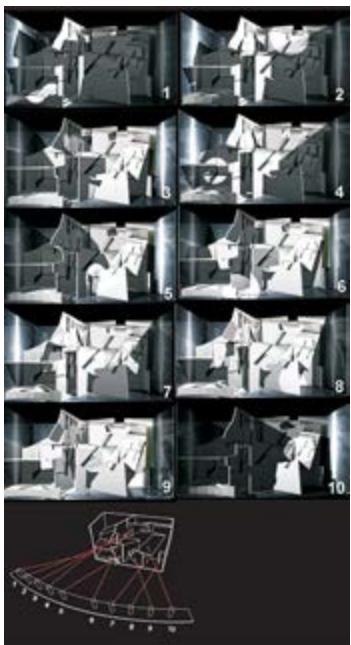


Fig. 82.

Diez reflectores dirigidos a los puntos críticos de cada escena. La atmósfera lumínica varía en intensidad y se combina con las sombras arrojadas apoyando la idea de la múltiple visión.

- 2 La disposición de los reflectores frente a la escena para destacar el desencadenamiento de las acciones para cada uno de los actos (Fig. 81).

En consecuencia, coexisten en todos los actos dos situaciones de iluminación y la sensación de percepción temporal que esto produce: la sensación de transición del



Fig. 83.

Propuesta final de escenografía para la obra *El proceso*. Aquí, se compilan las estrategias utilizadas en las tres experiencias anteriores, donde se revisaron aspectos de factura, tectónica y construcción. De igual forma se toma partido de los factores luminicos utilizados a lo largo de la obra, presentando así múltiples posibilidades de lectura.

día a la noche (general) y aquella de énfasis producida por los reflectores (específica), (Fig. 82).

A manera de síntesis, y como resultado en la puesta a prueba de los recursos cubistas aplicados a la construcción de una escenografía, se decide reunir en una imagen final los aspectos de factura, tectónica y construcción. En esta imagen (Fig. 83), de apariencia afín o cercana a las obras de arte no-figurativas, se observan evidentes posibilidades de posible aplicación a espacios arquitectónicos. Los valores de iluminación son combinados en esta última manipulación sobre la forma, donde se quiso reunir los puntos fundamentales de los ejercicios previos.

Más que la necesidad de buscar referencias o nuevas aproximaciones para alimentar un vacío estilístico de la arquitectura, causado por un desgaste de la iconografía del fenómeno moderno (al tratar de crear un objeto siempre nuevo, pero paradójicamente universal y clásico), los fenómenos contemporáneos aparecen sin un modelo claramente legible dentro del vocabulario histórico arquitectónico como consecuencia de una evolución natural del arte, ahora desprovisto de carácter narrativo. Si bien la arquitectura busca en sus orígenes la imitación de la naturaleza, luego a través de un proceso de estilización crea su propio diccionario de formas y patrones combinables que hacen de ésta un arte no representativo, por el contrario, sugieren su carácter creativo y simbólico por excelencia.

Asimismo, vemos cada vez más cómo los elementos, de los cuales la arquitectura se valía para componer (elementos estilizados cuyos orígenes podemos encontrar en la naturaleza), han sido sustituidos por otros distintos. Un fenómeno similar —que podríamos llamar iconoclasta— sucedería en la época de desarrollo maquinista e industrial de principios del siglo XIX, donde el período que revisamos toma los temas del funcionamiento de las fábricas como fuente de inspiración para sus trabajos. En algunos casos, estas analogías con la industria llegaban a ser literales, entonces se podían observar como engranajes y otras piezas mecánicas aparecían primero en cuadros, relieves, esculturas y luego en fachadas, pináculos o muros de los edificios (Fig. 84).



Fig. 84.
Proyecto presentado por los hermanos Vesnin para el edificio sede
del diario *Pravda*, Moscú, 1927.

Si la pintura fue de la concepción del lienzo, visto como una ventana, a una apreciación de sus elementos constitutivos llevados a una mínima expresión, entonces también podríamos pensar para la arquitectura en derrocar todas aquellas alusiones tipológicas constrictivas del potencial que las construcciones albergan y reclaman.

Sería entonces posible hablar de dispositivos para referirnos a construcciones y edificaciones.

Así, un objeto construido, como una silla, por ejemplo, empezaría a ser visto y pensado como un dispositivo para sentarse. De esta manera, la relación significado-significante cambia al no remitirnos a una determinada imagen o imágenes de las cuales la palabra silla estaría revestida. Al pensar en una silla, tenemos en mente una idea de silla construida a partir de imágenes de otras muchas sillas presentes en nuestra memoria. Teniendo en cuenta todas aquellas posibilidades que nos dejan estas referencias, estaría el espacio en el cual nutrimos nuestra propia idea de silla, agregándole valores de carácter personal, social e ideológico. Este espacio es un lugar de síntesis creativa que pudiera verse limitado por las condicionantes figurativas de las imágenes dentro de nuestro archivo mental.

Todo lo que “es” es, estéticamente, viviente y expresa algo. El hombre se identifica con ello y le da vida. Las formas tienen un contenido indirecto o simbólico. “Un árbol cuyas ramas caen se convierte en un sauce llorón”.

Objetivamente, o en sí mismas, las líneas no caen ni descienden, como tampoco llora un árbol.

El placer formal no existe en sí mismo: no es más que una interpretación de nuestro yo. La arquitectura no representa, simboliza.

Las líneas, las formas y colores son por sí solos expresivos, es decir, significan algo gracias a nuestra interpretación o traducción subjetiva.

Una catedral gótica nos parece una obra de arte por sus elementos asociativos, mientras que un rectángulo coloreado nos provee una sensación.

Según la estética asociativa, la expresión de una catedral no sería en el fondo más que la expresión de las múltiples asociaciones que se tejen en torno a ella. Únicamente la palabra catedral evoca ya un conjunto de asociaciones que introducen un elemento intelectual a la contemplación estética (como en el ejemplo de la silla descrito antes).

La arquitectura de contenido sería en este sentido una arquitectura asociativa.

Siendo así, puede que una misma obra de arquitectura sea juzgada “bella” desde el punto de vista formal y “fea” desde el punto de vista de contenido o asociativa.

Las búsquedas hacia un lenguaje para la construcción supone una permanente exploración de la forma; que desde los elementos primarios de la plástica: punto, línea, plano y volumen, así como las cualidades que éstos puedan tener: como el color y la textura, descubre un universo de relaciones, que van desde aquellas dentro del formato de una composición determinada, hasta las posibilidades de relacionarse con el espacio circundante en el cual dicha composición-construcción existe.

Los fenómenos de la percepción, que se hacen evidentes al componer con estos elementos, constituyen el inicio de nuestra herencia contemporánea.

A comienzos del siglo pasado se emprendieron investigaciones independientes y colectivas sobre el tema de la forma, dirigiendo los esfuerzos hacia la objetivación del proceso artístico. El debate composición-construcción, llevado a cabo por Nikolia Tarabukin, Aleksandr Rodchenko, los hermanos Stenberg, Popova, Kliun, entre otros, en 1921, fue un punto de partida importante como trabajo teórico colectivo; al igual que en el campo de la práctica lo fueran los ejercicios de Klutsis al diseñar las llamadas radio tribunas en 1922, o las estructuras provisionales y portátiles diseñadas por Antón Lavinski y Aleksei Gan, en 1923. En ambas experiencias se utilizaron otros recursos ajenos a determinantes estrictamente funcionales y claramente relacionados con patrones compositivos deudores del cubismo. En Estos podemos encontrar la huella y los orígenes de los kioscos tal y como se conocen hoy en día.

En 1913, el artista ruso Vladimir Tatlin, luego de haber trabajado en sus relieves pictóricos claramente influenciado por las vanguardias de París, realiza las construcciones espaciales no-utilitarias, obras que, como dijéramos, se pensaron sin un requerimiento funcional, pero de las que se esperaba —a partir de los avances y descubrimientos que suponían estas especies de laboratorios espaciales— encontrar elementos que permitieran dar solución a tareas concretas.

Muchas de las experiencias de laboratorios constructivistas parten de principios relacionados con la naturaleza de los elementos con los que se compone; sus posibilidades plásticas, físicas, en fin, con su factura para, mediante un proceso de construcción (a menudo el ensamblaje o montaje), obtener una forma adecuada a la tectónica. Estas relaciones fueron, en principio, su principal preocupación, al margen de los temas de utilidad, función, etc. Esto fue así, ya que se esperaba que los resultados ayudaran por sí solos a dar con soluciones prácticas al entender mejor las relaciones entre materiales y comprender, asimismo, sus posibilidades.

En un artículo de *El estilo y la época*, de 1924, publicado en Moscú, podemos entrever el espíritu que recubría la pretendida objetivación artística:

...A partir del análisis de las propiedades de las máquinas es posible expresar una valoración objetiva de la teoría del constructivismo.

(...)

La psicofisiología moderna estableció que los distintos elementos de la forma (línea, plano, volumen) y, en particular, sus diferentes y mutuas correlaciones suscitan en nosotros emociones de placer y descontento justamente como un determinado color o un determinado sonido.

Wilhem Wundt ha demostrado que experimentamos una sensación de placer al ver líneas que el ojo sigue con mucha facilidad, como la línea vertical y horizontal, cuando los músculos que sirven para girar los ojos deben utilizar un mínimo de energía. Por los mismos motivos, una línea irregular y cortada bruscamente produce una impresión desagradable, ya que el ojo debe cambiar continuamente de orientación mediante bruscos movimientos; como consecuencia, los nervios que estimulan los músculos y los propios músculos tienen que experimentar sensaciones dolorosas.

Si las líneas curvas se doblan con cierta regularidad que permita estar preparados para la misma, y por lo tanto satisfacerla, también éstas suelen procurar un profundo sentimiento de satisfacción.

Por esta razón, las formas regulares son percibidas por el ojo más gustosamente que las irregulares. En esta esfera de formas regulares, un sentimiento óptico normalmente desarrollado prefiere las formas ajustadas a leyes más simples, como por ejemplo, la de la simetría y de la sección áurea.

La esencia de la forma se satura de una fuerza que nos agita profundamente, de una verdadera colisión entre dos principios que en el macrocosmos de los elementos constructivos reflejan dos elementos de lucha: La ilimitada inercia de la línea horizontal y la activa audacia de la vertical.

El esquema constructivo pasa a ser para nosotros un auténtico espectáculo en el que el ojo no deja de seguir los sucesos de esta lucha.⁽⁴⁶⁾

Miloutine Borissavlievitch, en su libro Teorías de la arquitectura, apuesta a la óptica-fisiológica, para abordar el problema de la estética arquitectónica, cuando define lo bello como la “sensación agradable que produce sobre nuestro organismo seguir con los ojos una forma cuyas inflexiones se adapten al mecanismo motriz de aquellos, que en consecuencia podrán seguirla sin esfuerzo ni fatiga”.

Funda, pues, la ciencia estética sobre la óptica-fisiológica.

Al profundizar su estudio de la fisiología y movimientos del ojo humano, plantea esta poco ortodoxa posición: “... la arquitectura es el arte del tiempo, y no el arte del espacio”. Posición que como ya vimos no sólo está justificada a través de esta llamada óptica-fisiológica, sino que además es bastante lógica, pues la división entre las artes del espacio y las artes del tiempo es, como poco, arbitraria.

La arquitectura es inmóvil, es cierto, pero nuestros ojos se mueven midiendo las cadencias de los espacios. ¡Es el ritmo que nos traducen nuestras miradas lo que nos emociona y nos hace gustar de las formas! En la arquitectura todo es ritmo en consecuencia, y el concepto de proporción debe ser substituido por el más legítimo de ritmo, que significa aquí: traducción del espacio al tiempo.

46 M. J. Ginzburg, “Construcción y forma en arquitectura. El constructivismo”, en: *El estilo y la época*, Moscú, 1924.

Fiel a su subjetivismo, Borissavlievitch critica la postura de todos los que creen encontrar la belleza en el objeto, que es espacial.

En su afán de negar la espacialidad de este arte, considera ya arquitectura a los dibujos de los edificios. Considera inútil toda búsqueda de proporciones numéricas, diciendo que sólo servirán de comprobación, pero nunca de explicación.

El hecho de que nuestros ojos se muevan para contemplar una forma prueba que la arquitectura es el arte del tiempo y no del espacio: no vemos una forma simultáneamente, sino sucesivamente.

Una arquitectura autónoma, cuya preocupación se asume como la lucha por la representación del tiempo simultánea, es "apariencia que se nos presenta".

La arquitectura es un arte visual, el arte de las formas visuales. Es en el ojo donde los estímulos hacen nacer la sensación de lo bello.

Ya Vitruvio había hablado de formas que halagan el ojo y otras que lo ofenden.

Las experiencias de la óptica-fisiológica en relación con la arquitectura han demostrado que las formas bellas son aquéllas que se corresponden a la naturaleza del organismo visual, es decir, las formas agradables o bellas lo son cuando responden a movimientos oculares agradables. Se les clasifica así de cómodos, fáciles, graduados, etc. Por oposición a los movimientos penosos, difíciles, bruscos, o sea, contranatura.

De lo anterior se desprende la fórmula:

$$\frac{E}{R} = M$$

E = estética

M = movimiento.

R = resistencia ocular.

El placer estético (E) está en razón inversa de la resistencia (R) que los ojos experimentan al ejercer sus movimientos (M). Es decir, cuanto más pequeña es la resistencia (R), mayor es el placer (E).

Sin embargo, hay poca evidencia de una metodología capaz de trasladar los conocimientos sobre el tema de la óptica-fisiológica, a tareas prácticas reales (salvo los mencionados casos Bauhaus, Stijl e INKUHK). Quedan hoy innumerables obras que muestran el intento por trasladar lo aprendido en pintura, relieves y composiciones a la construcción de objetos útiles donde fueron incorporadas las posibilidades de reconstituir en tres dimensiones espaciales con materiales reales del mundo industrial, lo que antes estaba sobre un soporte bidimensional. Se eligió entonces el espacio del teatro y las escenografías como un punto de inicio desde donde trasladar las dinámicas de generación artística a la cotidianidad de la realidad social.

Estas prácticas ofrecen hoy la base y estrategias de generación creativa para extender las búsquedas e indagaciones en el proyecto arquitectónico.

Ese impulso creador, que llevaría hacia la determinación empírica del objeto, devino en una lucha contra el estilo, a fin de solucionar cuestiones concretas y abolir la codificación lingüística y la norma que el estilo imponía, acordando sólo unos principios para la validación del proceso artístico: tectónica, factura y construcción; principios que promueven una actitud consciente ante el material industrial.

Entendidos como un ideal, la tectónica une la idea con la forma mediante el uso adecuado del material; la factura muestra la condición misma del material y su proceso de elaboración y, finalmente, la construcción coordina el proceso mismo de edificación.

Asumidas estas disciplinas constructivas de tectónica, factura y construcción, aceptada la liberación del carácter narrativo de la composición para fundarla ahora en sus elementos constitutivos de punto, línea, plano y volumen, quedaban sobre la mesa los aspectos ideológicos que orientaba la actividad práctica.

Los problemas sobre los que se emprendían los trabajos tenían que ver, sobre todo, con la relación entre forma y significado. Sólo que ese significado debía ser aquél que expresara los

valores de la nueva sociedad. Entre los aspectos ideológicos que, partiendo de lo anterior, orientaron la elaboración práctica, nos encontramos con que:

“La obra no tendría un destinatario único sino la colectividad; no sólo expresa sino también orienta y transforma”⁽⁴⁷⁾.

“Si el arte de la burguesía es contemplativo y pasivo, el arte del proletariado debe ser factual y activo”.⁽⁴⁸⁾

P. Novicki, en *La cultura estética*, hace una síntesis de lo que llamó “funciones sociales de las artes espaciales”, en seis líneas generales:

1. El industrialismo: influencia de la técnica industrial.
2. El colectivismo: antípoda del individualismo.
3. Orientación hacia un fin social clasista: propaganda.
4. Concreción y objetualidad: no hay nada abstracto sino construcción de objetos, instrumentos indispensables para la vida cotidiana.
5. Perspectiva: no una fijación de datos conocidos hoy, sino una proyección a futuro.
6. Dinamismo: percepción activa por parte del nuevo contemplador, dinamismo de imágenes, empuje polémico de los objetos a favor de la lucha y reorganización de la vida. No más contemplación pasiva y lenta.

¿Sería el dinamismo la cualidad que mejor expresaba aquel significado social que buscaron los constructivistas? De esto derivarían las innumerables maneras y recursos con los que se intentaron fijar las impresiones del constante movimiento sobre los diversos soportes de las composiciones cubistas o constructivistas. El dinamismo de la nueva sociedad industrial se mostrará en el nuevo arte a través de las relaciones de los elementos que componen la obra, de manera similar en la que una máquina muestra su funcionamiento por medio de las partes mecánicas que la conforman.

Quizás la arquitectura pueda ser definida por sus posibilidades y cualidades más que por la enumeración de los elementos que conforman una determinada tipología; esto quiere decir

47 Arthur Nilson, *El constructivismo*.

48 B. Arvatov, *Utilitarismo y estética*.

que el conocido arte de cerrar y techar estaría preparado para enfrentar su labor más allá de las posibilidades que ofrecen las referencias lingüísticas como “pared” o “techo”, para ampliar su campo a través de estrategias dirigidas a una derivación un poco más empírica de los objetos arquitectónicos.

17- VIGENCIA DEL APORTE CONSTRUCTIVISTA. ¿DESAPARICIÓN O EVOLUCIÓN?

La práctica de una arquitectura autónoma

... PORQUE LA ARQUITECTURA EMPIEZA
DONDE NO HAY OBJETIVOS PRÁCTICOS.

ARQUITECTURA COMO TAL.

K. MALEVICH.⁽⁴⁹⁾

Hemos visto que la arquitectura de contenido, o asociativa, tiene que ver con un componente intelectual que se funda en el diccionario de formas estilizadas del pasado. Herencia de la historia y deudora del proceso de selección natural que la sociedad impone sobre las formas, aprobándolas o desaprobándolas. Sin embargo, otro conjunto de combinaciones y formas fueron, y son hoy día, huérfanas de esta tradición, sin que por esto se vea afectado el placer estético que éstas producen y su factibilidad práctica en la creación arquitectónica.

Estas sinfonías —juzgadas bellas desde el punto de vista formal o censurables desde el punto de vista de contenido— han encontrado afianzarse en un estilo o escuela denominada deconstructivista; término acuñado a finales de la década de 1980 con base en un movimiento literario-filosófico del mismo nombre (cuyo máximo exponente fue el pensador francés Jacques Derrida).

De esta corriente filosófica fija sus enunciados teóricos, y del movimiento artístico ruso constructivista se influencia en la práctica, teniendo con él grandes afinidades de tipo formal y compositiva. (Figs. 85, 86, 87, 88, 89 y 90).

⁴⁹ Malevich escribe esto sobre la “Tabla n.º 1: *fórmula del suprematismo*”, en 1913. Tablas diseñadas por él para ilustrar de manera didáctica aspectos fundamentales de sus teorías.

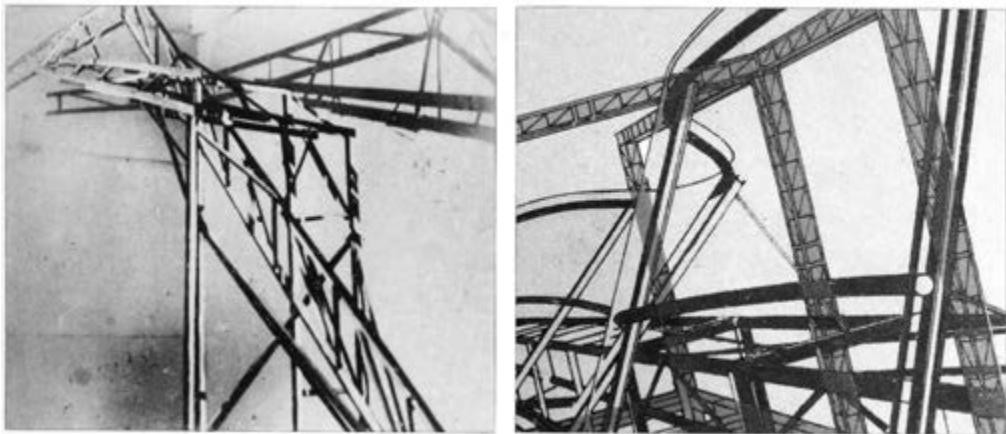


Fig. 85.

A la izquierda: **Stenberg**, *Construcción en metal*, 1921. A la derecha: **Bernard Tschumi**, *Estudio para el Parc de la Villette*, 1984.

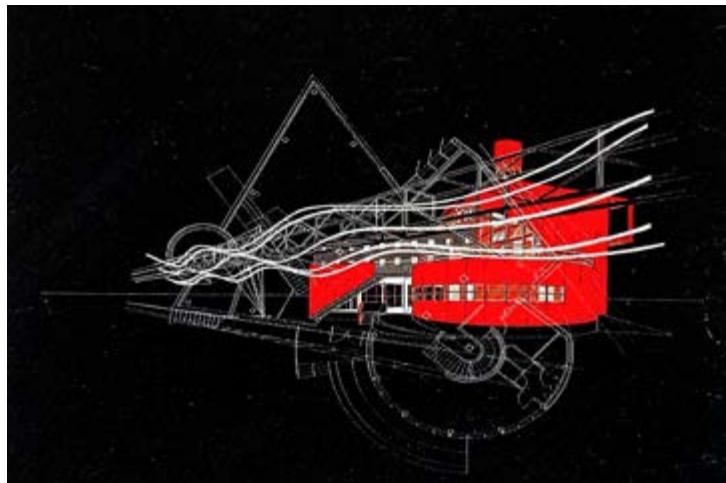


Fig. 86.

Bernard Tschumi, *Parc de la Villette*, París, 1983.



*Fig. 87.
Bernard Tschumi, Estudios para el Parc de la Villette, 1983.*



*Fig. 88.
ídem, 87.*



Fig. 89.
Coop Himmelblau, Funder Factory, 1988-89.

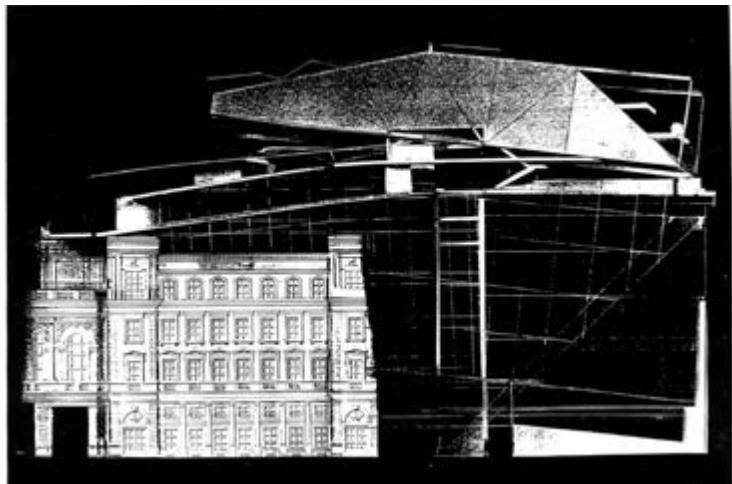


Fig. 90.
*Coop Himmelblau,
Ronacher Theatre Complex,
Facade, Viena.*

Esta arquitectura deconstructivista utiliza los recursos que hemos enunciado, tales como la fragmentación, mediante un proceso de diseño no lineal para resolver sus requerimientos, resultando edificios de aspecto impredecible, de geometrías poco convencionales.

La geometría es el equivalente deconstructivista del ornamento posmodernista (recordemos la Posición de Venturi, sobre la que el ornamento sería un valor que aporta beneficios a la arquitectura). La tendencia en la pintura a alejarse de lo figurativo es comparable al rechazo en arquitectura hacia el ornamento a cambio de una geometría deconstructivista.

El deconstructivismo pone en duda algunos conceptos elementales de la arquitectura como el de estructura y el de envolvente; así como la supuesta polaridad que existe entre ambos. De forma análoga, a lo que en el terreno de la lingüística hace el movimiento filosófico homónimo en cuanto a la relación —que plantea de inestable— entre las palabras, textos y sus significados.

Algunos de los arquitectos cercanos al deconstructivismo alegan querer libertar la arquitectura de las reglas impuestas desde la modernidad. Así, afirmaciones como “la forma sigue a la función” pasan a ser sólo anécdotas de poca credibilidad.

Sin embargo, el efecto “inesperado” de las construcciones deconstructivistas tiene mejor lectura (según Derrida) cuando éstas se encuentran ante estructuras narrativas clásicas (referido a la literatura).

Así, la deconstrucción en arquitectura necesitaría de la existencia de un arquetipo de construcción particular, una “expectativa convencional fuertemente establecida” a fin de actuar con la flexibilidad de las normas (Figs. 91 a la 99). Un fenómeno similar ocurriría en la etapa más radical del cubismo, donde era necesario, para la lectura de la obra, incluir elementos claramente reconocibles sobre los cuales guiar al espectador a los aspectos de transgresión (figs. 100 a la 109).

Fig. 91

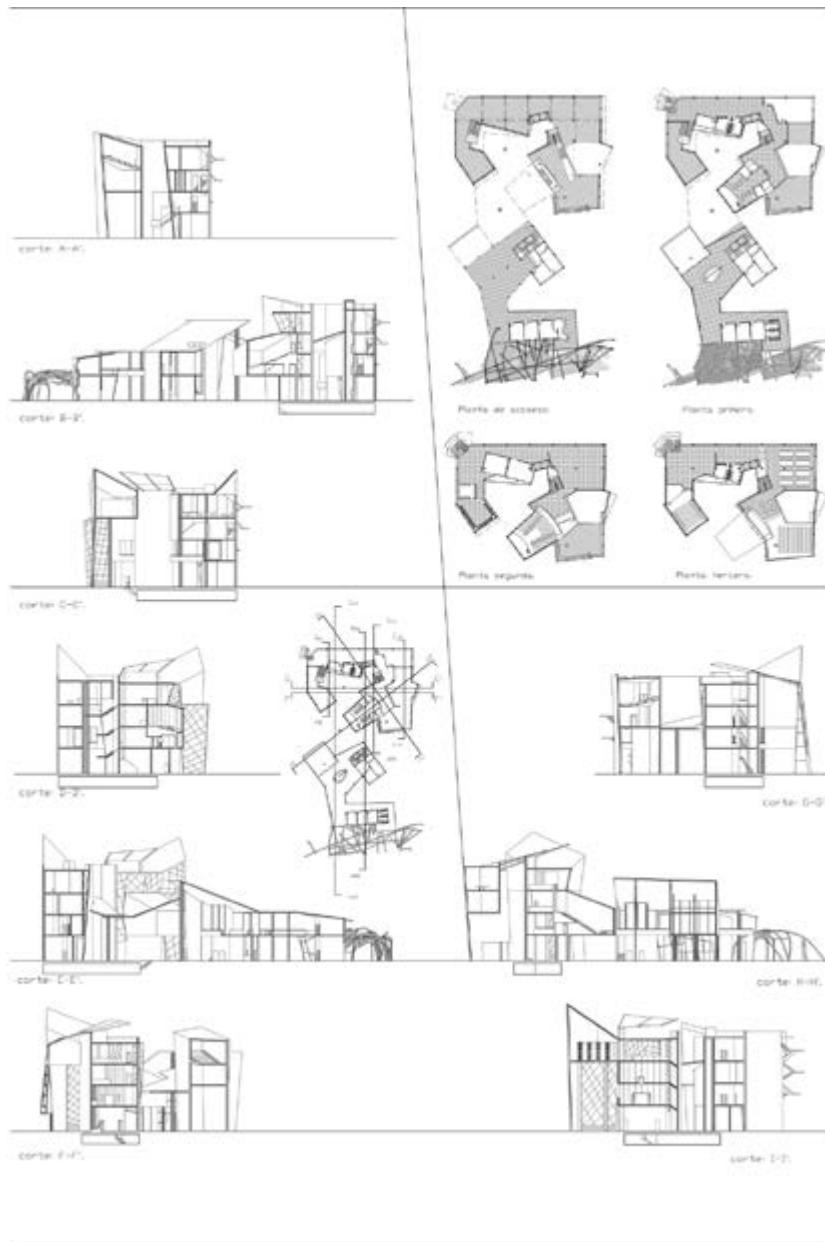


Fig. 92

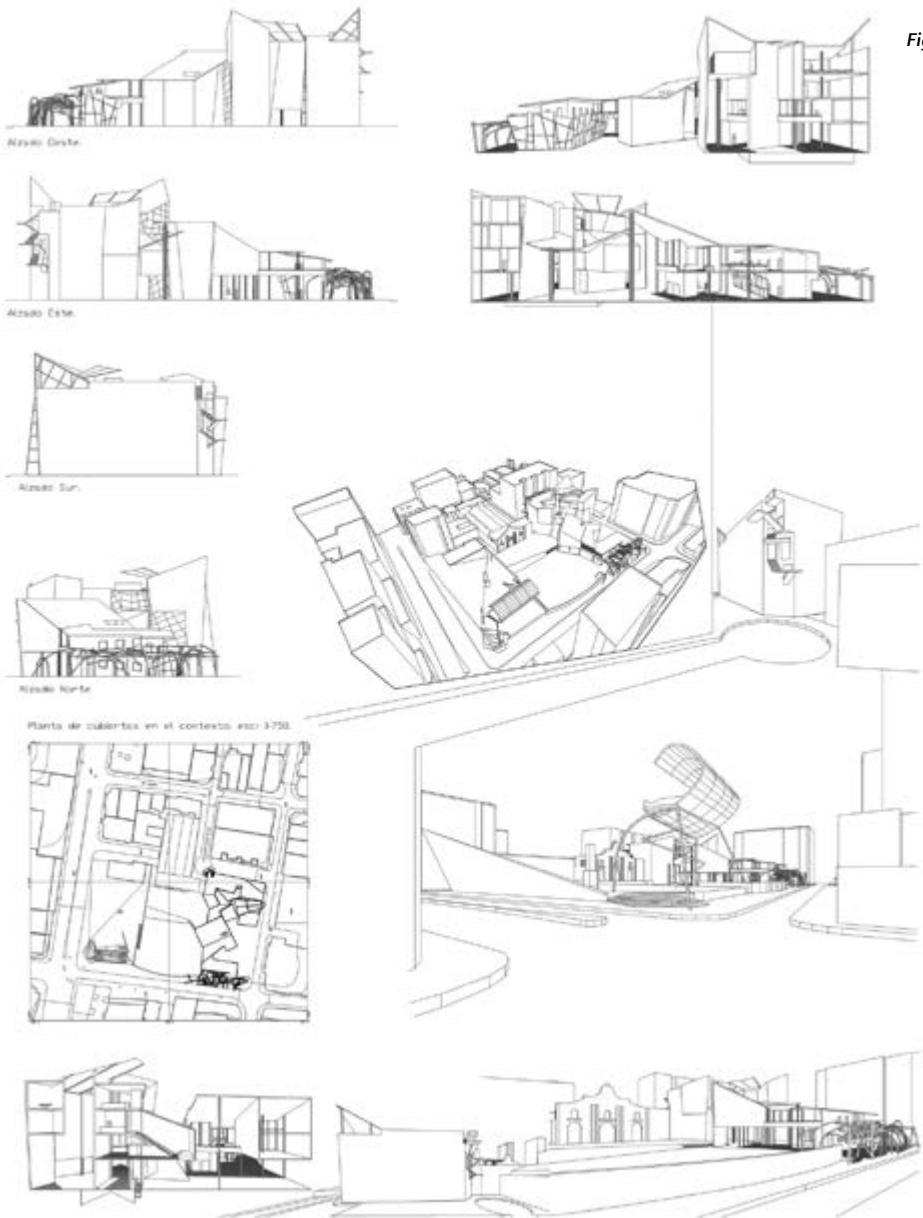


Fig. 93

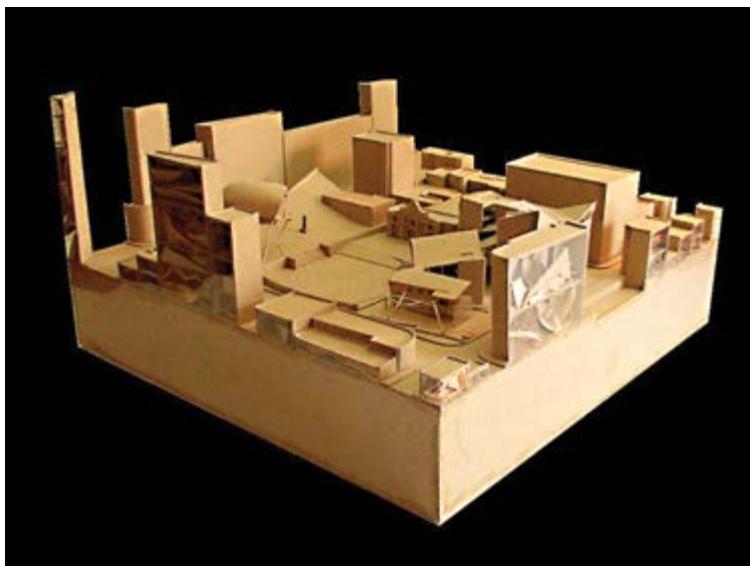
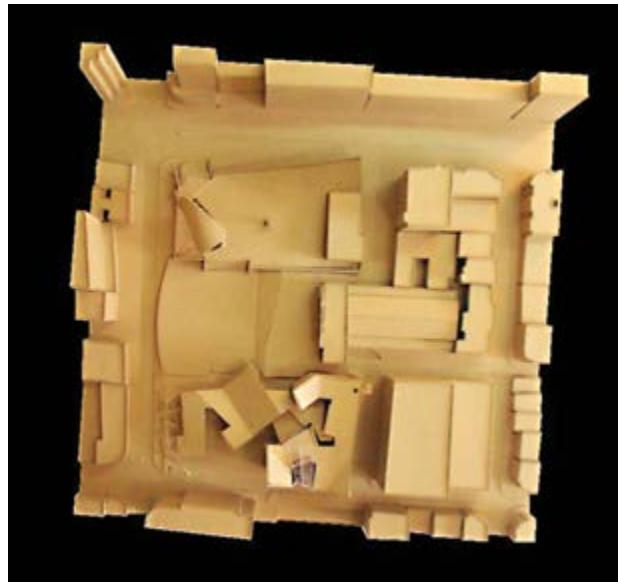


Fig. 94



Fig. 95

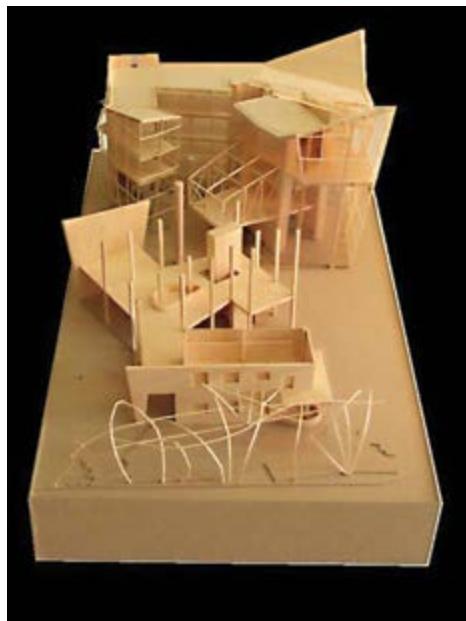


Fig. 96



Fig. 97

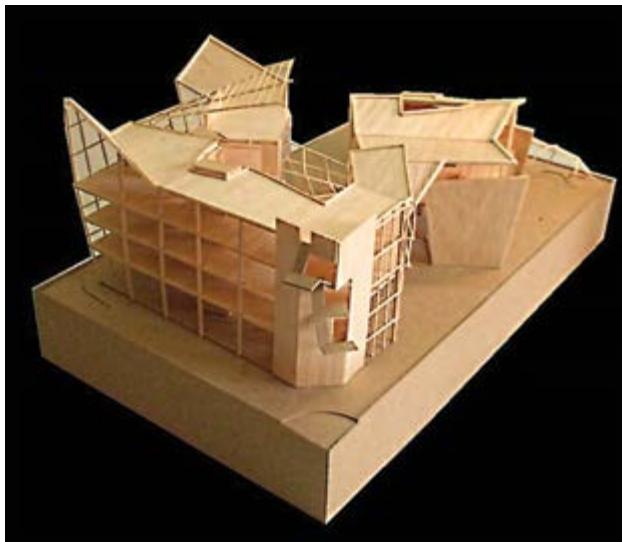


Fig. 98

Figs. 91-99.

Casa-escuela-templo: proyecto para la intervención de la Plaza Rafael Urdaneta (La Candelaria). En esta intervención se conjugan no solamente los aspectos referidos al cubismo para la práctica en el diseño arquitectónico, sino que están presentes los elementos de tensión entre los arquetipos convencionales fuertemente establecidos (el conjunto integra la iglesia tipológicamente reconocible y plantea para el centro del edificio propuesto un auditorio con reminiscencias del funcionalismo moderno ortodoxo) y los elementos flexibles de geometrías autárquicas no convencionales.

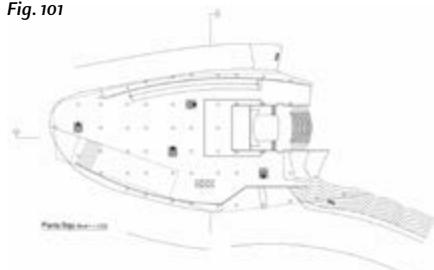


Fig. 99



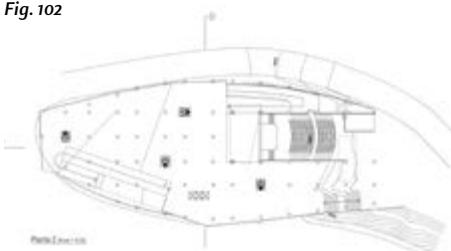
Fig. 100

Fig. 101

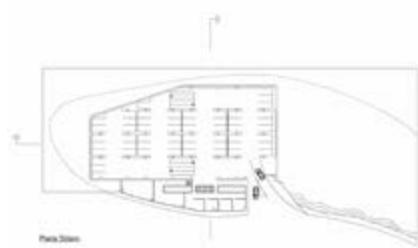


Parte Superior (10)

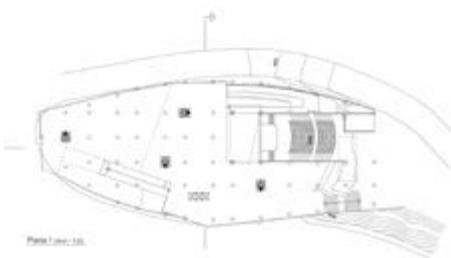
Fig. 102



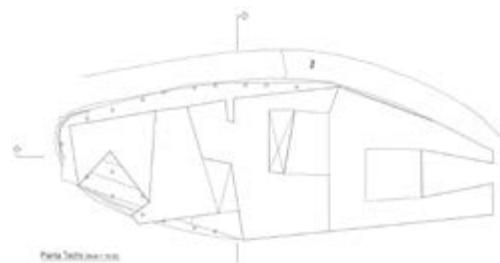
Parte Izquierda (10)



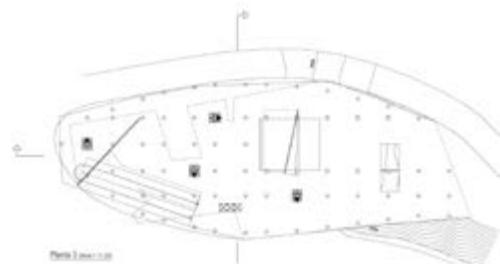
Parte Derecha



Parte Izquierda (10)

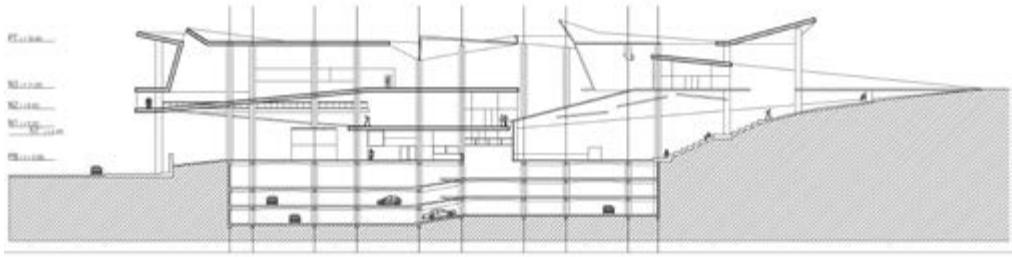


Parte Derecha (10)



Parte Izquierda (10)

Fig. 103



Sección 2

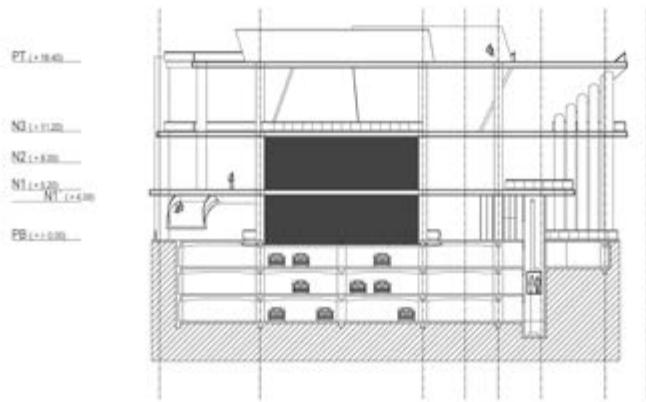


Fig. 104

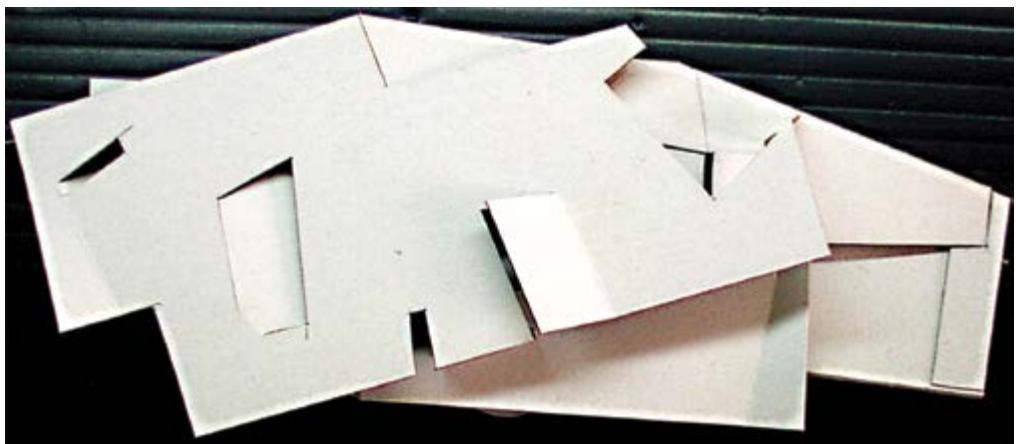


Fig. 105

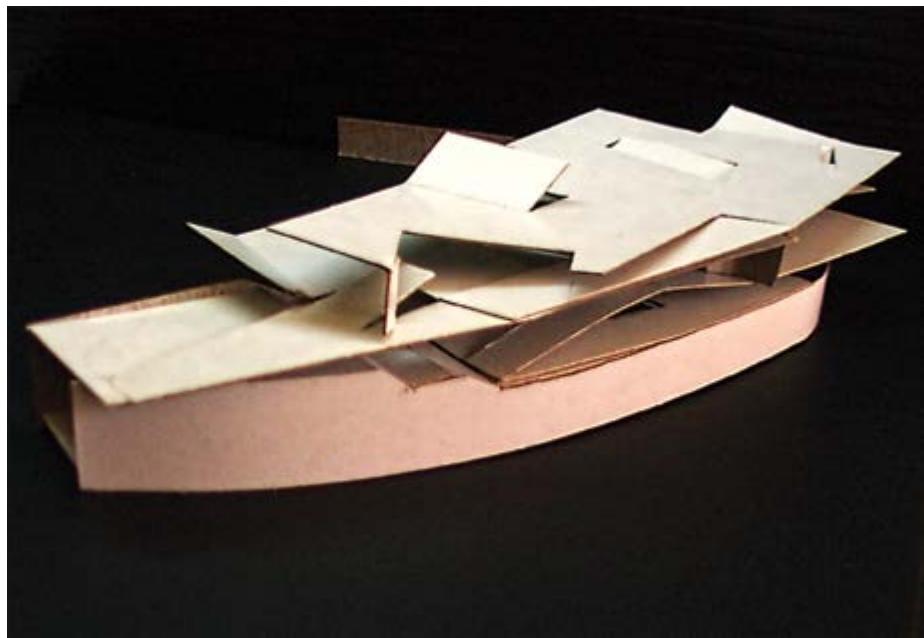


Fig. 106

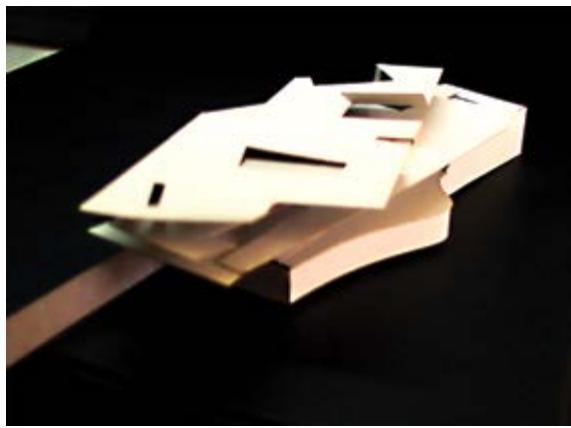


Fig. 107

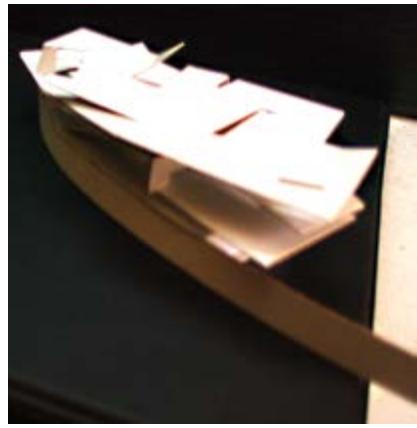
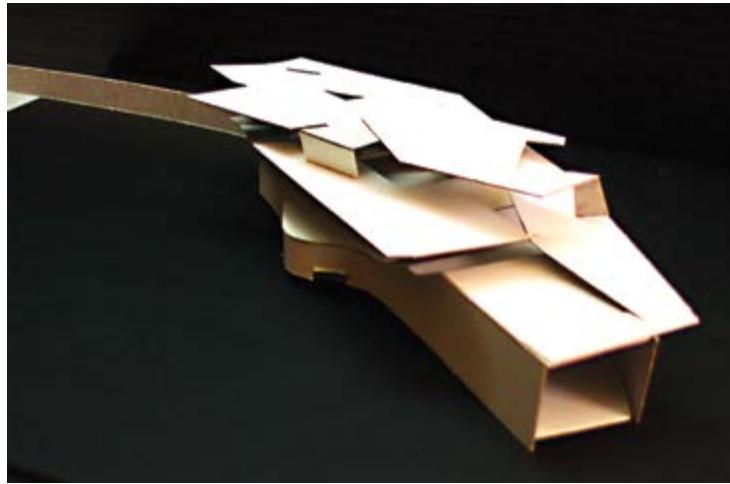


Fig. 109



Figs. 100-109.

Proyecto para el Complejo Cultural Alí Primera, 2007. En este proyecto al igual que en la intervención para la Plaza Candelaria, se identifican, en el aspecto general de la edificación, recursos del cubismo aplicados al diseño. Algunos elementos arquetípicos como el teatro (con reminiscencias griegas, de valores evidentemente clásicos no sólo en su aspecto formal, sino también en cuanto a su relación con la topografía) son incluidos como componentes de tensión y diálogo entre las geometrías no convencionales que se despliegan en torno suyo. Para una primera etapa del desarrollo del proyecto se utilizaron medios y recursos de la pintura así como collages que trasgredían la lectura convencional de los elementos en contraste.

NOTAS FINALES

LO QUE ME GUSTARÍA ESCRIBIR ES UN LIBRO SOBRE
NADA QUE SÓLO ESTARÍA UNIFICADO POR LA FUERZA DEL ESTILO.

Gustave Flaubert, 1852-1853.

... En las diferentes artes podemos observar líneas evolutivas paralelas. El movimiento dadá ha planteado un antiarte; Le Corbusier, una antiarquitectura; el escritor francés Robbe-Grillet y la Nouvelle Vague, una antinovela. Los escritores, los escultores y los arquitectos se enfrentaron con los mismos problemas. Rothko en pintura, Antonioni en el cine, Kafka en la novela y Beckett en el teatro: trataron de expresar la sensación de la nada, de vacío.

Según Giedion (sobre quien los cuadros de Picasso ejercieron gran influencia), la historia de la arquitectura es una “evolución desde lo bidimensional a lo tridimensional”.

Detrás del mundo de las formas tal como existe, así como detrás del mundo de las palabras a que estamos habituados, hay una infinidad de posibilidades no realizadas que Dios o la naturaleza, o como quiera que prefiramos llamar al principio supremo de la vida, mantiene en estado latente.⁽⁵⁰⁾

La pintura confronta, además, el pensamiento: pone en duda las teorías.

Encuentro durante el proceso de creación, formas, combinaciones, estructuras. Recursos casi imposibles de prever.

La pintura es impredecible; inefable.

Aquellos patrones traídos al presente ayudan al arquitecto, cuyo trabajo obliga a dar una respuesta eficaz hacia un hecho funcional: útil.

50 Mario Praz. *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. “Capítulo VII: interpretación espacial y temporal”. 1981. En el texto original, Praz escribe para finalizar la idea: “... Dios o la naturaleza, o como quiera que prefiramos llamar al principio supremo de la vida, ha desecharido”. Así, hemos tenido la licencia de cambiar la expresión “ha desecharido” por “mantiene en estado latente”, por cuanto esperamos un juicio no tan duro, respecto a estas formas, por parte del aludido principio supremo.

Adeuar las formas, combinaciones y estrategias a estas situaciones del espacio, conforma en sí misma otra manipulación, en la que el programa o destino de aquel lugar (o edificio) es una excusa para recrear aquello que sobre una superficie bidimensional surgió en complicidad con el inconsciente creativo.

Esta manipulación tiene mérito y requiere de trabajo y esfuerzo para aquél que desea un resultado donde la función conviva de manera armónica con esta especie de música visible que es la arquitectura.

Dar el tamaño justo; combinar eficazmente el material,
dejar los espacios vacíos, dialogar con los llenos;
dar a los ojos un ejercicio placentero,
dejar ver, ocultar también,
sorpresa y evidencia,
luz, degradé, sombra.

Como un grito que aparece y se apaga en el silencio.

ADVERTENCIA SOBRE EL CONTENIDO ANEXO

A continuación se presentan 119 ilustraciones entre dibujos, collages y pinturas en diferentes soportes, elaborados durante el período comprendido entre el inicio y la culminación de este libro.

Escogidos por su afinidad con los aspectos traídos aquí y acompañados de igual número de reflexiones-consecuentes con la investigación, constituyen un instrumento de gran utilidad para el acercamiento al tema.

Muchos de los textos pertenecen a un grupo de “notas sueltas” que no fue posible incluir dentro de la estructura principal del documento; y que en su mayoría fueron recogidas en el período arriba citado.

El resto de estas notas lo conforman pensamientos de otros autores, con los que encontramos gran afinidad, motivo por el que se incluyen a manera de “citas de afección”.

Pinturas y reflexiones acompañaron y contribuyeron –dentro de las posibilidades inherentes a cada una– a la elaboración de este trabajo.

Se pinta aquello que con palabras no se puede expresar: lo inefable. Parecería redundante pintar algo que pudiera ser descrito fácilmente en el lenguaje convencional de las palabras.

Esta colaboración entre la pintura y la palabra pretende hacer llegar a aquel lugar que hace posible en última instancia este trabajo: el silencio donde habita la reflexión.

1. Desnudo femenino sobre una silla
Carboncillo y tinta china sobre papel
28 x 21cm
2006



1. En el instante te conformas con rayar una hoja de papel o sobre un cartón de forma casual, de la misma forma en que se raya aleatoriamente una libreta de notas frente al teléfono. Cada línea acompaña un pensamiento, pero difícilmente lo describe.

2. Desnudo femenino sobre una silla (estudio)

Tinta china sobre papel

28x21cm

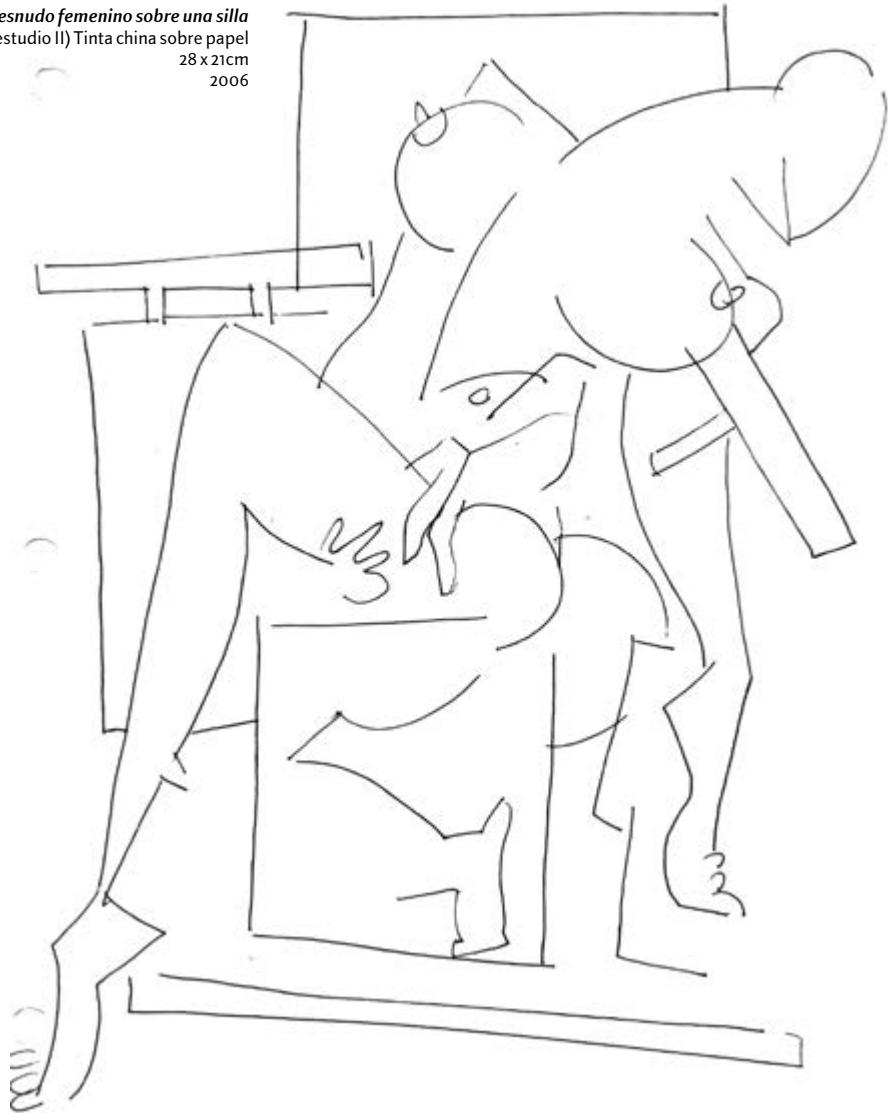
2006

2006



2. Es lo cotidiano que se mete en el cuerpo y te anestesia, te emborracha y golpea suavemente; y tus ojos no lloran: es sólo el lagrimear de las pupilas al evitar un bostezo. No desmayas: es el cabecear de tu cuerpo que de esta realidad se va. Es el cuerpo que de tanto vivir se lamenta y lucha contra lo sabido de antemano.

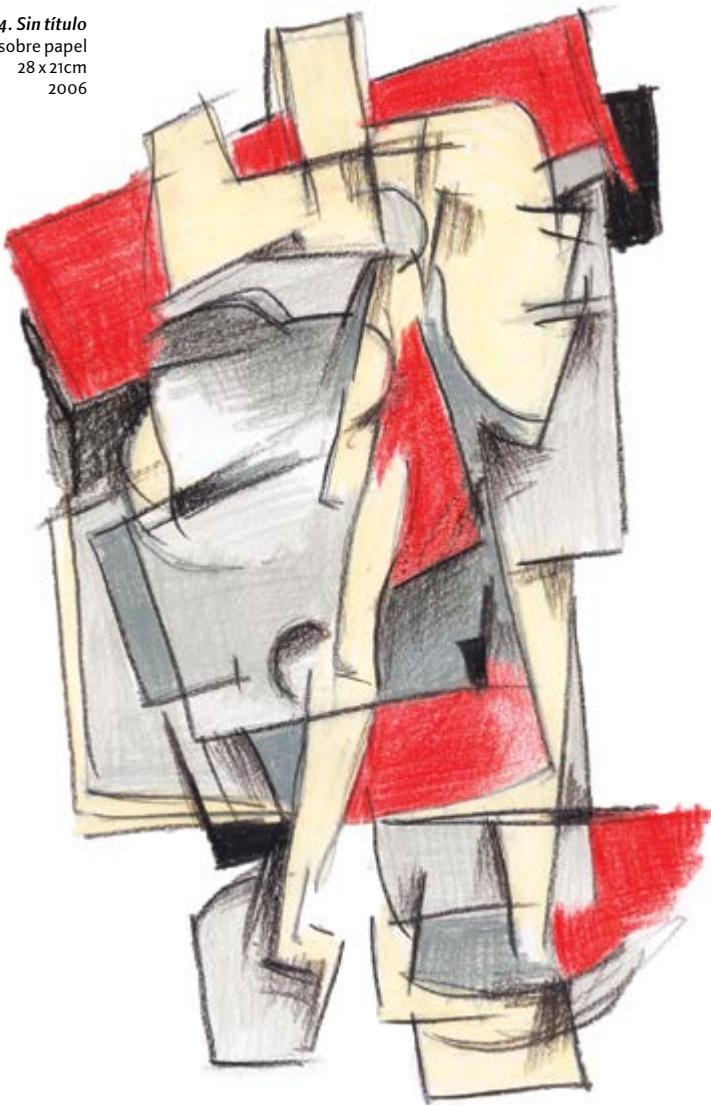
3, Desnudo femenino sobre una silla
(estudio II) Tinta china sobre papel
28 x 21 cm
2006



3. Cuando se está demasiado tiempo en una mesa, las cosas pierden su sentido (si alguna vez lo tuvieron) y las personas con sus voces se convierten en manchas y ruidos incoherentes, que entretienen los sentidos y la conciencia.

Aunque algunas personas emiten ruidos a través de sus bocas, sólo las cosas profundas y bellas logran romper el silencio; el resto es parte de una escenografía, que no merece la pena.

4. Sin título
Crayola sobre papel
28 x 21cm
2006



4. Hay gente que cree estar viva. Pero sólo el pensamiento y la conciencia de lo que eso representa, desde el punto de vista humano, le confiere su existencia.

5. Amantes
Acrílico sobre lienzo
120 x 80cm
2006

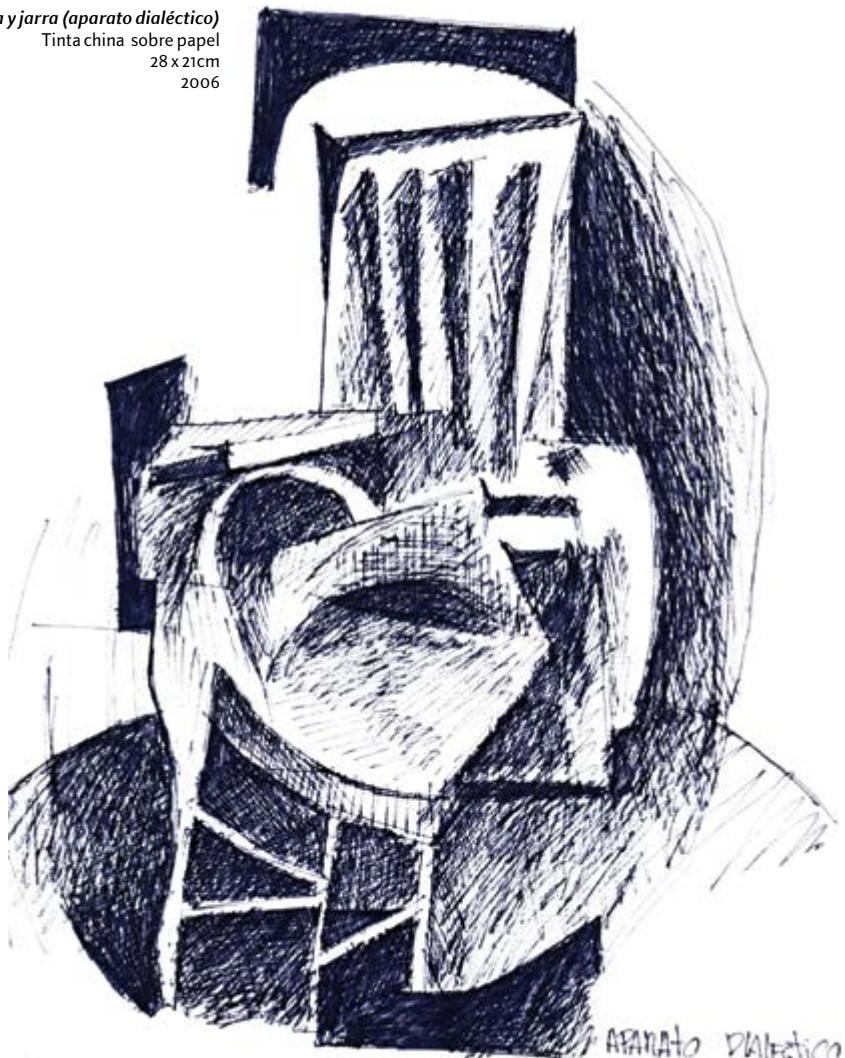


5. No me refiero a las apariencias de las cosas o a su desgaste y evolución producidos por el pasar del tiempo. Me refiero a la naturaleza de los actos y a sus consecuencias; a la manera como ahora las veo y las cosas que dentro de mí suceden al verlas.

Trataré de ser cuidadoso con los detalles, porque intuyo que en ellos está gran parte del secreto que se me esconde.

6. Silla y jarra (aparato dialéctico)

Tinta china sobre papel
28x21cm
2006



6. Al romper la homogeneidad del objeto, aquellos que hacen aprehensible el espacio, pretendo obtener una presentación verídica, respondiendo a reacciones físicas, y cargada lo menos posible de elementos provenientes del mundo de las asociaciones.



7. *La lectura*
Acrílico sobre tela
120 x 150 cm
2008

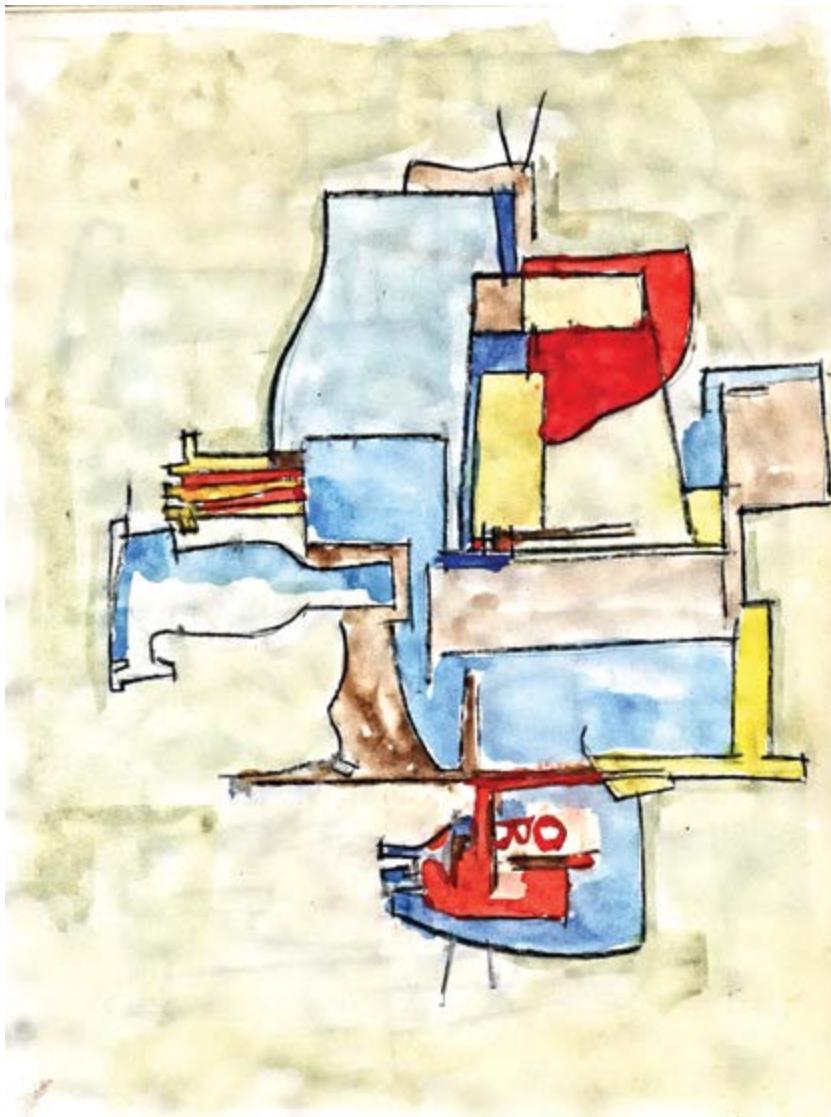
7. El acercarse a una idea de espacio es aproximarse un poco a la locura; y que el orden carece de lógica cuando intentamos apropiarnos de su significado; y porque en último término solo intuyo el espacio en la medida que existo.

8. Sin título

Acuarela y carboncillo sobre papel

21 x 28 cm

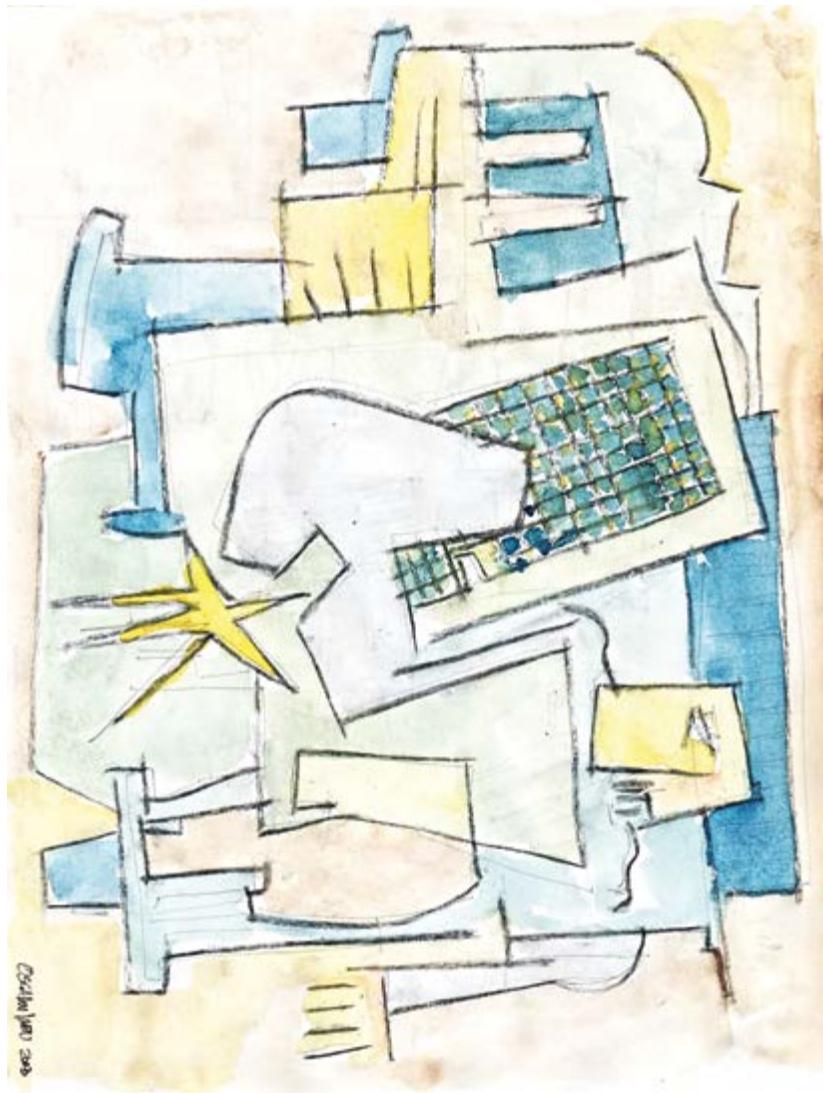
2003



8. Crear implica tomar una decisión:

Es atravesar un puente que comienza en las más profundas esferas del ser.

9. *Sin título*
Acuarela y carboncillo sobre papel
21 x 28cm
2003

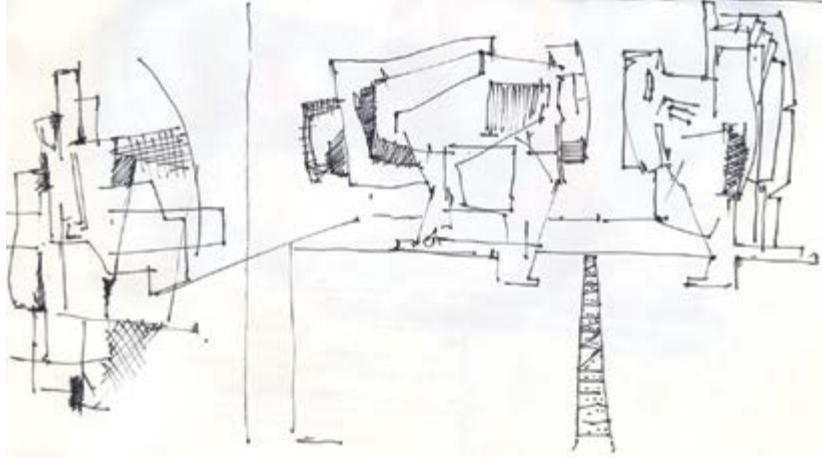


9. Crear es desafío a la naturaleza:
Luz que llena los vacíos
que se encuentran en donde sólo el silencio llega.

10. *Arquitecturable*
Acuarela y tinta china sobre papel
21x28cm
2003



Octubre 2003



10.

Luz y sombras,

objetos traídos por mí a la superficie del mundo.

Describir su forma es inútil; se escapa del territorio del lenguaje,
escrito o hablado.

No puedo decir qué forma tiene,
sin embargo, estás hecha de materia.

El vacío es domesticado.

La luz es plena dentro de ti
y te muestra: se muestra.

Lucha con la sombra, su enemigo y complemento.

Quiere decir algo.

De la batalla quedan las ruinas hermosas.

Ellas describen lo ocurrido,
pedazos de historia en la que todos participan al recrearla.

Ahora solo está el silencio.

Silencio de reflexión y pensamiento.

Huella del pasado reciente: la lucha.

Así, luz y sombra,
materia y forma indescriptible
acompañan al tiempo.

El tiempo reclama la obra.

11. Push

Acuarela y tinta china sobre papel
21 x 28 cm
2003



11.

Verdad.

Una justificación para cualquiera,
un ideal para todos,
la sustancia relativa,
el componente relativo: la verdad.

Consecuencia de todo razonamiento,
producto de nuestra conciencia,
amalgama de nuestra educación.

Columna vertebral de la religión.

Punto de partida y punto de llegada.

Hecho concreto convertido en una idea.

Antípoda de la mentira.

Una posible verdad en el otro.

Complemento del mal y parte del bien.

La medida justa de calificar las cosas del ser.

Una verdad es personal.

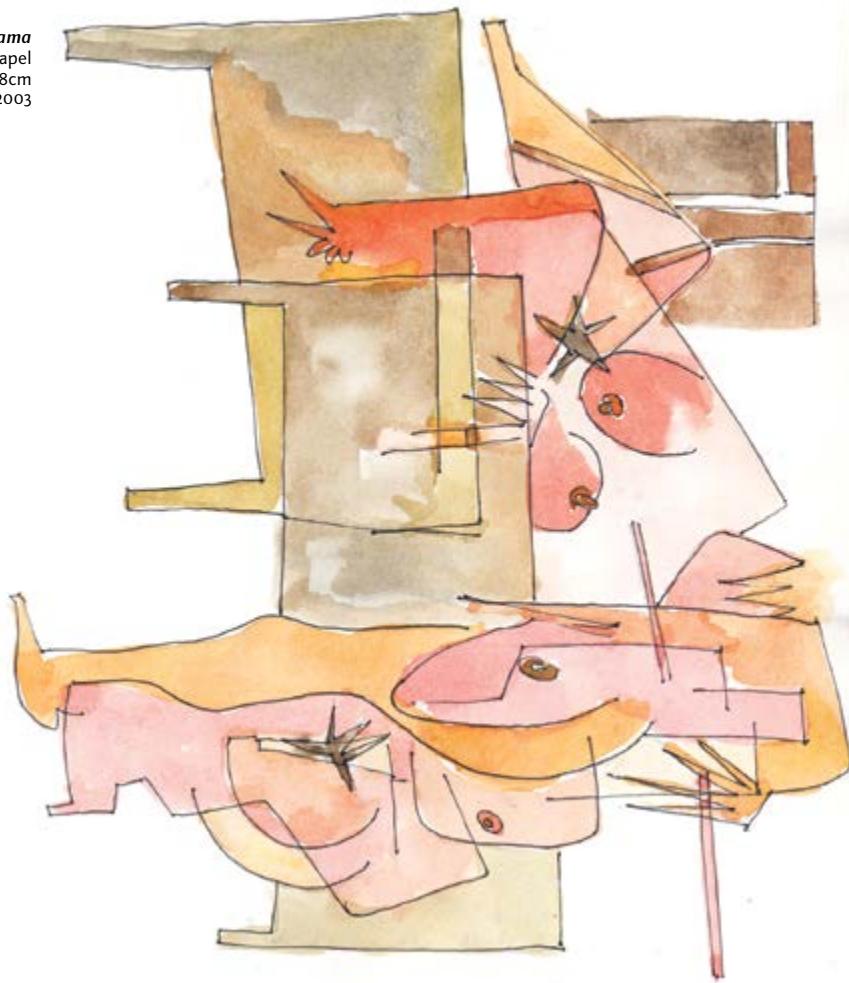
La verdad es universal.

¿Verdad?

¿Quién necesita la verdad?

La materia de la verdad es la duda.

12. Desnudo sobre la cama
Acuarela y tinta china sobre papel
21x28cm
2003



12...Ozenfant al escribir sobre la pintura purista –y más específicamente sobre el “tema”– expone que éste se ha limitado a la elección de sus objetos. Estos objetos debían ser los más banales del entorno inmediato del hombre para evitar así caer en anécdotas.

Descubro la idea de elegir hechos, acciones, situaciones o estados de ánimo relacionados con la existencia. Evidencia de esto son los “temas” y títulos incluso de obras como: caer, levantarse, agonía, lucha, cabalgar. Términos que excluyen en lo posible relaciones con objetos del mundo sensible.

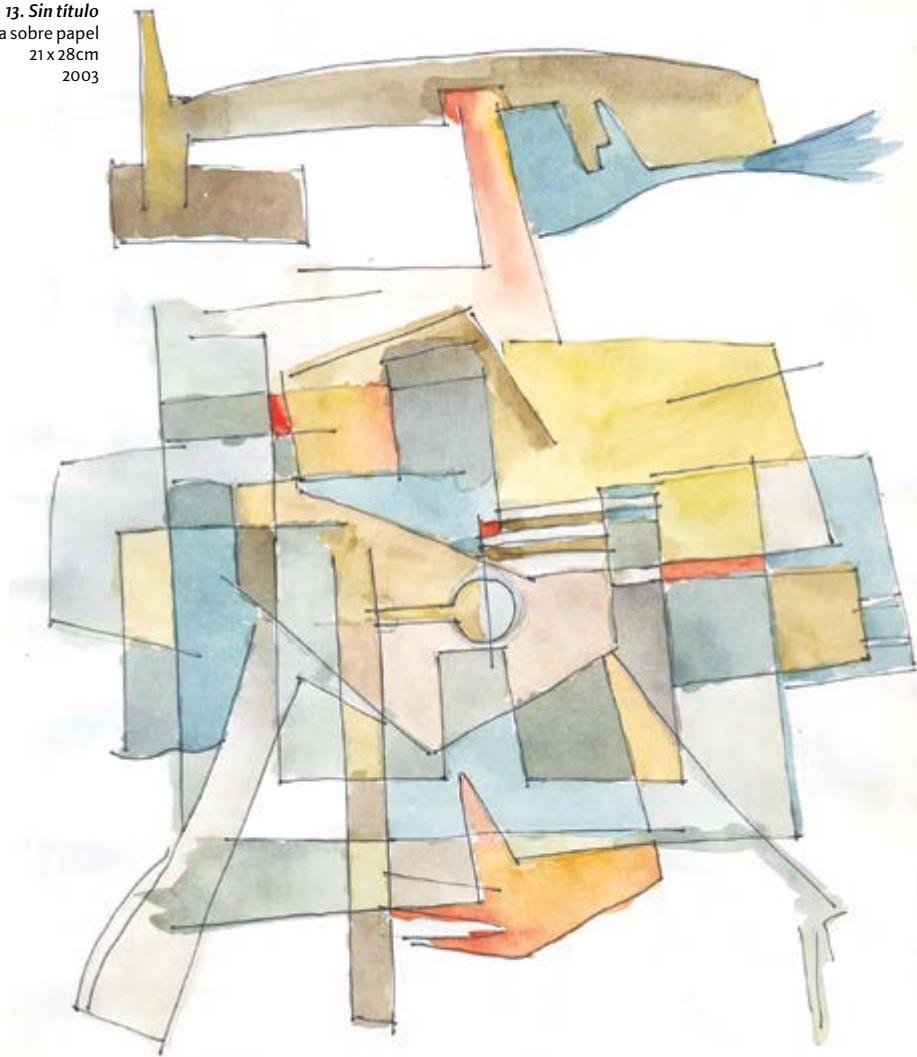
Estas acciones no dirían nada de un objeto (cuya representación es imperfecta y relativa); más aún, intentarán traducir a un lenguaje plástico lo que en principio carece de forma.

13. Sin título

Acuarela y tinta china sobre papel

21 x 28 cm

2003



13. Parece que hay una jerarquía en determinados elementos o cosas dentro de nuestro campo visual. Tiene que ver sin duda con el significado del término h. No podríamos detenernos con el mismo interés en todos los detalles de todos los elementos del entorno.

Esto último se manifiesta cuando gran parte de nuestra atención se vuelca hacia algo específico, ya sea un objeto o una parte de él. Lo que hace que todos los demás elementos que aparecen a su alrededor cumplan, por así decirlo, un papel complementario en una suerte de danza en torno a ese algo.

Poco tiene que ver con su proximidad o lejanía, ubicación o perspectiva. Es el sujeto quien, al mostrar un interés particular, convierte en protagonista a ese algo, dejando a los otros como escenografía o complemento.

14. Sin título

Acuarela

7,5 x 6cm

2003



14.

La luz cobra cuerpo.

La luz es materia.

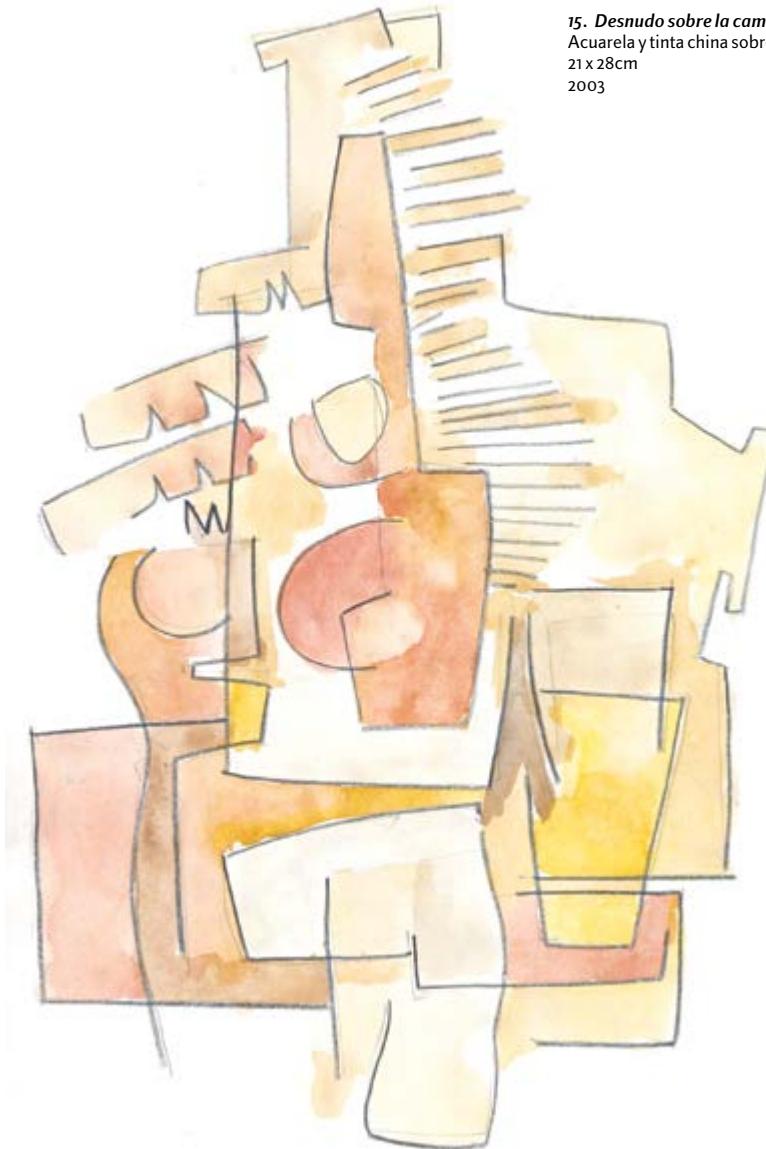
Puedo en la pintura hacer que la luz
proyecte su propia sombra.

la luz tiene peso propio: volumen.

15.

Sin duda, hay quienes han cultivado el arte como una bella caligrafía;
sin embargo, no por ello están en la capacidad de expresar bellas ideas.

15. Desnudo sobre la cama
Acuarela y tinta china sobre papel
21x28cm
2003



16. Pintar sin una idea clara de lo que se quiere obtener como resultado, se asemeja mucho a escribir dejándose “llevar por el lápiz”. A menudo siento la necesidad de escribir un determinado pensamiento; sólo que éste no se me presenta claramente estructurado en palabras u oraciones comprensibles. Es entonces cuando aquella primera palabra o frase me acerca a un estado de ánimo intelectual similar a aquella primera pincelada; el trazo que rompe la inercia del lienzo. Es en ese punto donde empieza realmente a dibujarse la idea (válido tanto para la pintura como para la escritura). Si esta idea estuvo lo suficientemente clara antes del primer trazo o letra, producirá una sensación similar a la de haber puesto la primera pieza de un rompecabezas. Sin embargo, cuando iniciamos ese primer trazo, sin habernos detenido mucho en la estructura de aquello que queremos hacer evidente, la sensación será de total incertidumbre.

Casi podríamos decir que no se trata de mostrar una idea, sino de descubrirla, por así decirlo dentro de la misma dinámica.

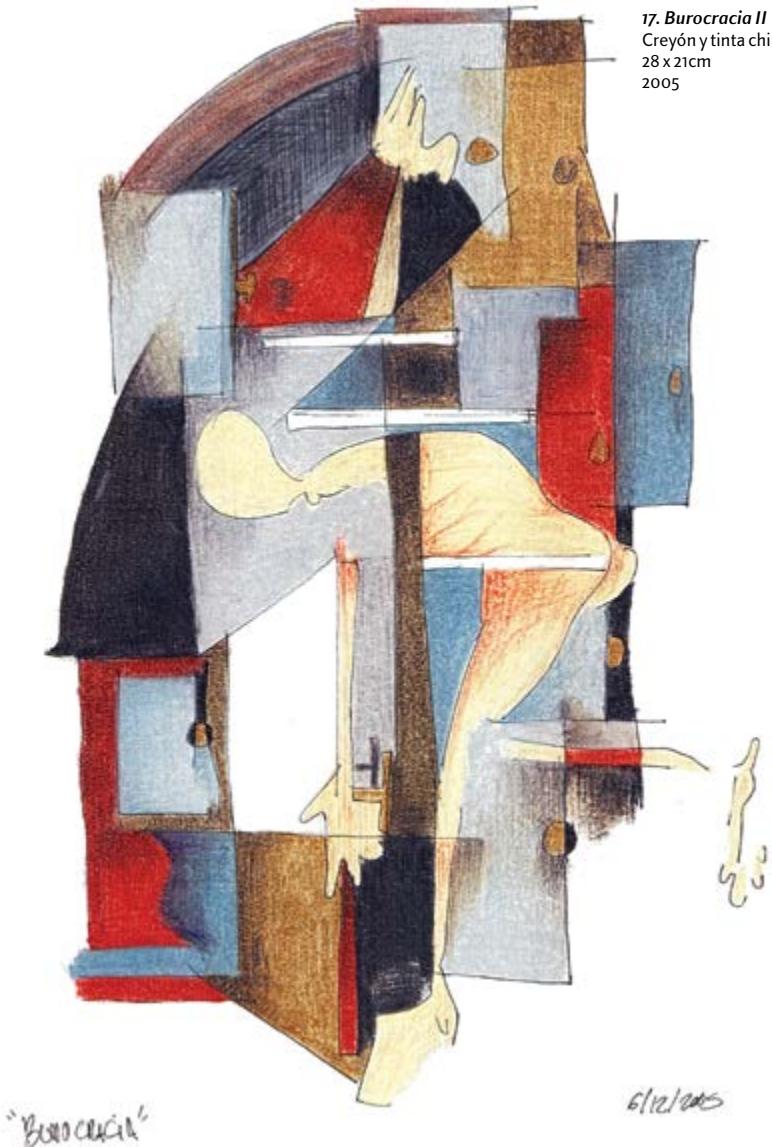
Es música improvisada dentro de las reglas aprendidas de manera convencional.



16. Burocracia
Crayón y tinta china sobre papel
28 x 21 cm
2005

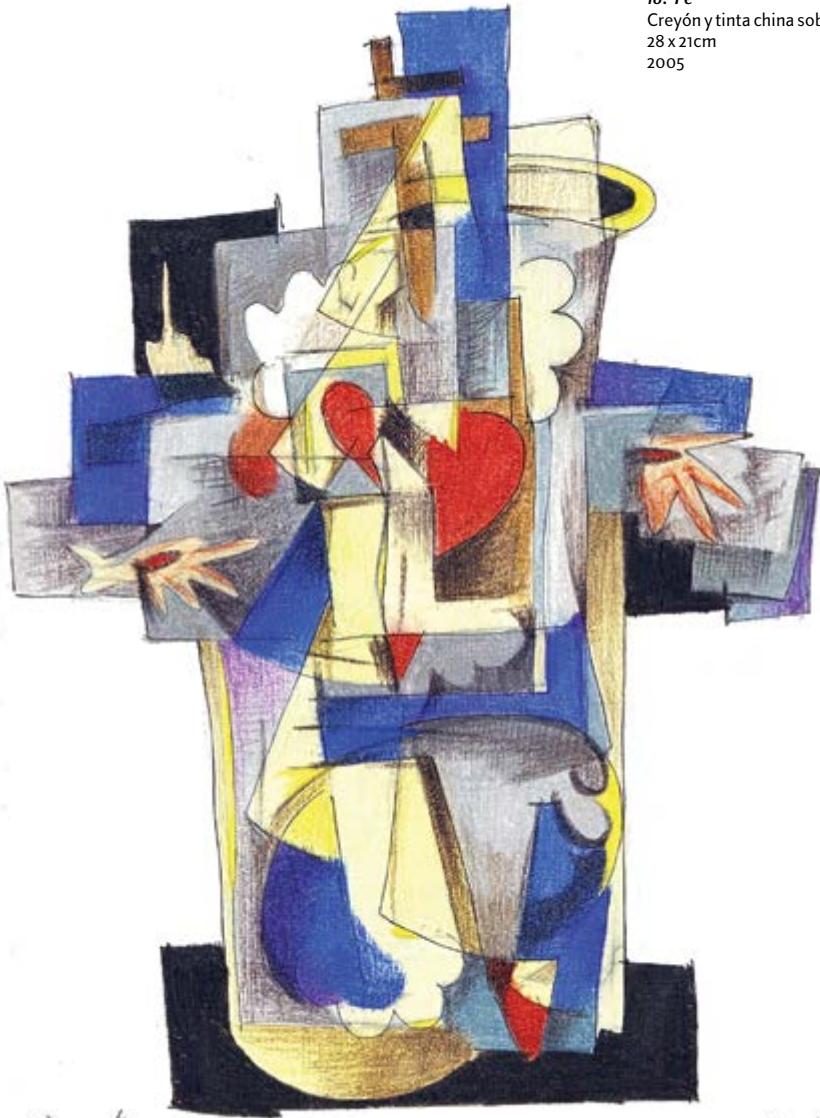
17. Al percibir una imagen de carácter figurativo, activamos una fuerza de evocación, que al reconocer una forma trata de reconstruir sus dimensiones de tiempo y espacio. La visión rememora la luz, el espacio, la profundidad o incluso el color si la imagen carece de él. Esta fuerza de evocación es la que, al observar una composición hecha a partir de elementos fundamentales de un objeto o en una síntesis analítica (llamada abstracta o cubista), provoca el estremecimiento (dialéctica) o lucha entre la obra y quien la observa.

17. Burocracia II
Crayón y tinta china sobre papel
28 x 21 cm
2005



18. La obra existe absolutamente; el observador insiste en ordenar, reconstruir, dar significado: evocar.

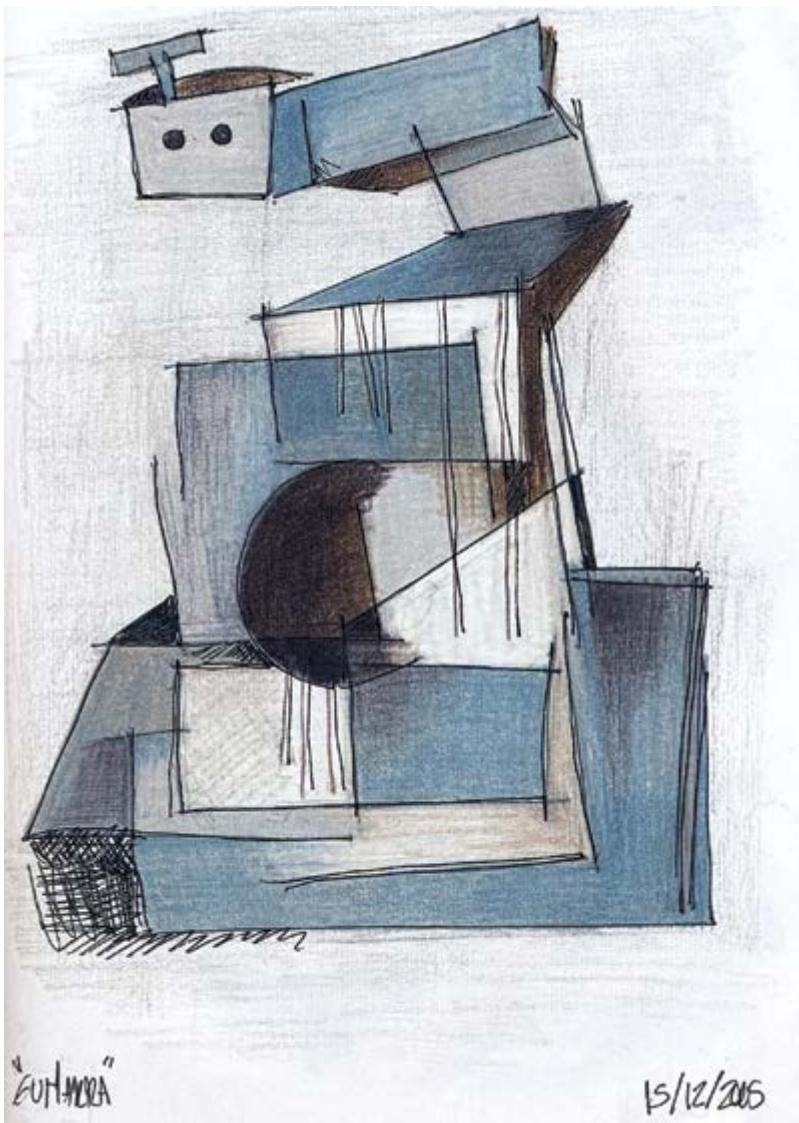
18. Fe
Crayón y tinta china sobre papel
28 x 21cm
2005



19. Parece evidente que toda imagen capturada en un momento determinado puede considerarse aprehensible desde el punto de vista estético y como consecuencia "evaluable".

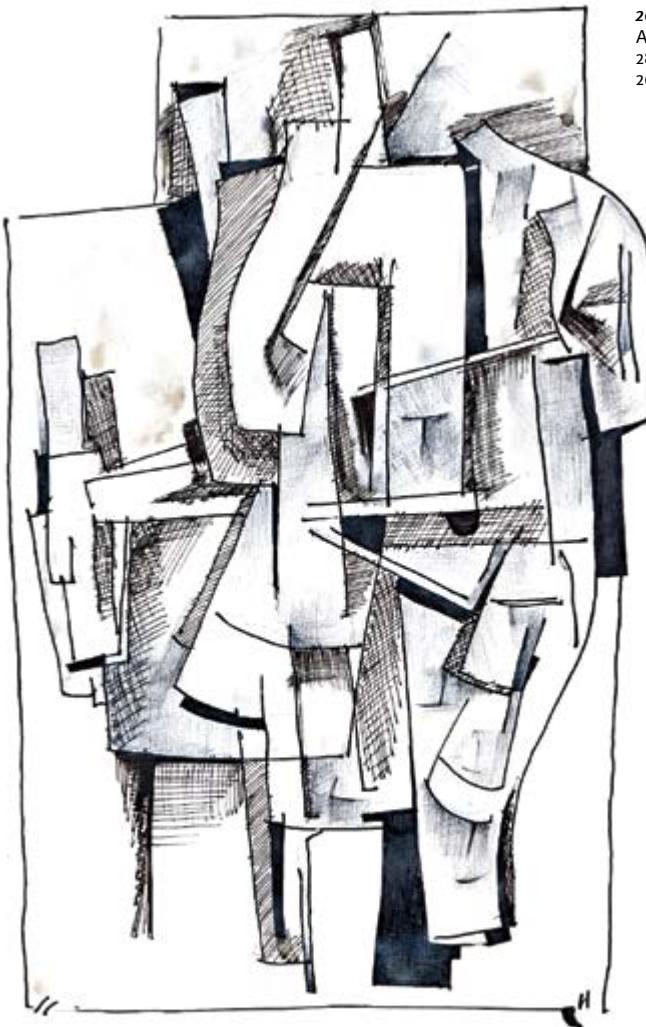
Esta convicción permite plantear la posibilidad de componer un espacio arquitectónico derivado de estructuras bidimensionales en cuya representación se encuentre presente el carácter de simultaneidad que le es inherente.

19. Guitarra
Crayón y tinta china sobre papel
28 x 21cm
2005



20. Plotino decía que la arquitectura es lo que queda del edificio una vez despojado de la piedra.

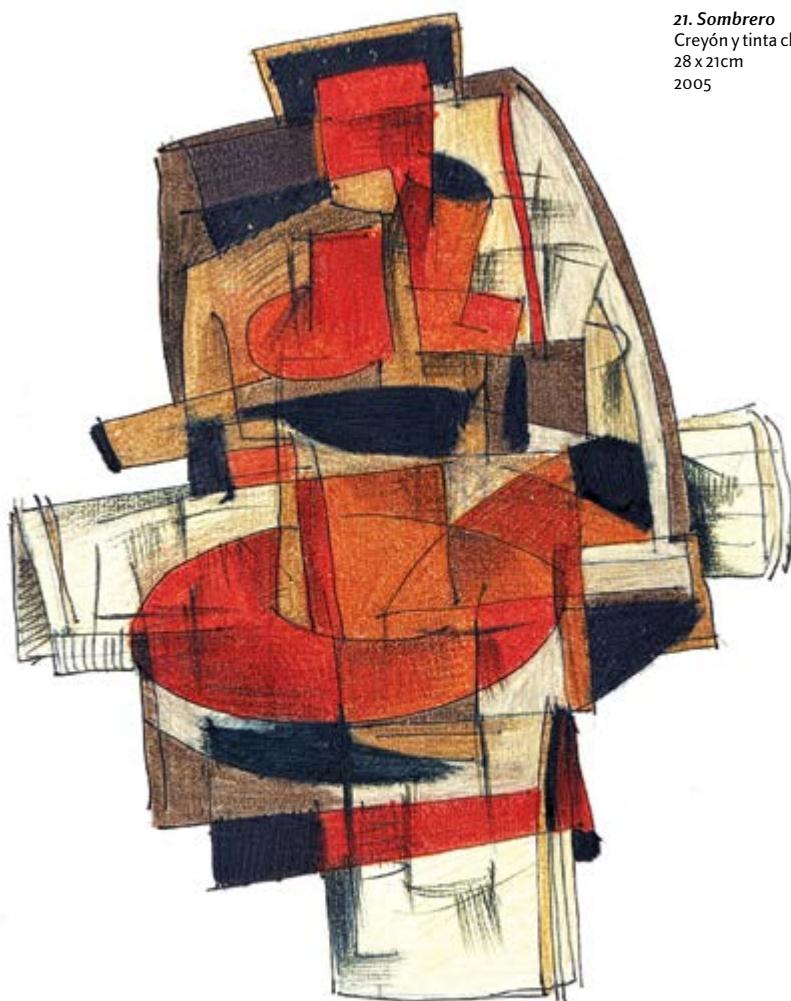
20. Arquitecturable
Acuarela y tinta china sobre papel
28 x 21cm
2006



21. “La realidad nunca ha estado en la pintura, sino únicamente en la mente del espectador”.

Antoni Tapies

21. Sombrero
Crayón y tinta china sobre papel
28 x 21cm
2005



"Sombrero"

20/12/2005

22. En efecto, son muchas las decisiones que en arte se toman desde el inconsciente, intuitiva o empíricamente (en relación opuesta con la lógica). Sin embargo, muchas de éstas se encuentran subordinadas a otro círculo de decisiones anticipadas. Éstas tienen que ver con la utilización de los medios elementales con los que construimos el vocabulario plástico.



22. Burocracia III
Crayón y tinta china sobre papel
28 x 21cm
2005

"Burocracia"

21/2/2005

23. Epígrama:

“El mediador entre el cerebro y las manos debe ser el corazón”.

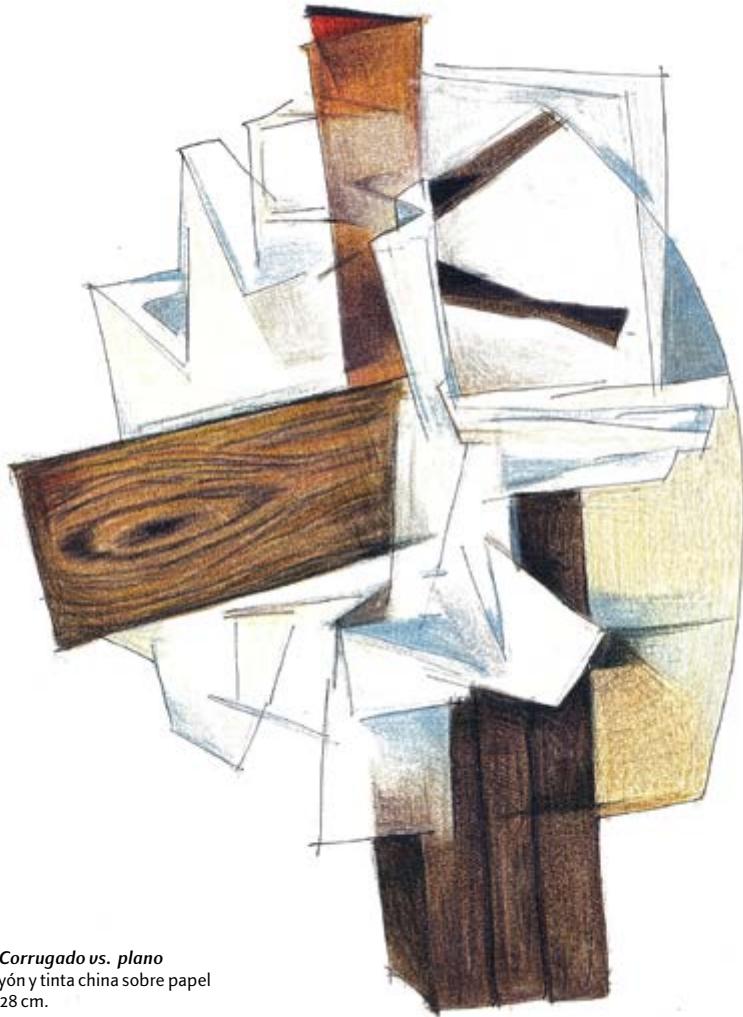
Extraído del film Metrópolis, de 1926, del director Fritz Lang.



23. *Desnudo sobre la cama*
Crayón y tinta china sobre papel
21x28cm
2005

"Desnudo sobre la cama"

24. Al diseñar se maneja cierto grado de incertidumbre. Los elementos de los cuales disponemos para componer son clasificables en el mismo sentido en el que un músico cuenta con determinadas notas musicales. Con la combinación efectiva de estas notas, el músico podrá, de manera más o menos exitosa, evocar aquello que desea. De manera similar, Ozenfant (pintor purista y compañero de Le Corbusier) planteó en su teoría sobre el purismo una revisión de aquellos elementos de la pintura de los cuales podríamos esperar reacciones fisiológicas determinadas, para elaborar a partir de ellos un “teclado” ligado a un registro de sensaciones primarias. Así, se podrían clasificar los colores, por ejemplo, partiendo de las experiencias sensitivas humanas relacionadas a la naturaleza: el azul por su asociación a los cielos y mares se dispondrán en los fondos; los verdes —color de la vegetación— para los planos intermedios; los marrones —color de la tierra— como base en los primeros planos... etc.



24. Corrugado vs. plano
Crayón y tinta china sobre papel
21 x 28 cm.
2005

25. El tipo de arquitectura que resulta como consecuencia de un proceso comparable a los utilizados en la pintura cubista se acerca a una idea de “arquitectura pura”: combinaciones de volúmenes y planos en el espacio al margen de su significado o función. Es una “música total” donde la narrativa queda excluida para dar paso a los valores profundos de este arte no-estilizado.

25. Arquitecturable
Tinta china y acuarela sobre papel
28 x 21cm
2005



26. Las particularidades estilísticas de épocas pasadas no se deben, pues, a una falta de capacidad, sino a una voluntad orientada en otro sentido.

26. Esto no es un desnudo
Crayón sobre papel
28 x 21cm
2005



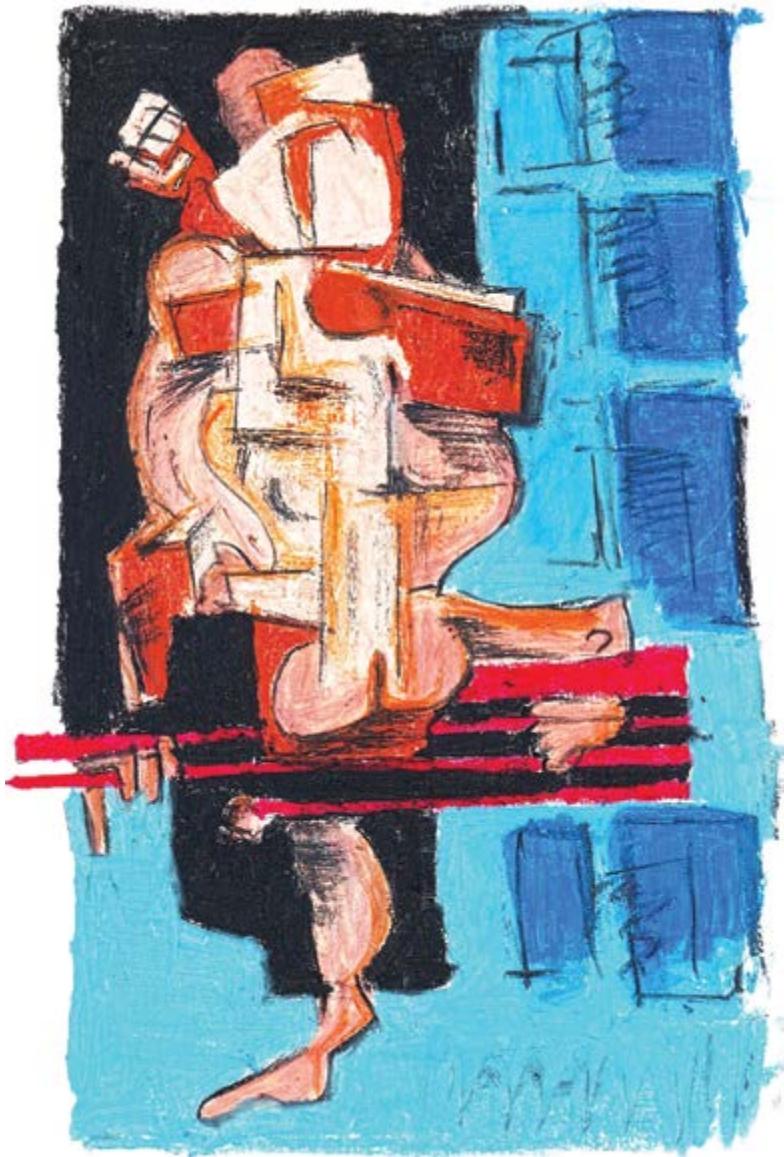
27. El primitivo tiene un conocimiento instintivo de la "cosa en sí". El conocimiento racionalista se despierta en él como una especie de resignación del saber: lo que antes era instintivo, ahora es (en relación con el arte abstracto) el último producto del conocimiento.

27. Espalda masculina

Óleo pastel sobre papel

28 x 21 cm

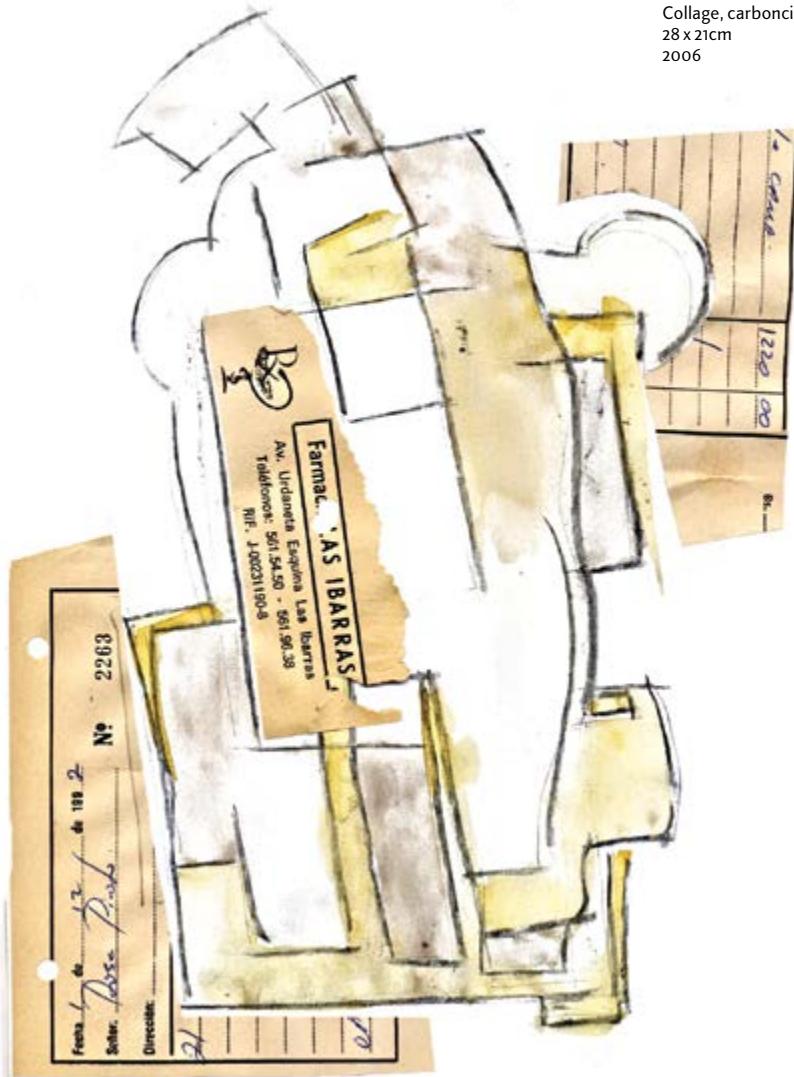
2006



28. El arte busca una necesidad de existencia.

28. Sin título

Collage, carboncillo y acuarela sobre papel
28 x 21 cm
2006

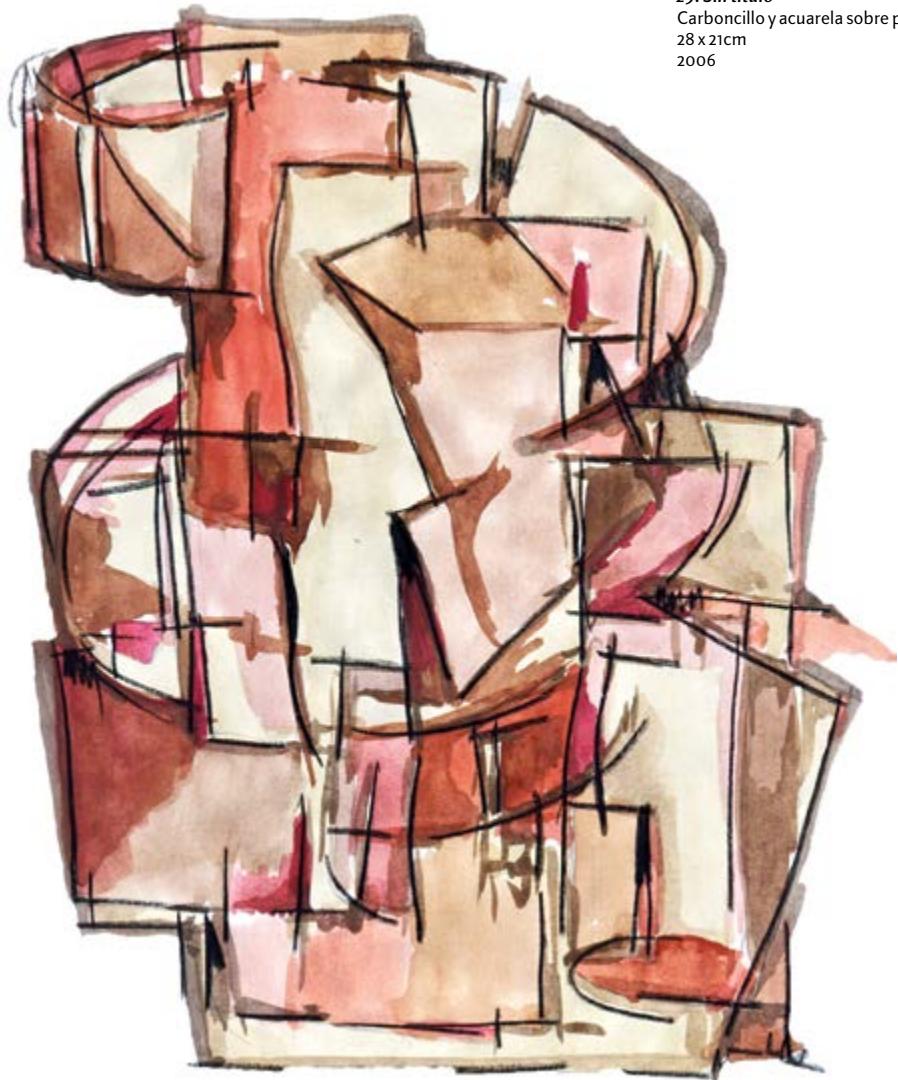


29. Formas irreductibles: punto, línea, plano.

Formas subsiguientes: combinaciones de las anteriores.

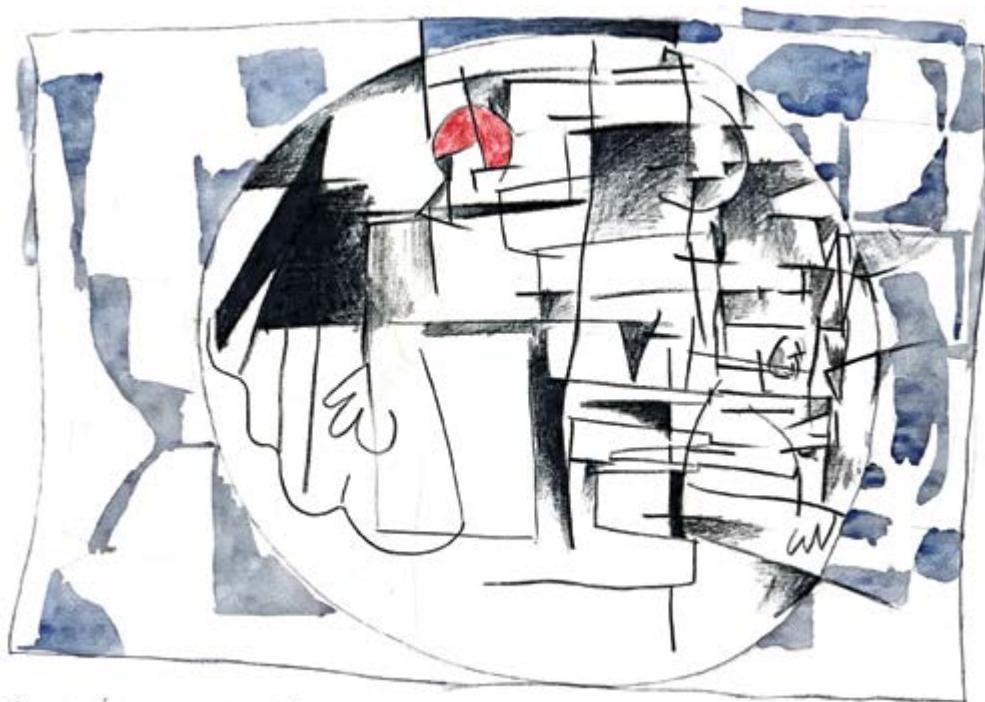
Categorías fundamentales: aquellas derivadas del color.

29. Sin título
Carboncillo y acuarela sobre papel
28 x 21 cm
2006



30. ¿Hacia dónde dirige sus esfuerzos la arquitectura autónoma?

- Lucha entre la sucesión y la simultaneidad.
- Educar la mirada.
- Representación del tiempo, cuya dimensión es inaprensible.
- Lucha entre lo estático y lo dinámico.
- Muestra la estructura interna.



"En ocasión a Schopenhauer"

30. *En ocasión a Schopenhauer*

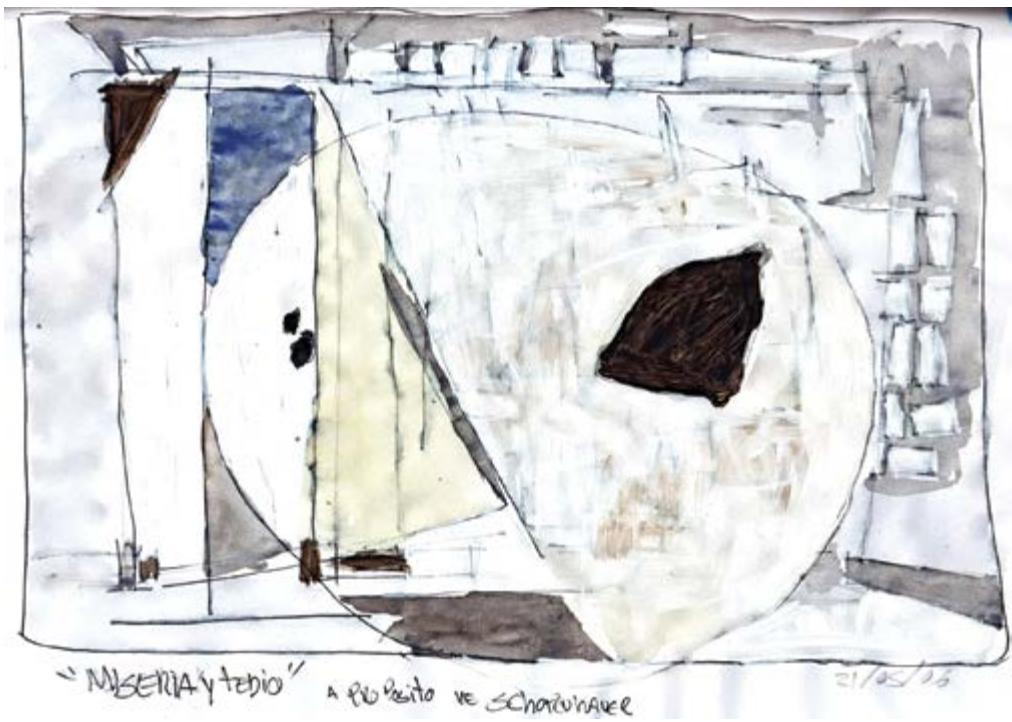
Acuarela y creyón sobre papel

21 x 28 cm

2006

31. Las percepciones primarias (universales), al estar determinadas por razones de orden fisiológico, son válidas para todos los hombres, independientemente de su origen, raza, cultura o creencias.

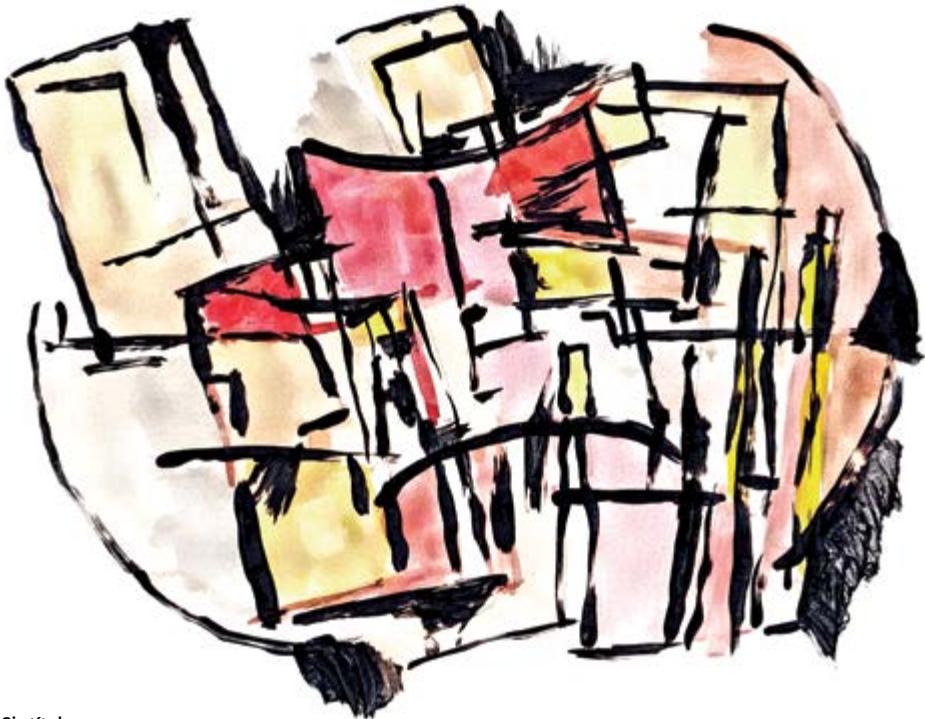
Las percepciones secundarias (particulares), que por estar sujetas a asociaciones de orden intelectual, varían de individuo en individuo.



31. *Miseria y tedio*
Acrílico sobre papel
21 x 28cm
2006

21/05/16

32. Es una determinada concepción del mundo y no la percepción lo que en el arte ha engendrado el cubismo.



32. *Sin título*

Acuarela y pintura al frío sobre papel
21 x 28cm
2006

33. "... el genio creador sabe que son posibles muchas verdades. Pero no le interesan: a sus ojos, sólo cuentan aquellas que corresponden a su finalidad y se encuentran en su camino. El genio creador sigue siempre un camino positivo; afirma siempre, ignora las dudas que caracterizan al espíritu científico. El mismo arte no procede de otra manera..."

Naum Gabo



33. *Estudio de pies para "Adán"*

Crayón sobre papel

28 x 21cm

2006

34. Existe una lógica en la máquina que hace posible intuir su funcionamiento. Esto la hace parecer correctamente concebida. En una máquina, los componentes se integran estableciendo relaciones que permiten que sea comprensible como una sola cosa. Desde el centro hasta el último componente mecánico forman una composición; cada tornillo y engranaje parece estar sujeto a los mismos principios de los que depende el correcto funcionamiento de los elementos vivos de la naturaleza.

34. Rostro
Óleo pastel y pintura
al frío sobre papel
28 x 21cm
2006



35. Hago un dibujo tras otro. Llevo el recuerdo del anterior avanzando hacia el siguiente.



35. *Sin título*
Témpera sobre papel
21 x 28 cm
2006

36. Si bien la concepción es la elección de la emoción que se quiere transmitir; la composición es aquella elección de los medios capaces de transmitir esa emoción.

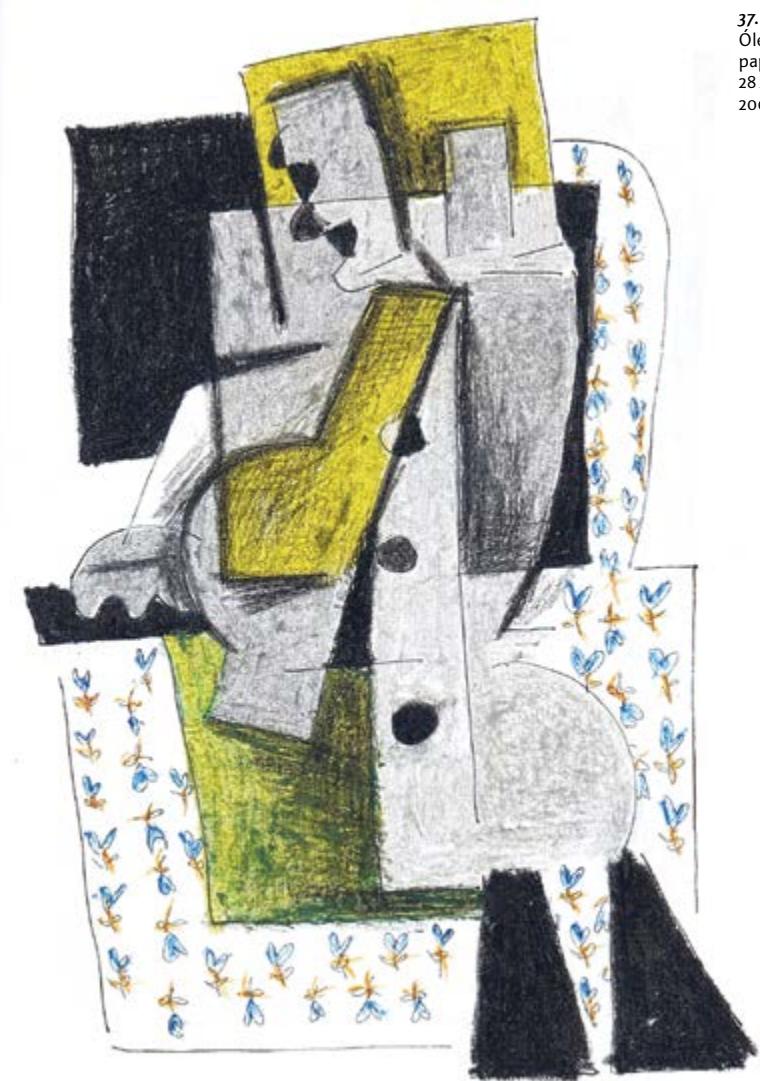


36. *Sin título*
Témpera sobre papel
21 x 28 cm
2006

37. “Una pintura es la asociación de elementos depurados, asociados, arquitecturados”.

Ozenfant

37. Personaje y sábanas
Óleo pastel y tinta china sobre
papel
28 x 21cm
2006



38. ... volver consciente algo que antes solamente se sentía. Así, también para Ozenfant, hay períodos en la historia (hieratismo o estado hierático) en los que luego de una etapa empírica, la civilización adopta como correctas determinadas maneras de obrar. Estas maneras que antes surgen del inconsciente se convierten para otros en puntos de partida.

38. Sin título

Acuarela y tinta china sobre papel
28 x 21 cm
2006



39. ¿Acaso no siempre el hombre se ve en la necesidad de forzar una determinada forma a fin de que esta le sea de alguna utilidad?

Todos aquellos esfuerzos que se hacen para llegar a esa forma, es decir, las decisiones sucesivas que anteceden este forzamiento, son los que se han denominado “proceso de diseño”.

La arquitectura en su conjunto cuenta la historia de estos “forzamientos”. En consecuencia, la forma, lejos de mostrar aquella utilidad o aquel uso que de manera impuesta (forzada) se le ha dado, es reflejo del pensamiento que subyace dentro de la idea de orden de la cual es resultado y en la cual fue creada.

39. Estudio para relieve
Óleo pastel y creyón
sobre papel
28 x 21 cm
2006

"PINTAR ES
POSPOSTER LA ANGSTIA"

PENSAMIENTO
y CONFRONTACIÓN
ADEMÁS DEL ALMA
EN EL "SER EN EL MUNDO"
MATERIALIZAN lo que
ANTES ERA y
que NO EXISTÍA
PARA OTROS QUIZA
NUNCA TIEMPO.
EL DESAFÍO,
LA AVENTURA,
UN RIESGO SIEMPRE
Y DÓNDE SIEMPRE
SALIMOS CON VIDA
MAS VIDA]
PINTAR ES RECONSTRUIRLO
y OLVIDARLO TODO.
UN ESPACIO ENTRE
EL PASADO, y UN TIEMPO
QUE NO ES PRESENTE NI
FUTURO: la EXISTENCIA.



2004

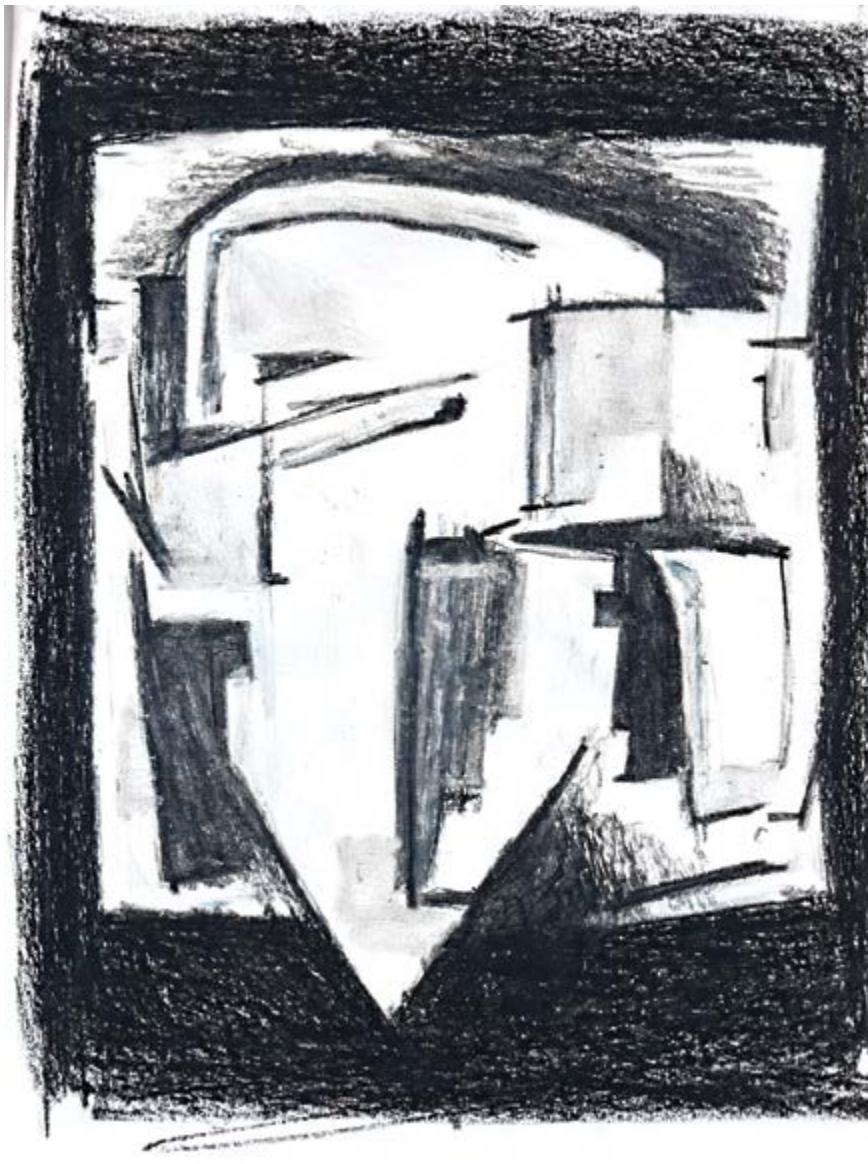
40. La idea de desorden es legible sólo si es contrastada con aquella de orden.

¿Cuáles son entonces los criterios para evaluar un orden determinado?

¿Cuándo se dice que algo está "en orden"?

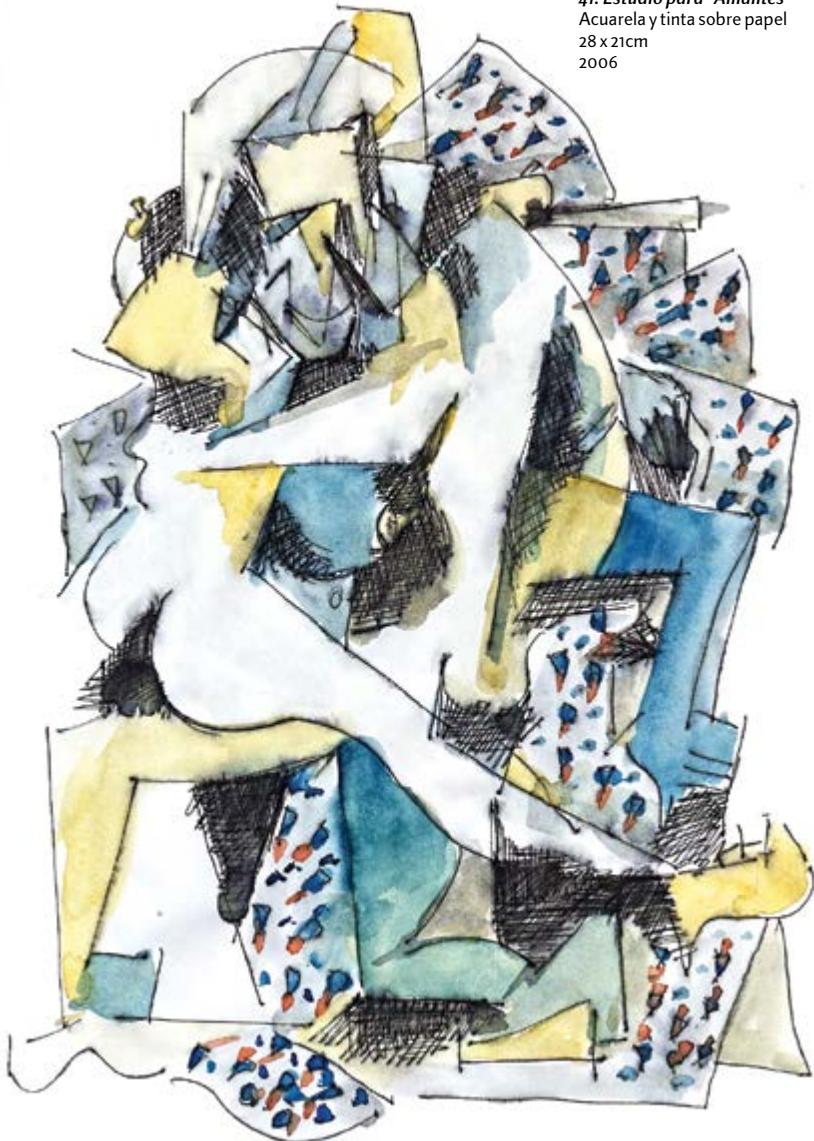
Pareciera que el orden necesita de un reconocimiento extra, más allá de la sensación particular e individual que produce de manera quizá subjetiva, pero convencional.

40. Sin título
Acuarela y tinta china
sobre papel
28 x 21 cm
2006



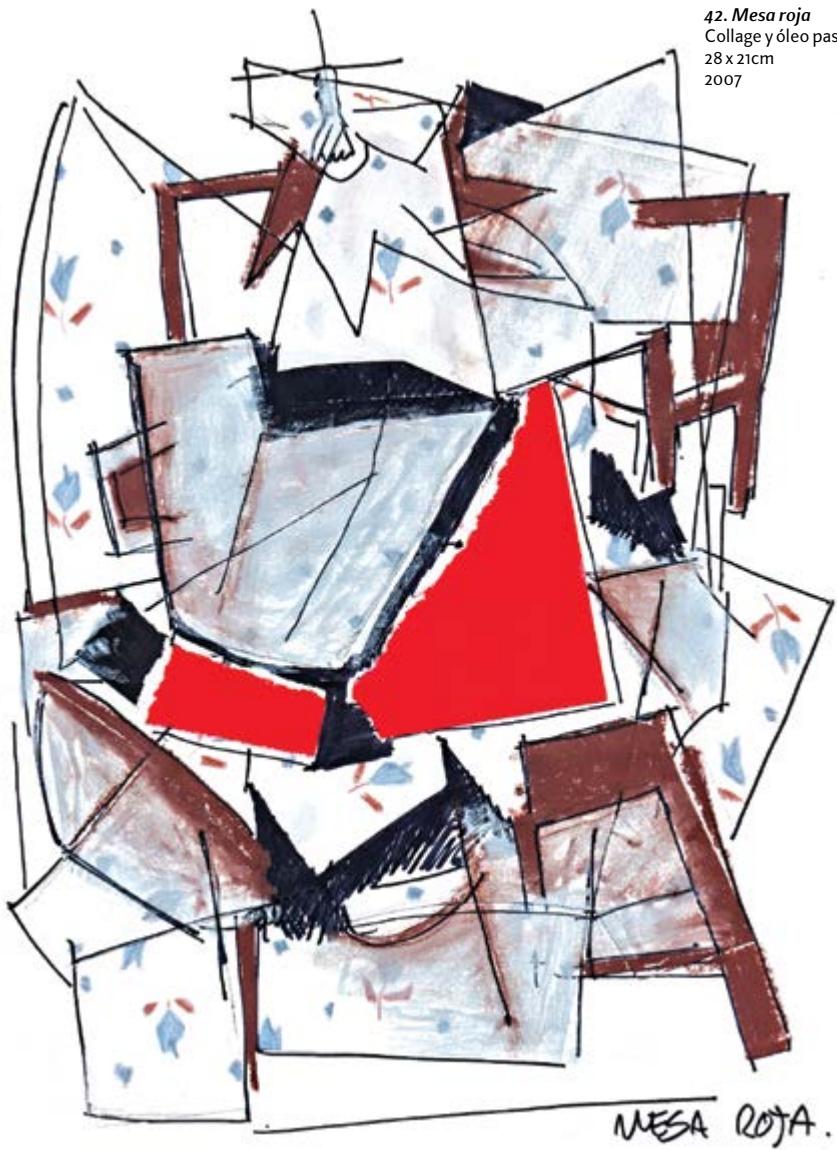
41. Desde los ritmos y progresiones más sencillas (como en un tablero de ajedrez: cuadro blanco-cuadro negro, cuadro blanco-cuadro negro etc.), hasta aquellas mostradas en las obras de Braque, el orden requiere un reconocimiento de las leyes que rigen su comportamiento. Cierto carácter de predecible contribuye a este reconocimiento.

41. Estudio para "Amantes"
Acuarela y tinta sobre papel
28 x 21cm
2006



42. El orden para que sea admitido como tal, no puede dejar mucho espacio a la incertidumbre.

42. *Mesa roja*
Collage y óleo pastel sobre papel
28 x 21cm
2007



MESA ROJA.

43. "No me interesa levantar una construcción, sino tener ante mí, transparentes, las bases de las construcciones posibles".

Ludwing Wittgenstein, 1930.

43. La jarra sobre la mesa
Collage
28 x 21cm
2007



LA JARRA SOBRE LA MESA.

44. "El trabajo filosófico —como en muchos aspectos sucede en la arquitectura— consiste, fundamentalmente, en trabajar sobre uno mismo. En la propia comprensión. En la manera de ver las cosas. (Y en lo que uno exige de ellas)."

Ludwing Wittgenstein, 1930.



44. Convertible city
Collage
21 x 28cm
2007

45. “Si los hombres no hicieran a veces tonterías, no sucedería en general nada sensato”.

Ludwing Wittgenstein, 1946.

45. Figura con uvas
Collage y creyón sobre
papel
28 x 21cm
2007

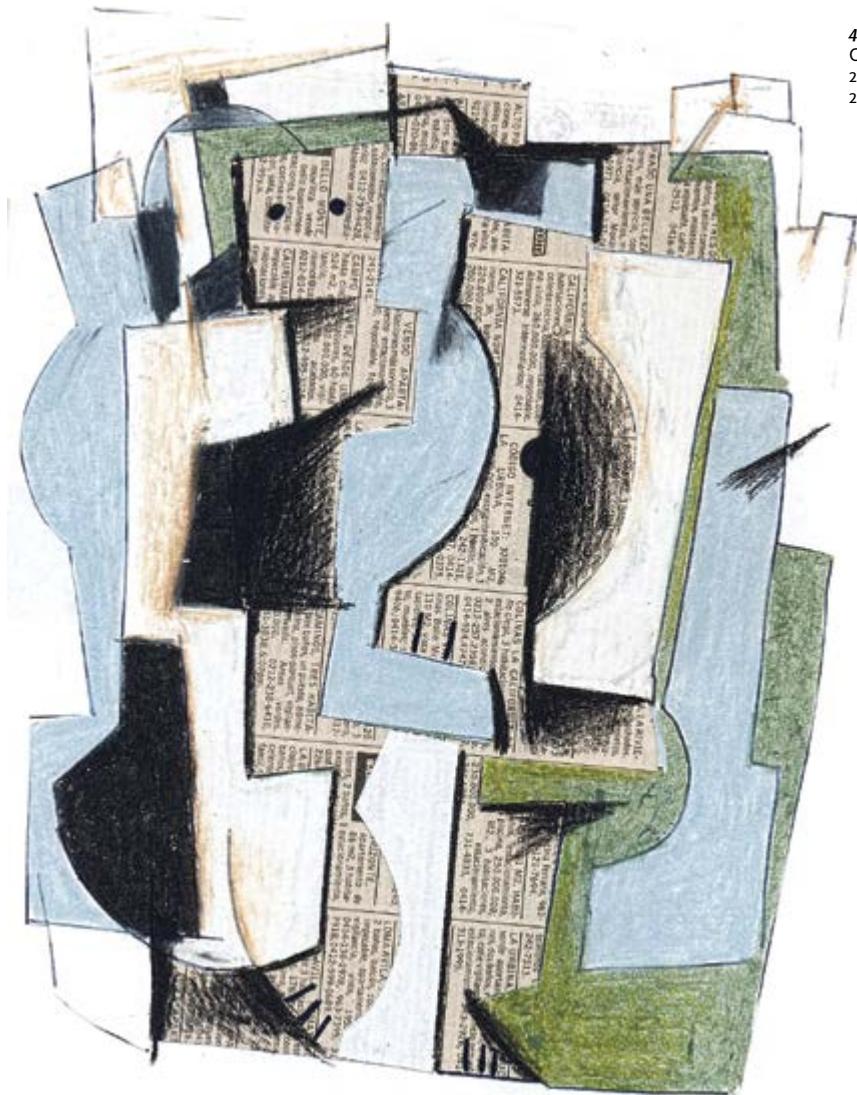


Figura con uvas

46. "... Sólo cuando se ha encontrado algo, se sabe lo que se buscaba".

Ludwing Wittgenstein, 1947.

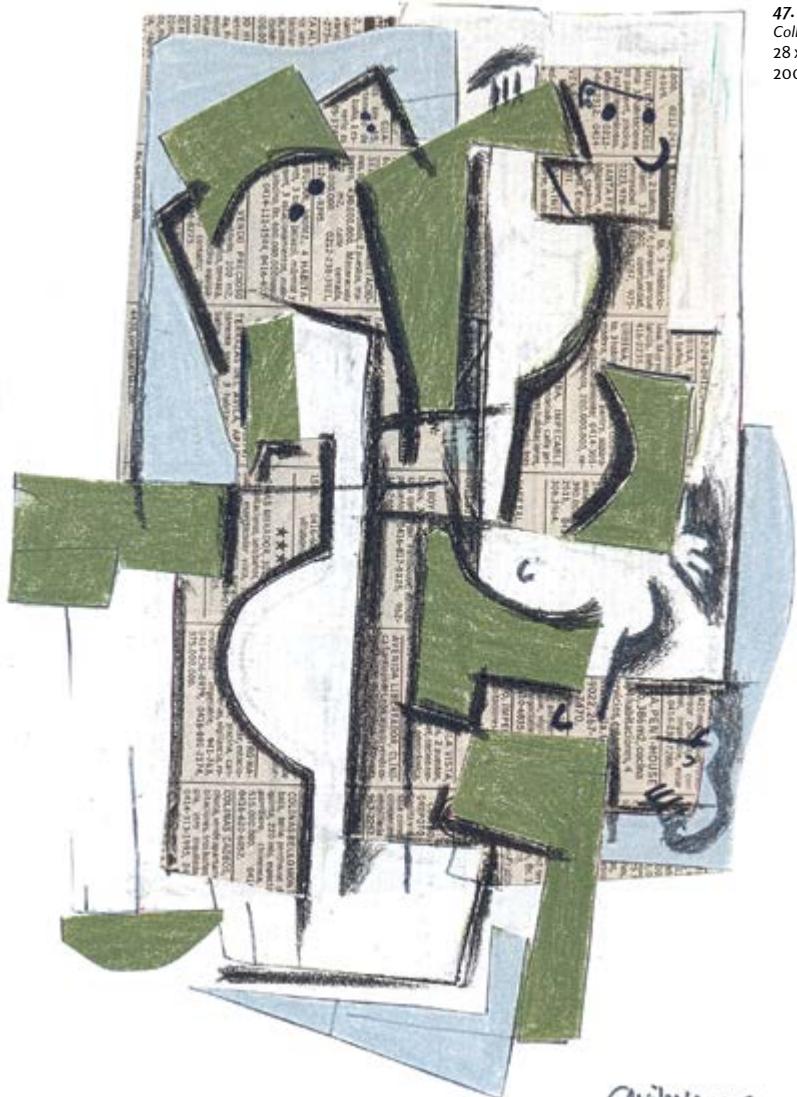
46. Sin título
Collage
28 x 21 cm
2007



47. “No debemos olvidar que nuestras mejores reflexiones, las más filosóficas, tienen una base instintiva.”

Ludwing Wittgenstein, 1948.

47. Canibalismo
Collage
28x21cm
2007



Canibalismo

48. “Baja siempre de las frías cumbres de la prudencia a los verdes valles de la tontería”.

Ludwing Wittgenstein, 1948.

48. Paseo familiar
Óleo pastel y tinta china sobre
papel
28 x 21cm
2007



49. “En realidad existen casos en los que se tiene delante el sentido de lo que se quiere decir mucho más claramente de lo que se puede expresar con palabras. Es como si se viera con toda claridad una imagen, pero no se la pudiera describir para que otro la viera también.”

Ludwing Wittgenstein, 1949.



49. Estudio para "El lamento"
Óleo pastel y tinta china sobre
papel
28 x 21cm
2007

50. “La obra de arte nos refleja la identidad de la actividad consciente e inconsciente. Pero la oposición de ambas es infinita y será suprimida sin intervención alguna de la libertad. El carácter fundamental de la obra de arte es una infinitud inconsciente (síntesis de naturaleza y libertad).”

Schelling



50. Estudio para "El lamento"
Óleo pastel y tinta china sobre papel
28 x 21cm
2007

51. “El relato es la arquitectura de las palabras” (Tatlin). Así, las palabras surgen como una materia por lo que la arquitectura aparece como aquello que la organiza. No es materia propiamente sino aquello que le da estructura.



51. Estudio para "El lamento"
Tinta china sobre papel
28 x 21 cm
2007

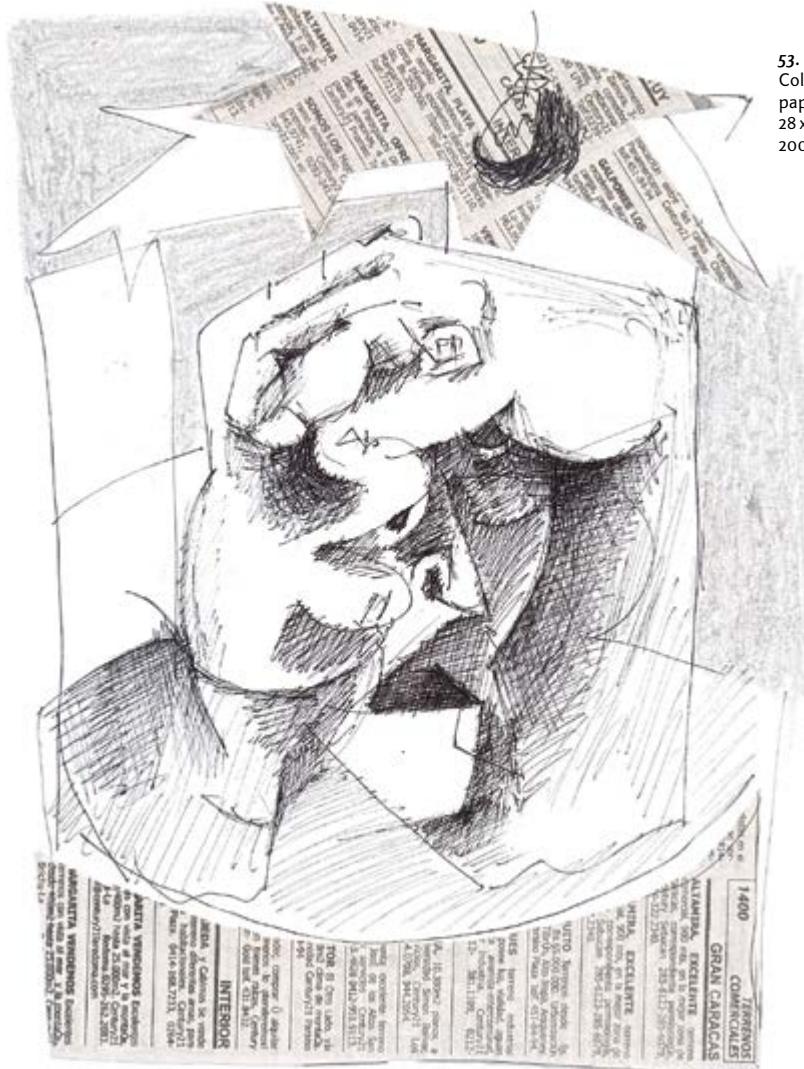
52. La superposición contribuye como recurso para la representación de la dimensión temporal (o las acciones que en él ocurren) de manera simultánea. A través de este recurso podremos captar dos o más hechos a un mismo nivel: sin jerarquías. La transparencia, aunque con características propias como recurso, también apoya junto a la superposición esta idea.



52. Estudio para "El lamento"
Collage y tinta china sobre
papel
28 x 21cm
2007

53. “La intuición es el ámbito fluido donde todos los sentidos confluyen para crear incesantemente nuevas formas y nuevos significados.”

László Moholy-Nagy



53. Estudio para "El lamento"
Collage, óleo pastel y tinta china sobre
papel
28 x 21cm
2007

54. Piensa en la estructura, en aquello que soporta, en lo esencial. Aquello que trasciende la forma. Lo que permite que tal o cual cosa se reconozca como tal. Aquello invariable de lo que no es tangible, soporte de lo físico y donde descansa la materia.



54. Estudio para "El lamento"
Collage, óleo pastel y tinta china sobre
papel
28x21cm
2007

55.

"Arte

condensador y protagonista
de la luz y el movimiento,
del espacio y el tiempo,
del color y el sonido,
de la sensibilidad y la realidad,
de la materia y la idea.

Está en todas partes.

Igualmente inusitado o compenetrado.

Corresponde a lo que no se puede definir sin contradicción.

Arte es una ocupación cuya función es
hacer viable la existencia.

Captar lo que la lógica y los números no muestran,
es la transparencia de nuestra estructura interna."

Luisa Richter, 2007.

55. *Jarra y silla (estudio V)*

Óleo pastel sobre papel

28 x 21 cm

2007



56. "No es correcto juzgar mis cuadros de acuerdo con la norma de la fidelidad a la realidad, porque no son retratos de objetos o seres concretos, sino que más bien son organismos independientes por sí mismos, compuestos de líneas, planos y colores. Solo contienen formas naturales en la medida en que éstas son una clave necesaria para comprenderlos. Mis cuadros son alegorías, no retratos."

Ernst Ludwig Kirchner

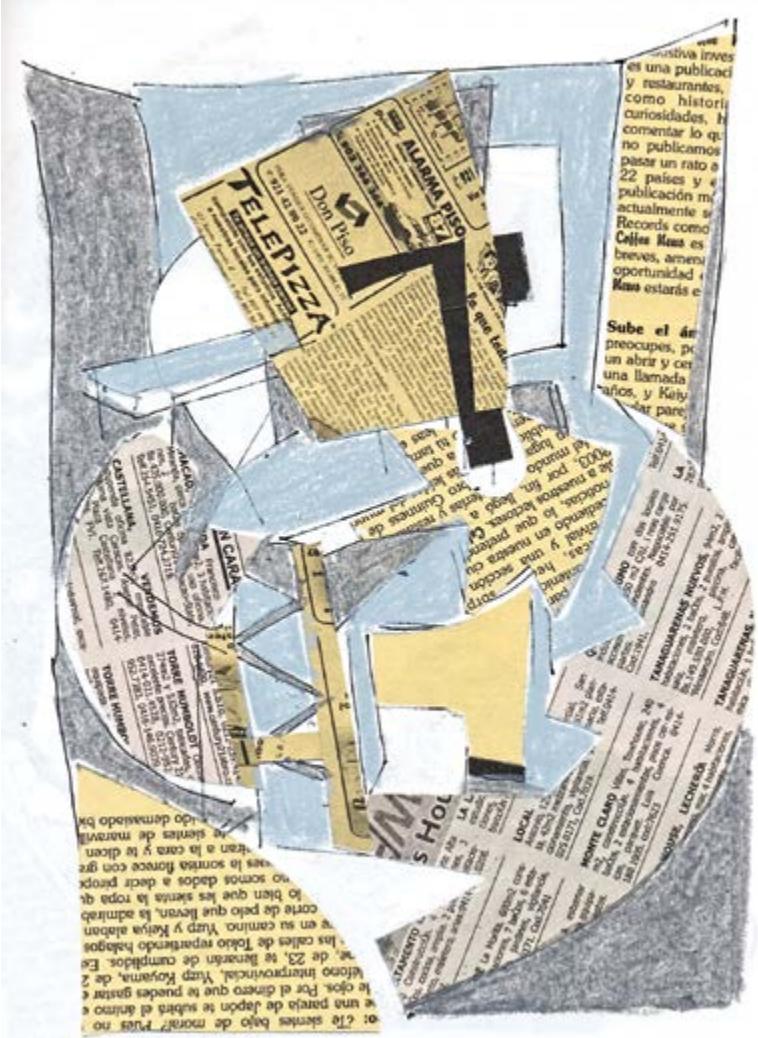


56. Agonía (estudio)
Collage y tinta china sobre
papel
28x21cm
2007

57. "No permite tener ninguna idea preconcebida. La pintura siempre es una aventura. Cuando me enfrento a la tela vacía, nunca sé lo que puede surgir. Éste es un riesgo que siempre hay que correr. Nunca veo el cuadro en mi mente antes de empezar a pintar. Por el contrario, sólo creo que mi cuadro está terminado cuando la idea original se ha extinguido completamente."

Georges Braque

57. Silla
Collage
28 x 21cm
2007



58. "Yo trabajo con los elementos del intelecto, con la imaginación. Intento hacer concreto lo que es abstracto. Voy de lo general a lo particular, con lo cual quiero decir que empiezo con una abstracción para llegar a un hecho real."

Juan Gris



58. Agonía (estudio V)
Collage, óleo pastel y tinta china sobre papel
21 x 28cm
2007

59.

"No quiero pintar música.

No quiero pintar estados de la mente.

No quiero pintar de forma colorista o no colorista.

No quiero alterar, contestar o derrocar ni un solo punto de la armonía de las obras maestras del pasado.

No quiero mostrar al futuro su verdadero camino.

Aparte de mis obras teóricas, que hasta ahora, desde un punto de vista objetivo y científico, dejan mucho que desear, sólo quiero pintar buenos cuadros, necesarios y vivos, que sean experimentados correctamente al menos por unos pocos espectadores."

Vasily Kandinsky



59. Agonia (estudio III)

Óleo pastel sobre papel

28 x 21 cm

2007

60. “Las formas del suprematismo, el nuevo realismo en la pintura, ya son una prueba de la construcción de formas a partir de la nada, descubiertas por la razón intuitiva.”

Kasimir Malevich



60. *El llamento (estudio III)*

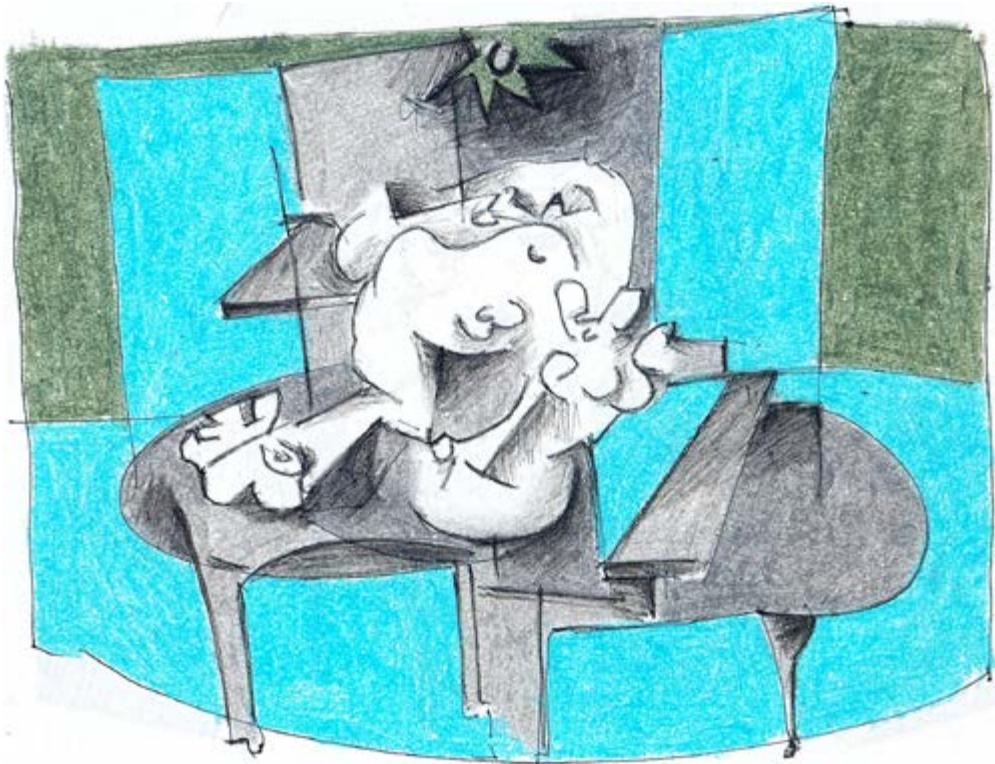
Óleo pastel sobre papel

21 x 28 cm

2007

61. “El cuadro no es una forma subconsciente. Es la creación de la razón intuitiva. Es el rostro del nuevo arte.”

Kasimir Malevich



61. *El lamento (estudio IV)*

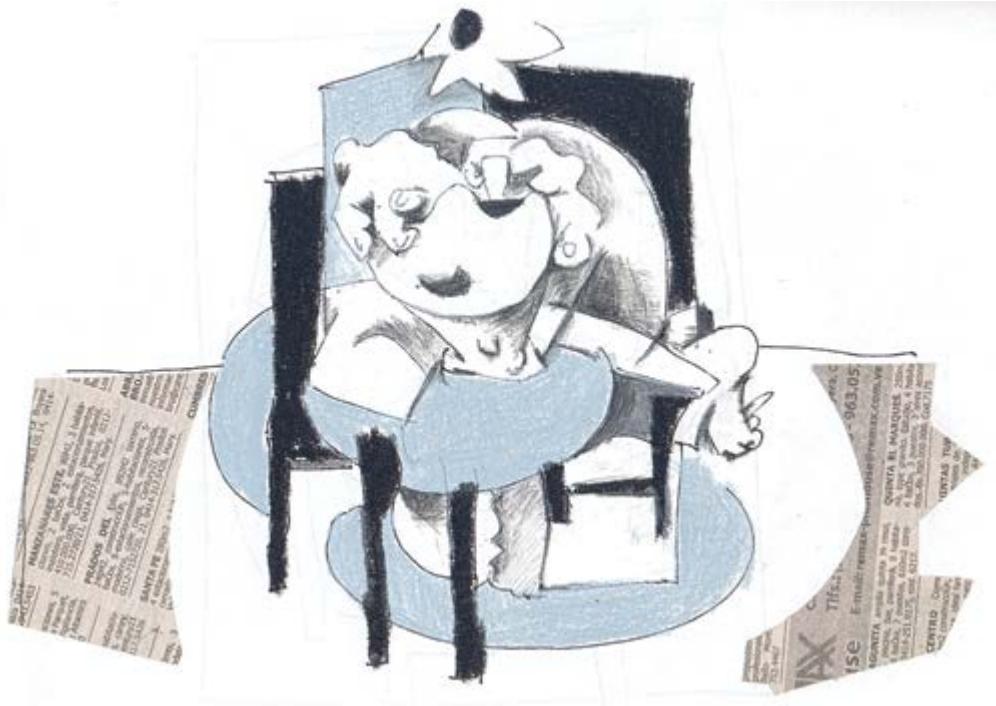
Óleo pastel sobre papel

21 x 28cm

2007

62. “El constructivismo demuestra que la frontera entre las matemáticas y el arte, entre una obra de arte y una invención de la tecnología no se puede determinar.”

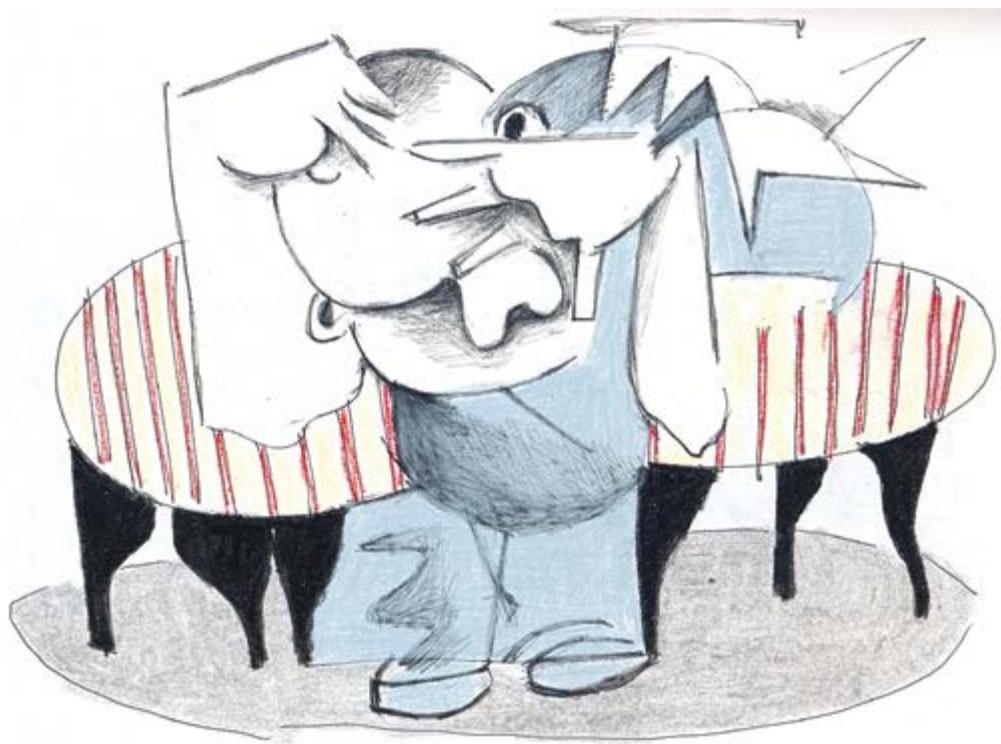
El Lissitzky



62. *El lamento (estudio V)*
Collage y óleo pastel sobre papel
21 x 28cm
2007

63. "En mi caso todo cuadro —cada vez más a medida que pasan los años— es un accidente. Así, lo preveo en mi mente, lo preveo y, sin embargo, casi nunca sale como lo he previsto. Se transforma con la pintura real. Utilizo pinceles muy grandes y, en la manera que trabajo, muchas veces no sé realmente qué hará la pintura, y hace muchas cosas que son mucho mejores de lo que yo podría hacer. ¿Es un accidente? Tal vez se podría decir que no es un accidente, porque se convierte en un proceso selectivo el hecho de que uno escoja conservar parte de ese accidente. Se intenta, por supuesto, mantener la vitalidad del accidente y, sin embargo, conservar una continuidad."

Francis Bacon



63. Agonía (estudio IV)
Collage y óleo pastel sobre papel
21 x 28cm
2007

64. "En una escultura, los espacios vacíos deben tener la misma importancia que los volúmenes. La escultura es, sobre todo, una toma de posesión del espacio, un espacio delimitado por formas."

Henri Laurens

64. Homenaje a Saramago
Collage y creyón sobre papel
28 x 21cm
2007



65.“Mi máquina se construye sobre el principio de utilizar formas vivas y orgánicas. La observación de dichas formas me condujo a la conclusión de que las formas más estéticas son las más económicas. En este respecto, el arte consiste en trabajar con la forma del material.”

Vladimir Tatlin

65. Sísifo
Óleo pastel sobre papel
28 x 21cm
2007



66.“La construcción es el requisito moderno para la organización y el uso utilitario del material.”

Alexander Rodchenko



66. *Hombre sentado (estudio)*

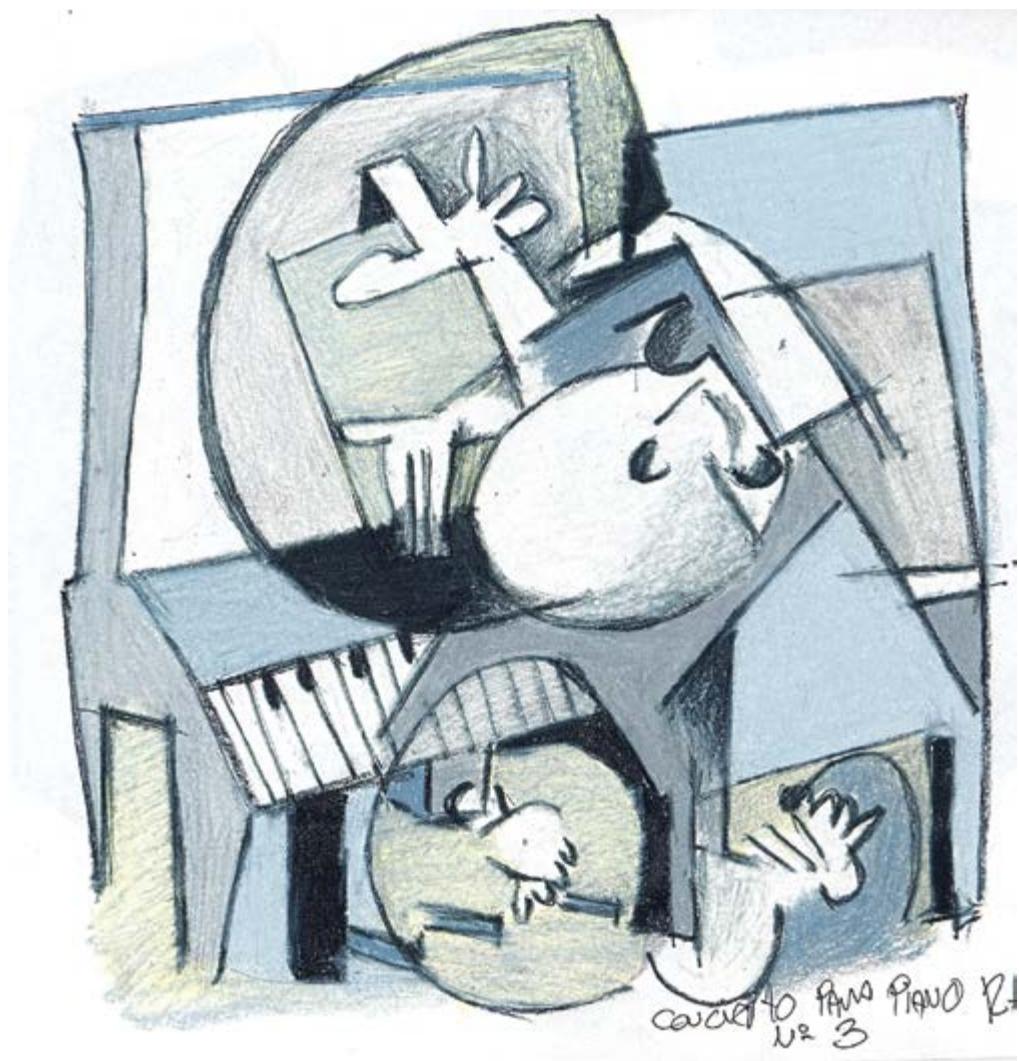
Collage y óleo pastel sobre papel

28 x 21cm

2007

67. "No son la simetría y el orden los que hacen una composición, sino el aparente accidente de regularidad que el artista controla y con el que hace o deshace una obra."

Alexander Calder



67. Concierto para piano n.º 3 de Rachmaninoff

Oleo pastel sobre papel

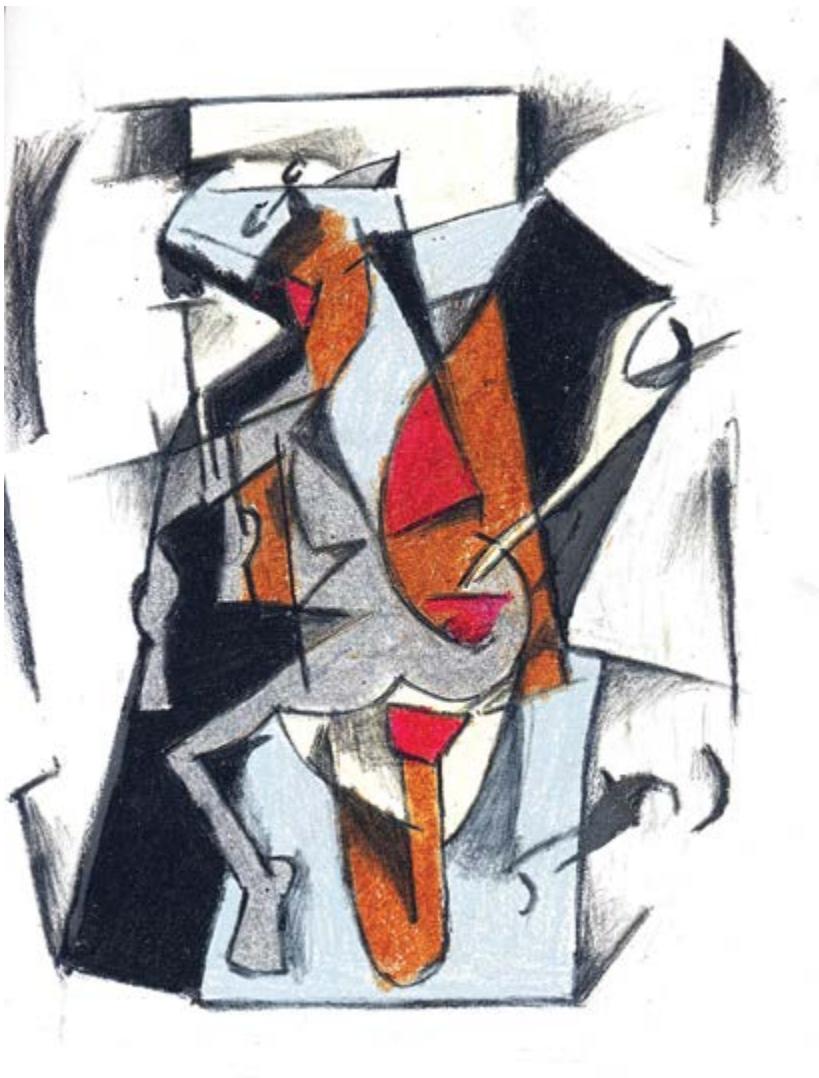
28 x 21cm

2007

68 .“Creo haber intentado siempre eliminar las referencias, crear una escultura verdaderamente abstracta. Es como utilizar las cosas como notas musicales. Pero la nota no debe recordar demasiado al mundo de los objetos...”

Anthony Caro

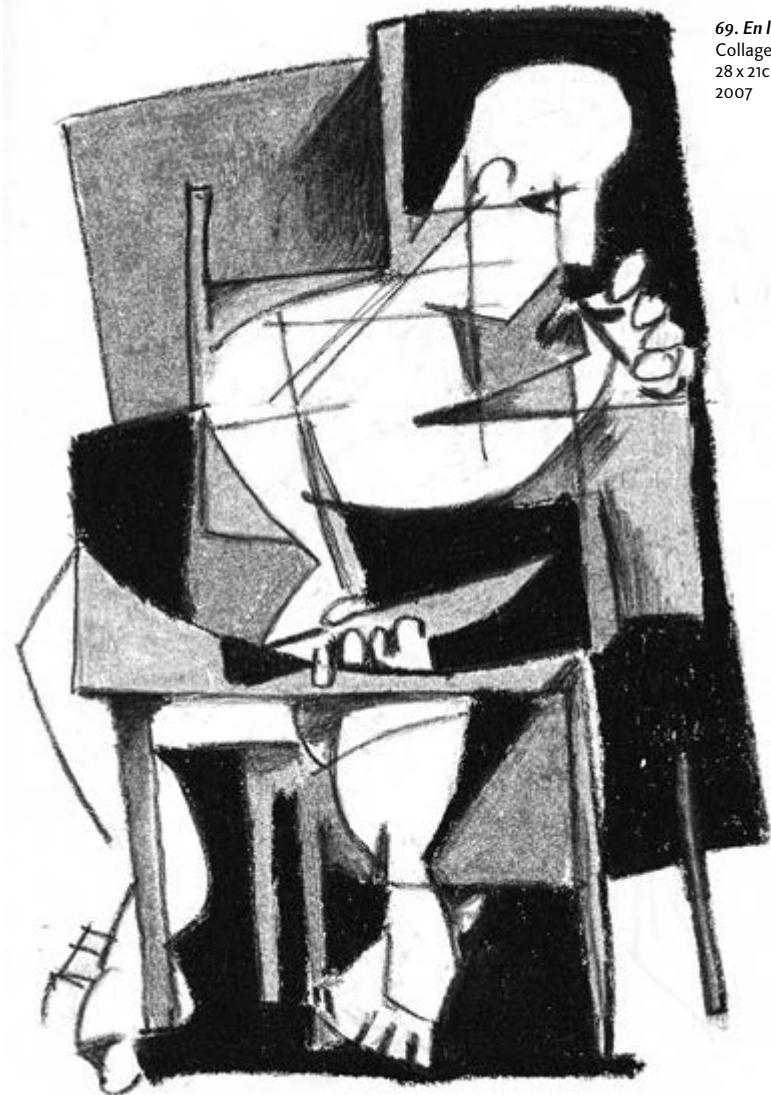
68. El caballo (estudio II)
Óleo pastel sobre papel
28 x 21cm
2007



69. “Fabrico objetos inútiles; por útiles entiendo copas con las que beber, cucharas con las que remover. Al matar la parte práctica, se permite vivir y respirar a los aspectos no-prácticos.”

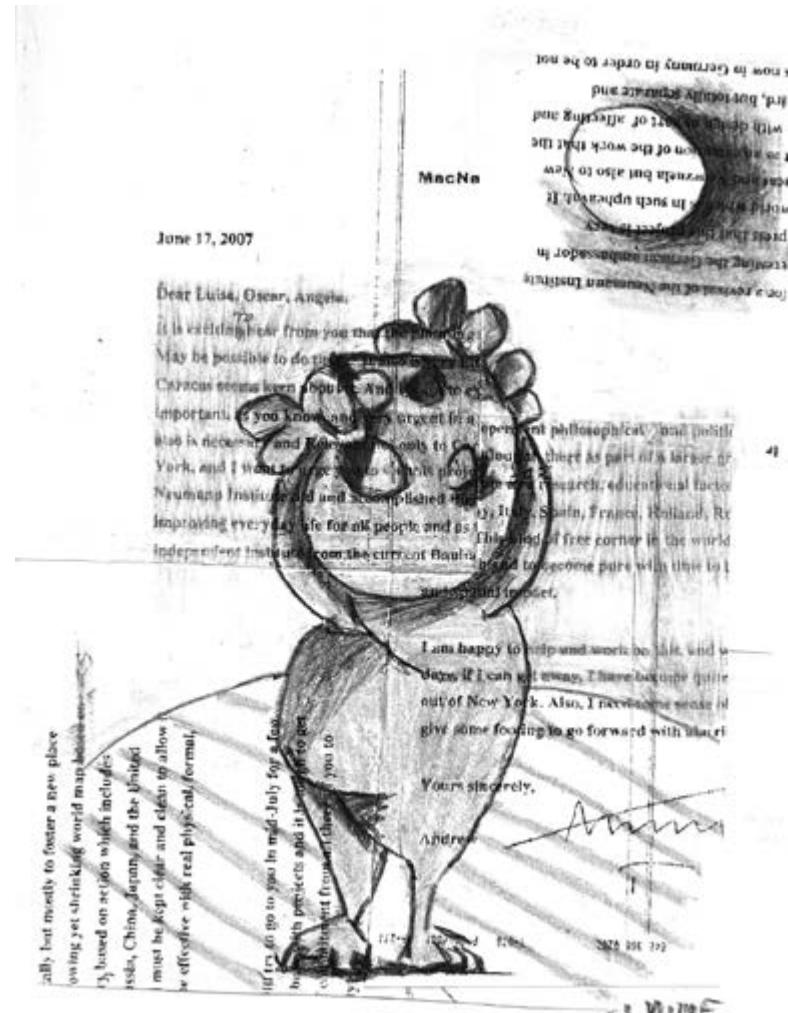
Richard Artschwager

69. En la cena (estudio II)
Collage y óleo pastel sobre papel
28 x 21cm
2007



70. "Utilizo el mundo tal y como lo encuentro: como plano y azar."

Richard Long



71. “La conciencia de la propia persona nace de la realización de un cierto grado de actividad y no sólo de la reflexión sobre uno mismo. La práctica es fundamental.”

Bruce Nauman

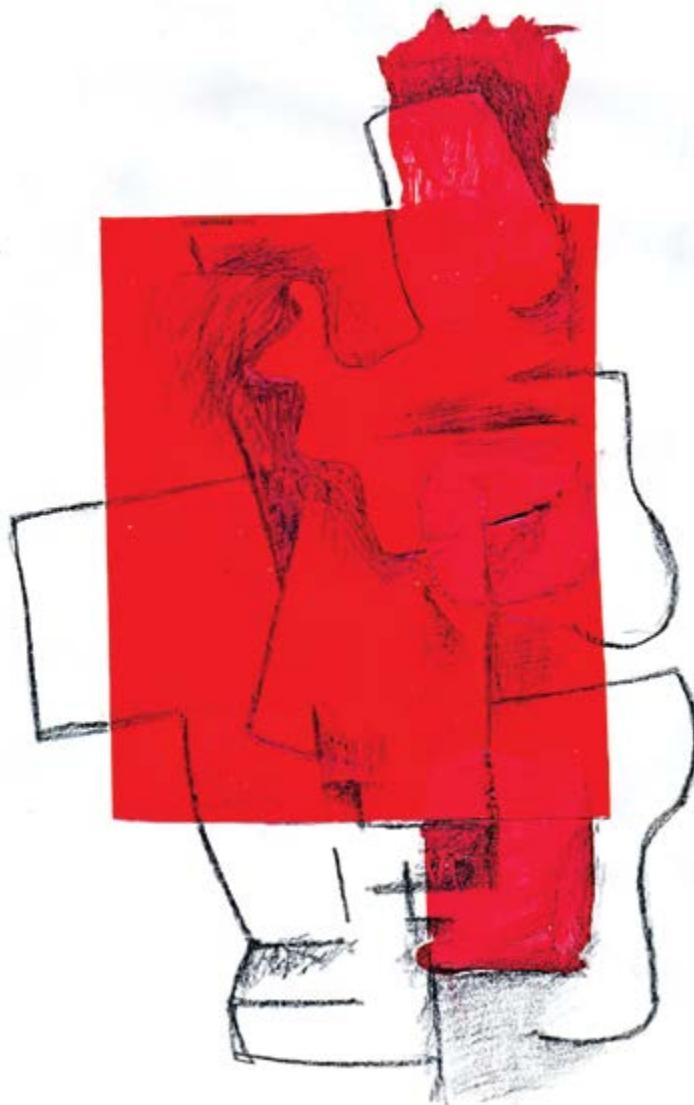


71. *Al piano*
Collage y tinta china sobre papel
28 x 21cm
2007

72. “El instinto nos mueve a la acción, la inteligencia nos paraliza.”

Marcel Proust

72. *Sin título*
Collage y óleo pastel sobre papel
28 x 21cm
2007



73. “Una pintura es una poesía sin palabras.”

Horacio



73. *El gigante trae flores* (estudio III)

Oleo pastel sobre papel

28 x 21cm

2007

74. “El mayor artista es aquel que en la suma de sus obras ha incorporado el mayor número de sus mejores ideas.”

John Ruskin



74. *El gigante trae flores* (estudio IV)

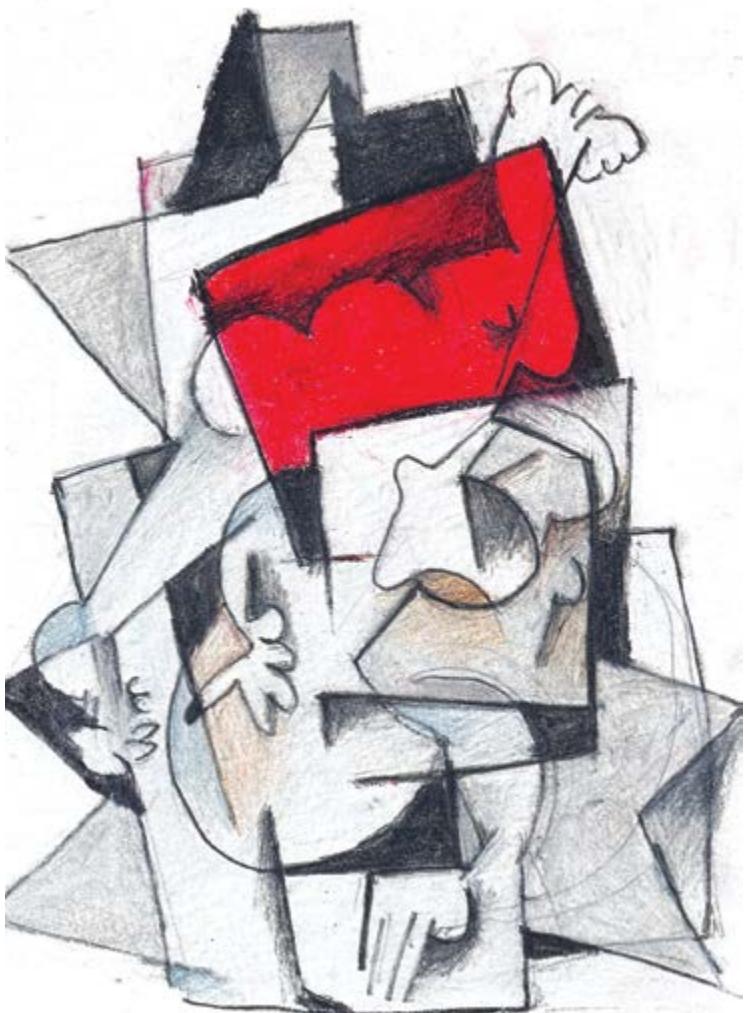
Oleo pastel sobre papel

28x21cm

2007

75. “Pensar es más interesante que saber, pero menos interesante que mirar.”

Goethe



75. *La caída (estudio V)*
Óleo pastel sobre papel
28 x 21cm
2007

76. “El jarrón da forma al vacío y la música al silencio”.

Georges Braque



76. Estudios varios para "La caída"
Lápiz de grafito sobre papel
Dimensiones varias
2007

77. "Si el mundo fuera claro, el arte no existiría."

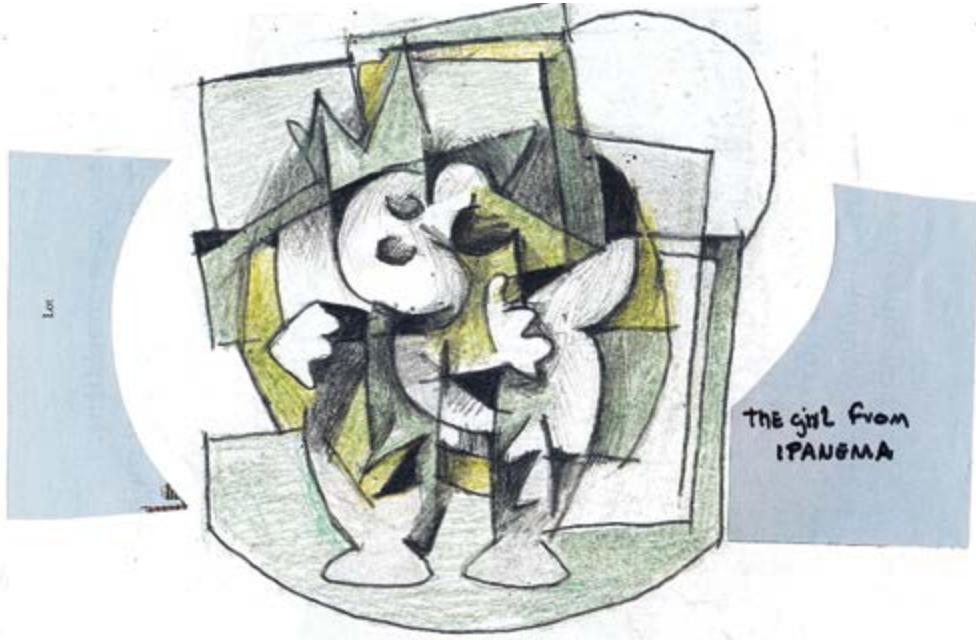
Albert Camus

77. Baile con balón
Óleo pastel sobre papel
28x21cm
2007



78. “El arte es sobre todo un estado del alma”.

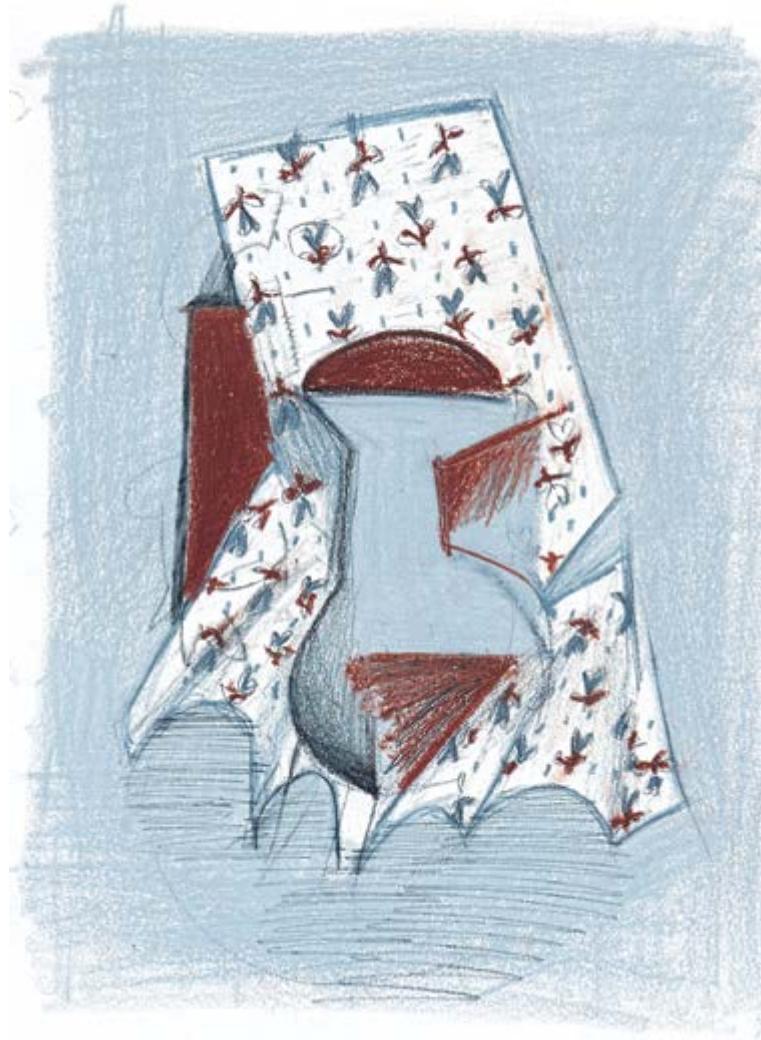
Marc Chagall



78. *The girl from Ipanema*
Collage y óleo pastel sobre papel
21 x 28cm
2007

79. “El primer mérito de un cuadro es ser una fiesta para la vista”.

Eugène Delacroix



79. Jarra y sábanas
Óleo pastel sobre papel
28 x 21 cm
2006

80. “Estamos hartos de información y carentes de sabiduría.”

Mcluhan

8o. Estudio para "Mujer sentada"
Tinta china y óleo pastel sobre papel
28 x 21cm
2007



81. “El tema no se debe elegir: hay que dejar que el tema lo elija a uno. No se debe escribir si esa obsesión no acosa, persigue y presiona desde las más misteriosas regiones del ser.”

Ernesto Sábato

81. Figura de pie
Óleo pastel y creyón sobre papel
28 x 21cm
2007

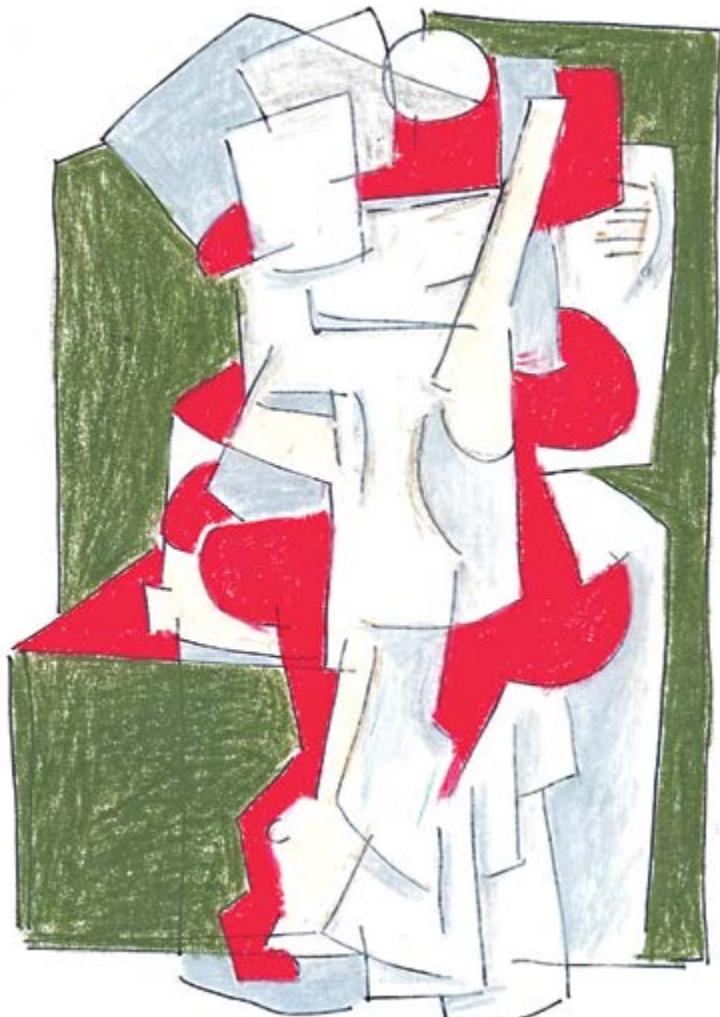


Fig. 81

82. “Tu espectáculo, Naturaleza, es siempre nuevo, porque siempre estás renovando tus espectadores”.

Goethe

82. Dancer
Óleo pastel sobre papel
28 x 21cm
2007



Dancer

83. “Toda la vida se reduce a esto: —Querer sin realizar; realizar sin querer”.

Goethe

83. El caminante
Crayón y tinta china sobre papel
28 x 9cm
2007

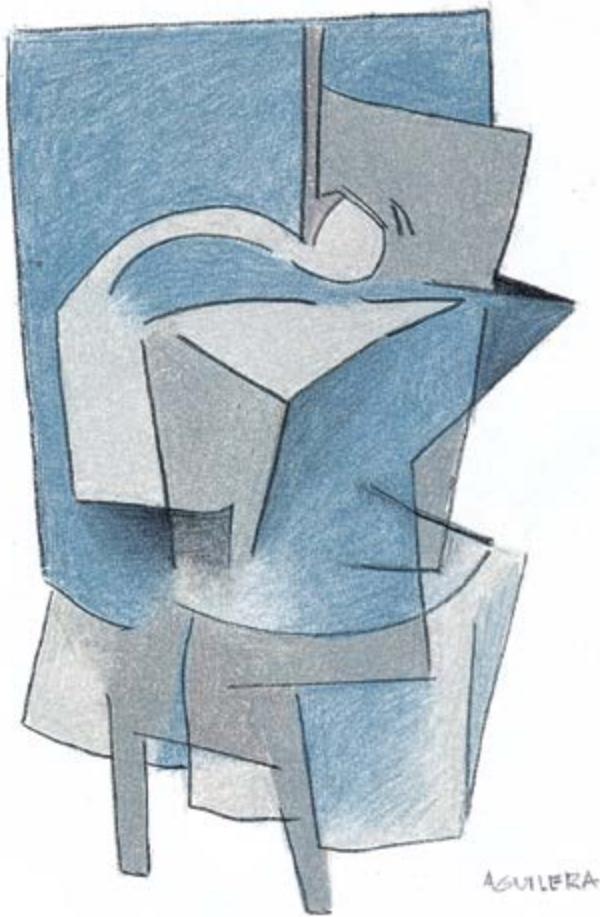


Caminante

84. "Encontramos a los poetas en los pintores y a los pintores en los poetas. La visión de los cuadros de los grandes maestros es tan útil para un autor como la lectura de las grandes obras para un artista".

Denis Diderot

84. La jarra en una silla (estudio)
Crayón sobre papel
28 x 21 cm
2007



LA JARRA EN UNA SILLA

85. “La naturaleza común fue el primer modelo del arte. El éxito de la imitación de una naturaleza menos común hizo sentir la ventaja de la elección; y la elección más rigurosa condujo a la necesidad de embellecer o reunir en un solo objeto las bellezas que la naturaleza no mostraba sino dispersas en un gran número. Pero ¿cómo se estableció la unidad entre tantas partes tomadas de diferentes modelos? Fue obra del tiempo.”

Denis Diderot

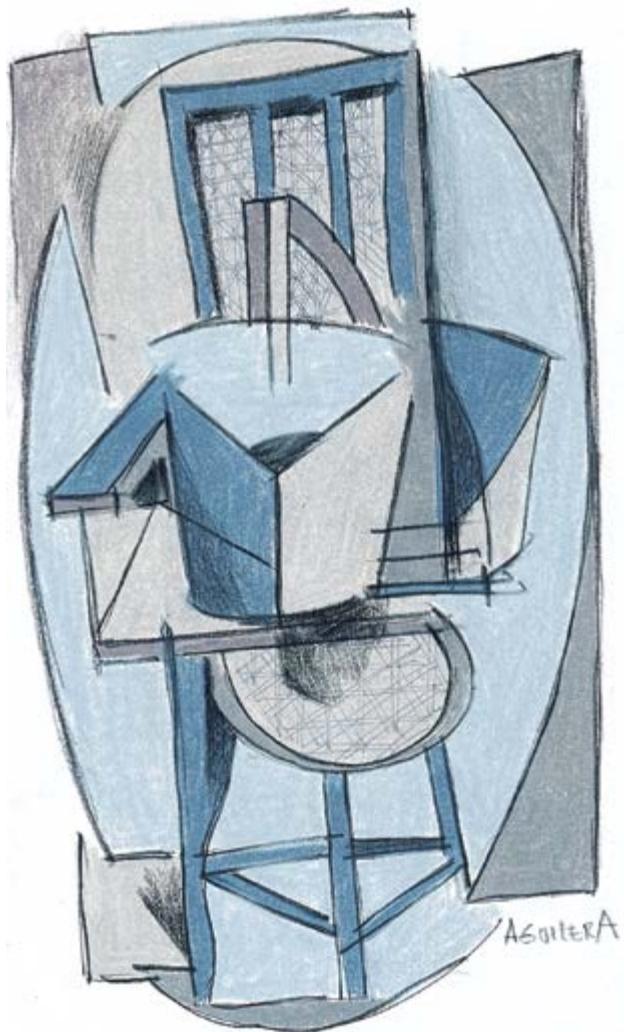
85. Jarra y silla (estudio II)
Óleo pastel y creyón sobre papel
28 x 20cm
2007



Agustín

86. “Las reglas han hecho del arte una ruina; y no sé si no han sido más perjudiciales que útiles. Entendámonos: han servido al hombre vulgar; han perjudicado al hombre de genio.”

Denis Diderot

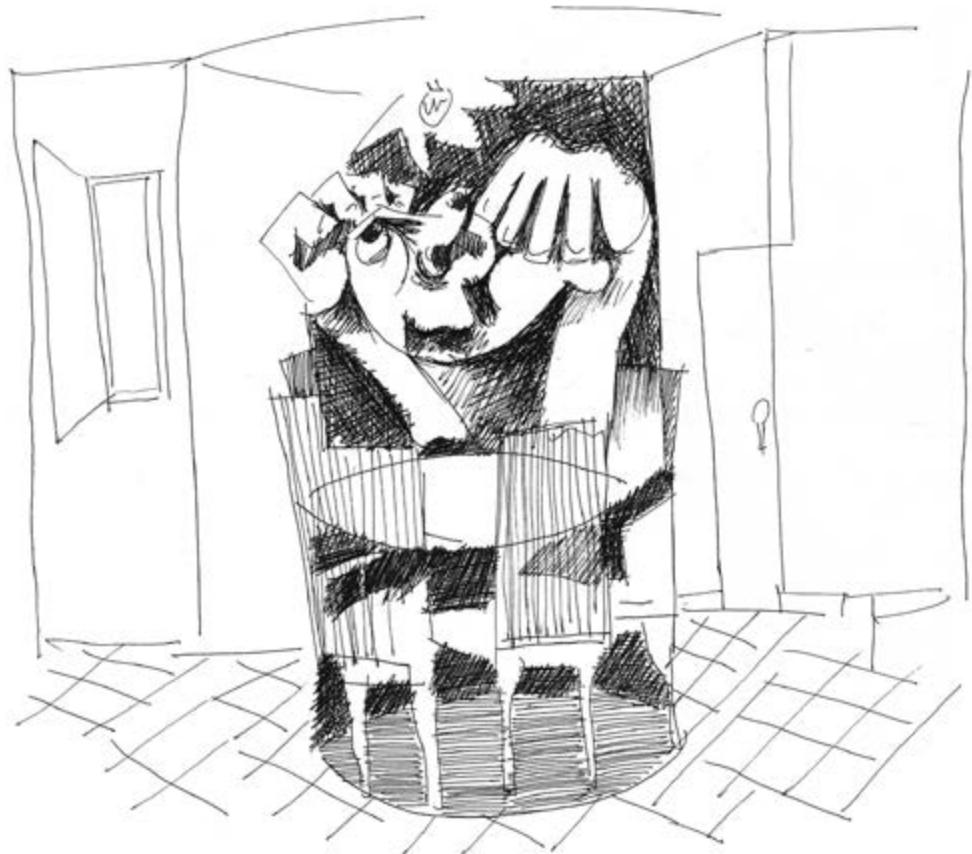


86. *Jarra y silla (estudio III)*
Óleo pastel y creyón sobre papel
28 x 20 cm
2007

87. “Nada es bello sin unidad y no hay unidad sin subordinación. Parece contradictorio, pero no lo es.

La unidad del todo nace de la subordinación de las partes; y de esa subordinación nace la armonía que supone la variedad.”

Denis Diderot



87. Agonía (*estudio II*)
Óleo pastel sobre papel
21 x 28 cm
2007

88. “¿Por qué las obras de los antiguos tienen un carácter tan grandioso?
Porque todos habían frecuentado las escuelas de los filósofos.”

Denis Diderot



88. Agonia (estudio III)
Collage y tinta china sobre papel
28 x 21 cm
2007

89. “Lo verdadero de la naturaleza es la base de lo verosímil del arte.”

Denis Diderot

89. Caída libre

Óleo pastel y crayola sobre papel
28 x 21 cm
2007



90. “Sin la armonía o, lo que es lo mismo, sin la subordinación, no es posible ver el conjunto; la mirada se ve obligada a contemplar el lienzo como a saltos.”

Denis Diderot

90. Bella en el agua
Collage
28 x 21cm
2007



BELLA EN EL AGUA.

91. “¿Qué aprender de la antigüedad? A discernir la bella naturaleza. Descuidar el estudio de los grandes modelos es situarse en el origen del arte y aspirar a la gloria del creador”.

Denis Diderot

91. Atenea
Óleo y collage sobre papel
28 x 21 cm
2007



92. “Todo lo que es común es sencillo; pero todo lo que es sencillo no es común. La sencillez es uno de los principales caracteres de la belleza; es esencial a lo sublime.”

Denis Diderot



92. Estudio para *El lamento II*

Tinta china sobre papel

21 x 28cm

2007

93. “La originalidad no excluye la sencillez.”

Denis Diderot



93. *Estudio para El lamento II*

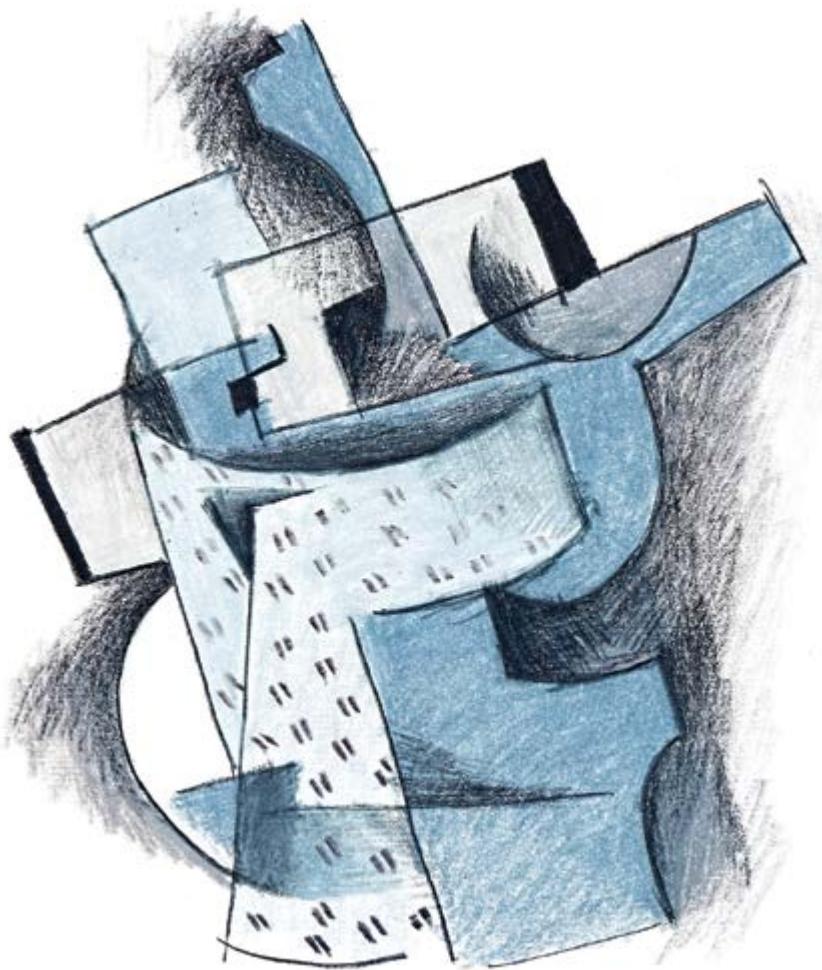
Óleo pastel sobre papel

21 x 28 cm

2007

94. "Sea cual sea el género, vale más ser extravagante que frío."

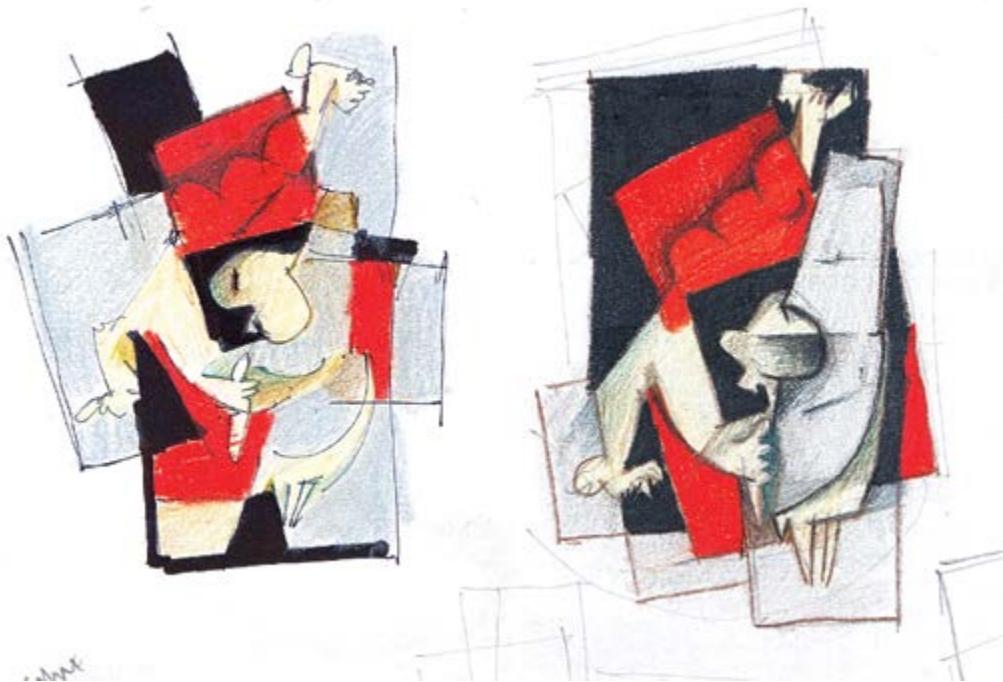
Denis Diderot



94. *Sin título*
Óleo pastel sobre papel
28 x 21 cm
2007

95. “Amo a quien no quiere poseer demasiadas virtudes. Hay más virtud en una que en dos virtudes.”

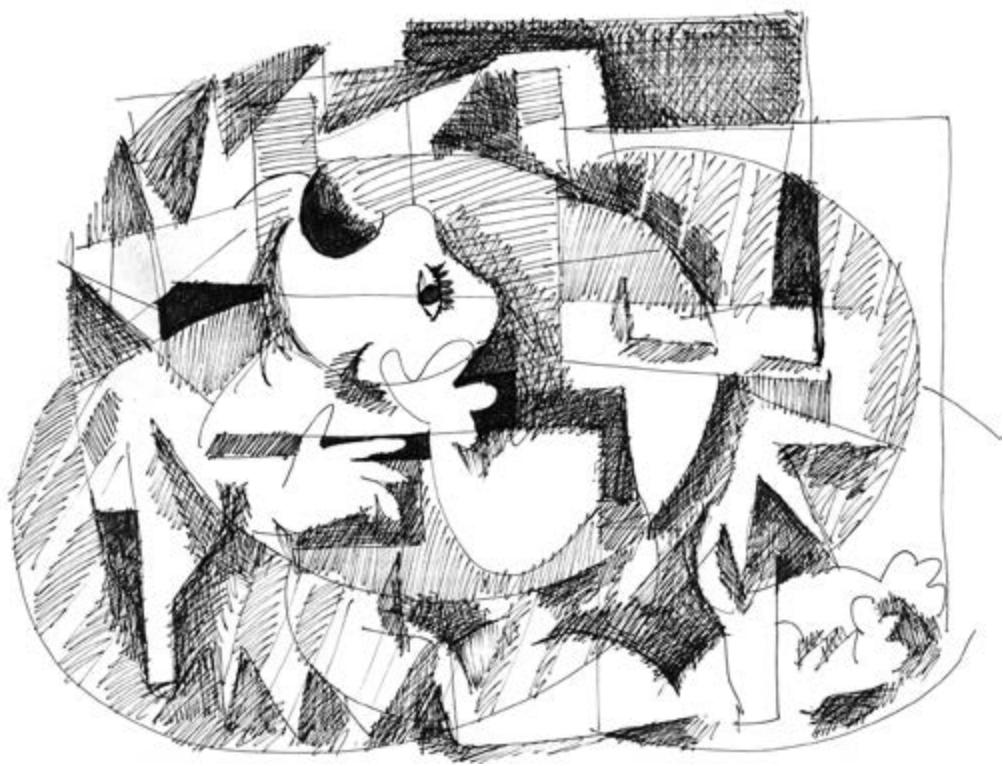
Nietzsche



95. *La caída (estudio III)*
Óleo pastel y tinta china sobre papel
12 x 8 cm
2007

96. “Sólo quien obra aprende.”

Nietzsche



96. *El lamento (estudio I)*

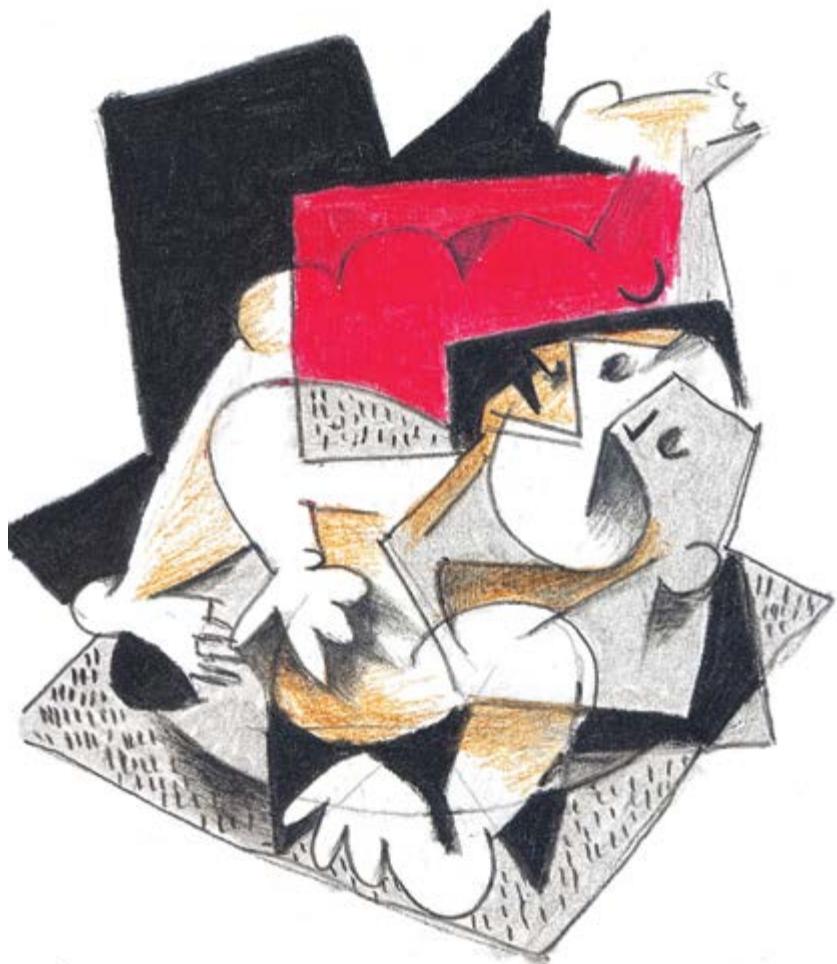
Tinta china sobre papel

21 x 28cm

2007

97. “Es inevitable, e incluso justo, que nuestras visiones más elevadas parezcan locuras, y a veces hasta crímenes, cuando llegan fraudulentamente a oídos de quienes no están capacitados para comprenderlas.”

Nietzsche



"Poesía después de la i"

97. *La caída — poesía después de la i — (estudio V)*

Óleo pastel sobre papel

28 x 21 cm

2007

98.

"El propósito de una investigación teórica es:
Encontrar lo viviente,
volver perceptible su pulsación, y
establecer las leyes de la vida."

Kandinsky

98. *El mago (estudio I)*
Óleo pastel sobre papel
28 x 21cm
2007



99. “Hay que suponer sin embargo que cada artista es capaz de percibir la ‘respiración’ del todavía intocado —y tal vez inconsciente— plano base y que él se siente responsable —más o menos conscientemente— frente a ese ente, cuyo manejo irresponsable tiene algo de crimen”.

Kandinsky



99. *El gigante trae flores (estudio)*

Acuarela y tinta china sobre papel

21 x 28cm

2007

100. "...Y aunque no tenga en cuenta su valor científico, que depende de un minucioso examen, el análisis de los elementos artísticos es un puente hacia la pulsación interior de la obra de arte".

Kandinsky



100. *El caballo*
Acrílico sobre lienzo
130 x 100 cm
2007



101. Concierto n.º 3 para piano de Rachmaninoff
Acrílico sobre lienzo
70 x 50 cm
2007



102. *Copa, pipa y caballo*
Acrílico sobre MDF
60 x 80cm
2007

103. *Desnudo femenino*
Acrílico sobre madera
200 x 70 cm
2006





104. *Eva*
Acrílico sobre madera
120 x 200cm
2006



104. *Adán*
Acrílico sobre madera
120 x 200cm
2006



105. *El gigante trae flores*

Acrílico sobre tela.

80 x 120 cm

2007



106. *El llamento*
Acrílico sobre MDF
80 x 120cm
2007



107. *El lamento II*

Acrílico sobre MDF

80 x 120cm

2007



108. *El mago*
Acrílico sobre lienzo
50 x 70cm
2007

109. Guitarra
Acrílico sobre MDF
35 x 21 cm
2007



110. Guitarra

Maqueta en cartón

Dimensiones variables

2007





AGUILERA

m. Jarra y silla (estudio IV)
Óleo pastel y crayola sobre papel
28 x 21 cm
2007



112. *Jarra y silla*
Acrílico sobre MDF
60 x 80cm
2007



113. *Miryan*
Acrílico sobre lienzo
120 x 80cm
2006

114. No-desnudo
Acrílico sobre madera
200 x 70cm
2006



115. Revez I
Acrílico sobre MDF
35 x 21 cm
2007





116. Revez II
Acrílico sobre MDF
35 x 21cm
2007

117. *Croma city*
Collage
150 x 90 cm
2007



118. *Hombre pájaro (díptico)*
Óleo sobre tela
80 x 60cm (c/u)



119. El orador
Acrílico sobre madera
120 x 35 cm
2007



BIBLIOGRAFÍA

- Andersen, Troels. "Notes on Tatlin", en Vladimir Tatlin. Editorial Moderna Musset. Stockholm. 1968.
- Apollinaire, Guillaume. La pintura cubista. La Nueva Visión. Buenos Aires. 1964.
- Arellano Spinetti, Leonardo. Transposiciones: de lo figurativo a lo abstracto. Publicaciones del Vicerrectorado Académico. Mérida. 2005.
- Arvatov, Boris. Natan Altman. Petropolis. Berlín. 1924.
- Bayer, Raymond. Historia de la estética. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1993.
- Borissavlievitch, Miloutine. Las teorías de la arquitectura. El Ateneo. Buenos Aires. 1949.
- Cirlot, Lourdes. "Primeras vanguardias artísticas". Textos y documentos. 1995.
- Costa, Joan. Diseñar para los ojos. Editorial Design. La Paz. 2003.
- Da Vinci, Leonardo. Tratado de pintura. Edimat libros, S.A. Madrid. 2005.
- Diderot, Denis. Escritos sobre arte. Editorial Siruela. España. 1994.
-
- Droste, Magdalena. Bauhaus: 1919-1933. Editorial Taschen. Köln. 2002.
- El Lissitzky. 1929. La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, España. 1970.

Ganteführer-Trier, Anne. Cubismo. Uta Grosenick. Ed. Alemania. Traducción: Ambrosio Berasain. 2004.

Guédez, Víctor. Vanguardia, transvanguardia y metavanguardia. Fondo Editorial Fundarte. Caracas. 1999.

Golding, John. Cubism. Harvard University Press. Cambridge. 1988.

_____. Caminos de lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Stil. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 2003.

Gray, Camilla. The Russian Experiment. New York Editorial H.N. Abrams. 1971.

Hauser, Arnold. Teorías del arte. Guadarrama, Barcelona, España. 1974.

_____. Sociología del arte. Guadarrama, Barcelona, España. 1978.

Simmen, Jeannot y Kolja Kohlhoff. Malevich. Edit. Könemann. 2000.

Kandinsky, Vassily. Punto y línea sobre el plano. Traducción de Roberto Echavarren. Editorial Labor. Barcelona, España. 1993.

Krauss, Rosalind E. El inconsciente óptico. Editorial Tecnos. Madrid, 1997.

Lodder Christina. El constructivismo ruso. Alianza Editorial. 1983.

Moholy-Nagy, Lázló. Vision in motion. Paul Theobald & Company. Chicago. 1947.

_____. A New Vision, Dover Publications. Mincola. New York. 2005.

_____. Pintura, fotografía, cine. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España. 2005.

Menua, Filiberto. La opción analítica en el arte moderno. Barcelona, España. 1977.

- Nash, J. M. El cubismo, el futurismo y el constructivismo. Barcelona, España. Labor. 1969.
- Nietzsche, Friedrich. Así hablaba Zaratustra. Editorial EDAF, S.A. Madrid. 2001.
- _____. Más allá del bien y del mal. Editorial EDAF, S.A. Madrid. 2001.
- Nilson, Arthur H. Constructivismo. Madrid. 1973.
- Ozenfant, Amédée y Le Corbusier. Acerca del purismo. Escritos 1918/1926. El Croquis Editorial. Madrid. 1991.
- Papadakis, Andreas; Cooke, Catherine y Benjamin, Andrew. Deconstruction: Omnibus Volume. Academy Editions. London. 1989.
- Piñón Pallarés, Helio. Arte abstracto y arquitectura moderna. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 2004.
- Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser. Arquitectura del siglo XX. Taschen. 2005.
- Praz, Mario. "Cap. VII: Interpretación espacial y temporal". Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales. Editorial Taurus. Madrid. 1981.
- Rojas, Armando. Goethe en Venezuela. Biblioteca de la Academia Nacional. Caracas. 1928.
- Romero, Jorge. ¿Qué es arte abstracto? Editorial Columba. Buenos Aires. 1953.
- Rotzler, Willy. Constructive Concepts. A History of Constructive Art from Cubism to the Present. ABC Edition. Zurich. 1989.

Schelling, Friedrich. Antología. Edición de José Villacañas Berlanga. Editorial Península. Barcelona, España. 1987.

Schopenhauer, Arthur. Arte del buen vivir y otros ensayos. EDAF. Madrid. 2005.

Souriau, Étienne. La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada. Traducción de Margarita Nelken. Fondo de Cultura Económica. México. 1965.

Tarabukin, Nikolai. El último cuadro. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

Tatlin, Vladimir. "Iskusstvo v tekhniku", en Brigada Khudozhhnikov. N°6. 1932; Traducción de Troels Andersen, en Vladimir Tatlin, págs. 75-76.

Wittgenstein, Ludwig. Observaciones sobre los colores. Traducción de Alejandro Tomasini Bassols. Ediciones Paidós. Barcelona, España. 1994.

Worringer, W. Abstracción y Naturaleza. Traducción de Mariana Frenk. Fondo de Cultura Económica. México. 1966.

ÍNDICE

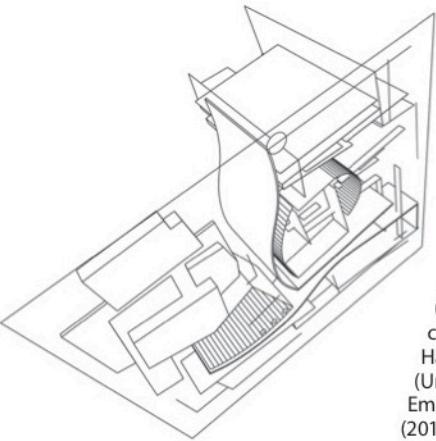
15	PREFACIO
19	INTRODUCCIÓN
25	1 PINTURA-COMPOSICIÓN / PINTURA-CONSTRUCCIÓN
27	2 OBJETIVACIÓN DEL CRITERIO ARTÍSTICO
31	3 PRIMERAS VANGUARDIAS PICTÓRICAS: EL CUBISMO
33	4 EL EXPERIMENTO RUSO
35	5 EL TRABAJO DE LABORATORIO: VLADIMIR TATLIN Y LA EXPERIMENTACIÓN SOBRE LA FORMA EN LAS CONSTRUCCIONES NO UTILITARIAS
45	6 OTRAS EXPERIENCIAS CON LA FORMA
57	7 SENTIDO PICTÓRICO DE LA NOCIÓN DE CONSTRUCCIÓN
59	8 LOS ELEMENTOS DE LA FORMA COMO TEMA
61	9 DE CÓMO LA ACCIÓN HA SEPARADO, EN EL PASADO, LAS ARTES PLÁSTICAS DE LAS ARTES LLAMADAS DEL TIEMPO (MÚSICA, POESÍA, TEATRO Y DANZA)
65	10 ¿CONSTRUCCIÓN O COMPOSICIÓN?

75	EXTRAPOLACIÓN
77	11 UN OBJETO IMPERSONALIZADO Y EMPÍRICAMENTE DERIVADO
81	12 REPRESENTACIÓN ESPACIO-TIEMPO LA ARQUITECTURA COMO EL ARTE DEL TIEMPO
85	13 ARQUITECTURA NO-OBJETIVA: ARQUITECTURA AUTÓNOMA
89	14 SOBRE LAS PLATAFORMAS DE REPRESENTACIÓN DIGITAL
99	15 DE LA COMPOSICIÓN A LA CONSTRUCCIÓN UTILITARIA: EL ESCENARIO
107	16 LOS RECURSOS DEL CUBISMO EN LA PRÁCTICA PARA EL DISEÑO DE UNA ESCENOGRAFÍA
149	17 VIGENCIA DEL APORTE CONSTRUCTIVISTA. ¿DESAPARICIÓN O EVOLUCIÓN?
165	NOTAS FINALES
167	ADVERTENCIA (ANEXO)
387	BIBLIOGRAFÍA

EDICIÓN DIGITAL

MAYO DE 2018

CARACAS, VENEZUELA



Contemplar, constuir, pintar son algunas de las ideas que emanan de este libro. Encontraremos en su discurso una crítica híbrida bellamente esbozada; pues hay aquí un acto filosófico, plástico y literario. Este es un aporte que el autor hace al arte y a la crítica artística desde su realidad y época actuales. Es la lectura, contemplación y obra de un venezolano sobre *Los caminos del arte*, especialmente sobre el arte constructivista y sus nexos con la arquitectura, esa *tejné* (arte-técnica de los principios de la construcción) que se convierte en una forma de expresión plástica.

Oscar Aguilera (Caracas, 1979).

Arquitecto (2002) y artista plástico. Realizó una maestría en Diseño arquitectónico (U.C.V.), además ha participado en experiencias formativas y artísticas de varios países, como el taller *Arquitectura en centros históricos del Caribe* (Facultad de Arquitectura de La Habana, 2000); o el curso: *Not not architecture* dictado por el arquitecto Andrew Mac Nair (Universidad de Columbia, 2005). Ha expuesto su trabajo pictórico en diversos lugares: la Embajada de Alemania en Venezuela (2007-2008), la exposición *El arte al rescate*, de Corp Banca (2012), o la Azakeart Gallery (Miami, 2011). Por otra parte, ha trabajado en múltiples proyectos de arquitectura, por ejemplo, en la construcción de 70 casas-posada en la isla de Margarita (2002), y desde febrero de 2011 es arquitecto de proyectos en el Instituto Nacional de Desarrollo Rural (Inder).

