

00261

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

10
25

**EL USO DE LOS MATERIALES NO TRADICIONALES:
UN NUEVO LENGUAJE EN LAS ARTES PLÁSTICAS
CONTEMPORÁNEAS DE PUERTO RICO.**

Tesis para obtener el grado de
MAESTRIA ARTES VISUALES (Orientación Pintura).
Director de Tesis: Mtro. Antonio Salazar Bañuelos.
Presenta:

HERIBERTO NIEVES AVILES

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

MÉXICO
1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Hay personas en nuestro proceso de creación muy importantes, los que aportan y se transforman en nuestra materia espiritual de producción.

Julio por todos estos años a mi lado eres un creador auténtico, **Gustavo** tu frescura inmediata, deseo de libertad y conocimiento, **Lucila** por tu fe en mi trabajo y darme la primera y auténtica oportunidad.

Mi madre "Quiquín" por tu eterna inocencia ante el conocimiento, a veces es mejor no hay angustias.

INDICE

CAPITULO I

Introducción	1	-	3
Arte Experimental, aproximación a una definición	4	-	8

CAPITULO II: El Arte Experimental en las Vanguardias

Futurismo	9	-	20
Constructivismo	21	-	41
Bauhaus	42	-	48
Dadaísmo	49	-	66

CAPITULO III

Reflexiones e influencias experimentales en la propuesta plástica	67	-	82
Bibliografía Consultada	83		
Anexo	84		



CAPITULO I

INTRODUCCION

El desarrollo de esta tesis tiene como objetivo central provocar una reflexión personal sobre la propuesta plástica que he desarrollado en los talleres de la Academia San Carlos, la cual se centra en la serie "Autorretratos y Ventanas" realizadas entre 1994 y 1995, la cual fue presentadas en una exposición colectiva en la Academia. Esta propuesta se caracteriza por la incorporación de diversos materiales y técnicas que intentan ser conjugados dentro de una concepción integradora de las artes y de la técnica. Los materiales fundamentales son el acero, el ladrillo, el plexiglass, la brea, la madera, la fotografías, la radiografía, el neón, y la técnica empleada es determinada en gran parte por la construcción y el ensamblaje que crea cada obra, por ello hago uso de técnicas y tecnológicas con un carácter industrial. Las imágenes de estas serie de obras serán el punto de partida y el centro de la investigación que busca indagar en las categorías básicas que fundamentan el lenguaje plástico que desarrollo.

Como primer paso para esta investigación consideré necesario encontrar una definición sobre lo que es arte experimental, este es el sentido de la primera sección de la tesis, delimitar un marco conceptual y funcional sobre este tópico. Permitiendo ubicarme en este contexto y dando por el suelo con falsas creencias de lo que consideraba que era el arte experimental o la experimentalidad en el arte. Está propuesta que vengo desarrollando desde hace varios años en Puerto Rico, se caracteriza por un predominio de lo experimental intentando crear una síntesis entre lo pictórico, lo fotográfico, lo escultórico, pero también como señale entre el arte y lo industrial. Por ello consideré imperativo aclarar estos elementos tanto de una perspectiva histórica para indagar en el desarrollo de estas categorías en la historia del arte moderno, pero también como una vía de sopesar las influencias y paralelos sobre esta propuesta. Para responder a esto se abre la segunda sección de la tesis sobre el desarrollo de las vanguardias, pues en ellas se encuentran las raíces de lo que hoy

consideramos las vanguardias y en ellas se encuentran también las categorías fundamentales que se están desarrollando en este lenguaje estético. Esta manera de investigar me permitió encontrar en ocasiones paralelos y en otros determinar las distinciones con las vanguardias. Así, en relación al futurismo mantengo esa búsqueda de la belleza de lo tecnológico, que para este movimiento se centraba en la máquina sin desligarse del tema ni la figuración. Pero mi interés va más allá de la velocidad de la máquina, pues busca los materiales industriales como una realidad estética, o sea apoyándose en sus cualidades tales como la textura, forma y cromática. En lugar de una aproximación externa a la máquina y lo tecnológico me interesa el proceso, de donde nace la concepción de construcción y ensamblaje, siendo estos en parte los aportes del constructivismo ruso que he asumido. Tanto en la Bauhaus como en el constructivismo ruso es de gran importancia la búsqueda de una pedagogía o metodología de trabajo para crear estas nuevas formas que sintetizan lo artístico con lo artesanal y lo industrial, que ejemplifico en el constructivismo ruso en el trabajo de laboratorio, y en la Bauhaus a través de la pedagogía experimental de Itten y Joseph Albers. Del dadaísmo es importante la creación de un nuevo objeto plástico a través del ready-made, sin embargo mi interés no está ligado a la creación de un arte objeto, sino a las ambientaciones de Marcel Duchamp que liberan la obra completamente del muro involucrándola en un espacio activo, dirección que podría asumir la propuesta que vengo desarrollando como una manera de romper definitivamente con la bidimensionalidad, pero fundamentalmente me interesó destacar esa búsqueda de asumir lo fortuito o el azar como un elemento estético propio del dadaísmo. Obviamente el manejo de la fotografía y lo fotográfico en los fotomontajes, collages y rayografías es un punto obligado de referencia para cualquier propuesta que intente integrar estos elementos. Es común a estas corrientes el acercamiento a nuevos materiales, técnicas que buscan plasmar en su hacer una nueva manera de concebir un arte que se integra con lo artesanal, lo industrial, lo tecnológico, la realidad y la vida. Y es esto uno

de los ejes de la propuesta que vengo desarrollando, a través de este acercamiento pude buscar respuestas a las siguientes interrogante ¿En que movimientos se inicia y profundiza esta relación?, ¿Qué problemas plásticos se plantearon estos movimientos?, ¿Qué concepción del arte y del hacer artístico determinaron? ¿Por qué razones se inicia la introducción de nuevos materiales y técnicas en las vanguardias? Para de esta manera poder contextualizar mi hacer artístico.

En base a este marco teórico abierto entablé un diálogo con mi obra, que permitió indagar sobre las categorías fundamentales de ellas y concientizar un proceso que se había venido desarrollando en gran parte intuitiva y en ocasiones miméticamente. Los primeros contactos que un artista puertorriqueño de mi generación tuvo con la vanguardias, fue a través de la propuesta del artista Roberto Alberty(1930-1985), quien centró su propuesta en un arte objetual y conceptual, determinado fuertemente por la concepción de arte que abre Marcel Duchamp con sus ready-made, el arte idea, y collage dadaísta. No tuvo ningún prejuicio el Boquío, - nombre de pila de Roberto Alberty- en cuanto a los materiales y técnicas o dimensiones de la obra, pues se caracterizó por evitar los grandes formatos en sus piezas, removiendo de esta manera el hacer artístico de la isla.

“... quiero seguir un camino sentido, un tipo de arte... colectivo -anónimo- individual... mi labor estriba únicamente en ser como un reunidor de cosas, de fragmentos de cosas, ya hechas por la mano, por la máquina y al acercarlas encontrar una nueva relación... en el cual el objeto real sobre todo si es encontrado... se cargue de una luz... que lo transmute en nueva realidad más potente y luminosa de la que surgió. Llevar la idea - corazón a manifestarse en objeto-artístico en poesía que se vé.”

Roberto Alberty, Puerto Rico, 1973¹

¹ Catálogo. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Retrospectiva de Roberto Alberty. Mayo 1993.



[Handwritten signature]



SERIE AUTORETRATO DE TODOS: **AUTORRETRATO I**
MIXTA (CHAFOPOTE -BREA-, FOTOGRAFIA, METAL)
183 x 115 cms. 1994

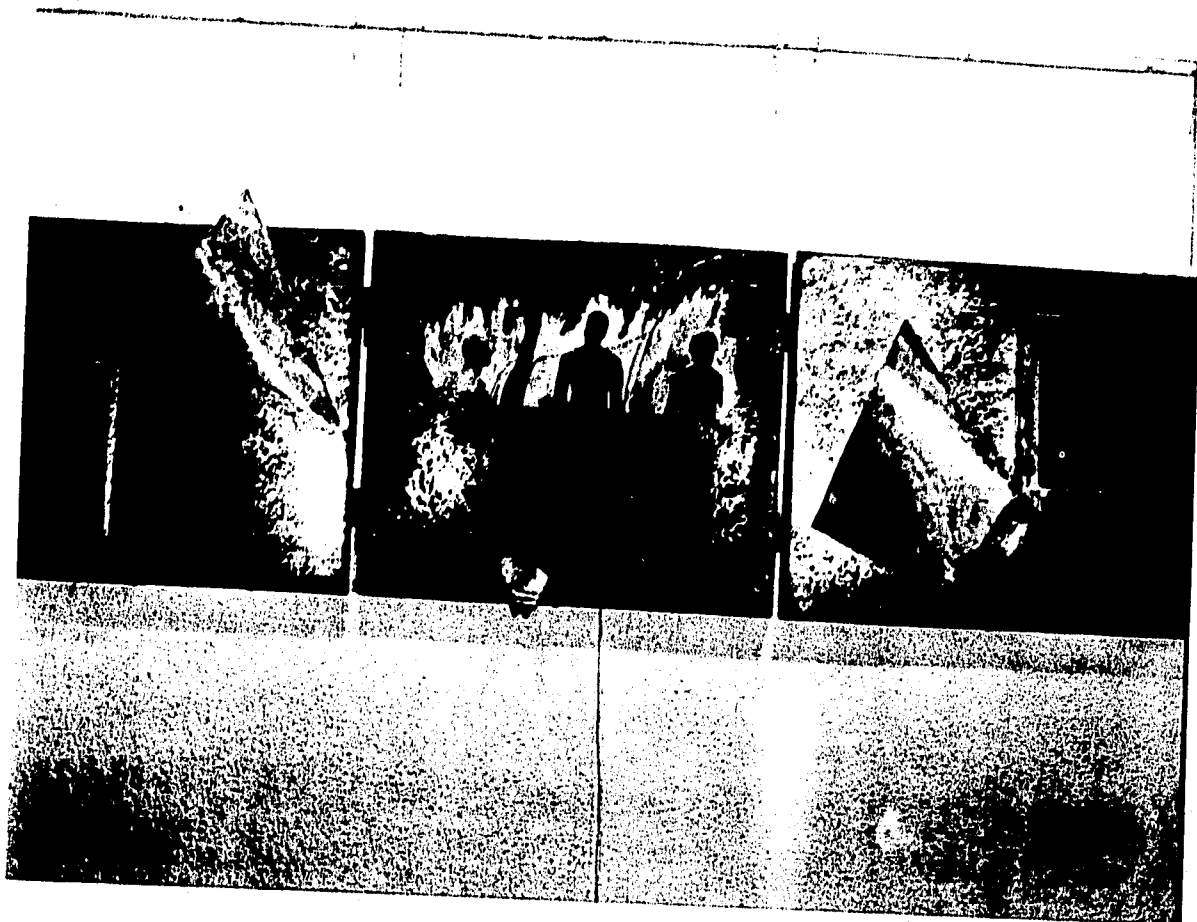
[Handwritten signature]



SERIE AUTORRETRATO DE TODOS: **AUTORETRATO III**
MIXTA (CHAPOPOTE -BREA-, FOTOGRAFIA, METAL,
TORNILLOS, SOLDADURA, MADERA,
ESMALTE INDUSTRIAL SOBRE FIERRO).
183 x 122 cms. 1 9 9 4



SERIE AUTORRETRATO DE TODOS: **AUTORETRATO II**
MIXTA (CHAPOPOTE -BREA-, FOTOGRAFIA, METAL,
ACRILICO, SOLDADURA, TORNILLOS,
ESMALTE DE JOYERIA SOBRE LAMINA DE COBRE)
170 x 98 cms. 1994

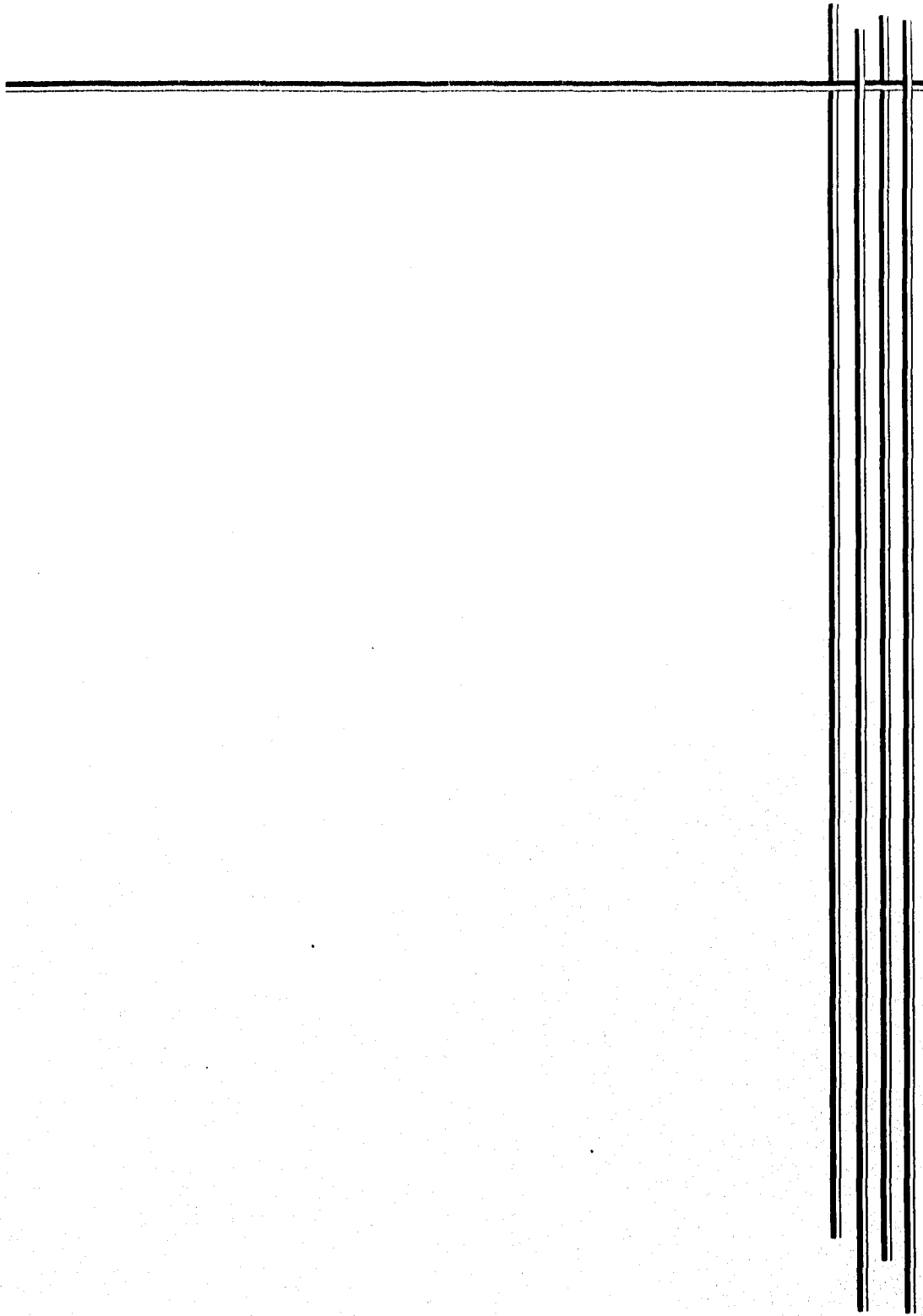


SERIE "VENTANAS" TRIPTICO
MIXTA (CHAPOPOTE -BREA-, FOTOGRAFIA, METAL,
LAMINA DE COBRE, SOLDADURA, TORNILLOS)
345 x 92 cms, 1995

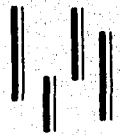


PARA TODOS TODO

MIXTA (ESMALTE INDUSTRIAL SOBRE LAMINA DE METAL,
CHAPOPOTE -BREA- FOTOGRAFIA, TORNILLOS, SOLDADURA)
100 x 100 cms. 1 9 9 5



**ARTE EXPERIMENTAL,
APROXIMACION A UNA
DEFINICION**



Más que definir un concepto apriori a través de diversas tendencias, propuestas colectivas e individuales consideradas experimentales, iremos delimitando estas concepciones del arte a través de la investigación histórica, haciendo énfasis en aquellas en las cuales se busca una reconciliación o revalorización de la relación entre la ciencia, lo industrial, lo tecnológico y el arte. En este campo consideramos apreciables los aportes del Futurismo, el Constructivismo Ruso, la Bauhaus y el Dadaísmo, pues son los pilares fundamentales de los que se deriva la experimentalidad contemporánea. Partimos del hecho de que existen fundamentalmente dos caminos de acercarse a esta realidad, tal como señala Robert Lynton: "Quienes desearon adoptar la idea de arte vinculado con el mundo tecnológico vieron dos maneras de hacerlo. Pero estos caminos resultaron incompatibles. Uno de ellos, expresados de una manera simple, consistía en reflejar en el arte la belleza del mundo tecnológico, no solamente representándolo sino encontrando formas, colores y ritmos que sirviesen de analogías de la tecnología. Quienes eligieron el primer camino dirigieron su mirada sobre todo a la máquina como nuevo ideal de belleza (no al coche de carreras sino a su motor); los otros miraron a la construcción, como método y como principio. Ninguno de los dos caminos era del todo un descubrimiento. Algunos victorianos habían expresado su admiración por las máquinas y por las obras de ingeniería y oponían a éstas las llamativas y estilizadas obras de los arquitectos y artesanos..."²

² Lynton, Norbert. Ediciones Destino. Barcelona. 1988. p. 96

Dentro de la concepción de arte experimental que estamos empezando a delimitar no entenderemos únicamente aquellas manifestaciones que adhieran a sus obras materiales o técnicas industriales, pues consideramos a este un criterio excesivamente limitante que dejaría afuera tendencias netamente vanguardistas como el cubismo, futurismo, el expresionismo y el surrealismo, etc.. Por ello, asumiremos más bien dentro de la experimentalidad tendencias o artistas que develen un nuevo sentido, y una búsqueda constante que abra nuevos caminos al arte y se enfrente a concepciones diferentes del objeto plástico, que pueden llegar incluso a liberarse del soporte material o desmaterializarlo. Pues no debemos dejar de lado que en el desarrollo del arte moderno y contemporáneo no se han eliminado completamente los elementos tradicionales de la pintura: "En la pintura moderna se han difundido y practicado tanto las técnicas operativas de la línea, del claroscuro y del color que han condicionado la casi totalidad de las corrientes artísticas. Basta con pensar que muchos de los surrealistas han continuado valiéndose de ellos y que hasta la pintura informalista ha seguido siendo pintura sobre lienzo. Además muchos indicios recientes demuestran que también en el terreno del llamado arte pobre se da un revival de la pintura hecha con pincel, casi como una rebelión del hombre marcusiano contra el empleo masivo de las técnicas condicionadas por nuestra sociedad de consumo".³ Este vínculo de las vanguardias artísticas con la pintura de pincel tiene una significación que Corrado Maltese interpreta como expresión de una dimensión ética del arte, que se niega a perder su carácter artesanal como una forma de evitar la deshumanización del arte, lo cual expresa enfáticamente: "A pesar de las sensacionales novedades que han renovado por completo el comportamiento técnico de muchas corrientes artísticas de las últimas décadas de siglo, son muchos los artistas individuales o los movimientos pictóricos que continúan utilizando una pintura de línea, claroscuro y color, desde Klee a Mondrián,

³ Maltese, Corrado. Ediciones Cátedra. Madrid. 1985. p.438

de Tanguy a Miró, De Dix a Casarati, de Tosi a Morandi... Por consiguiente tenemos que reconocer que incluso en el momento del triunfo de la tecnología, y en plena sociedad de consumo, sobrevive la fe humanista que espera del homo faber, del hombre artesano, la recuperación ética de la humanidad.⁴ Pero, por otro lado, esta dimensión artesanal no solo está ligada exclusivamente a la pintura de caballete, pues los criterios de experimentalidad que nacen con el constructivismo ruso y la Bauhaus se manifiesta idealmente en una conciliación entre lo artesanal y la técnica industrial que busca dar nacimiento a un nuevo humanismo e incluso la búsqueda de un arte liberado del gusto y de los criterios clásicos de belleza como se plantea en las obras de Marcel Duchamp, realizadas con técnicas artesanales. A medida que se entre en el siglo XX, el arte empieza asumir las técnicas e instrumentos industriales, pero con criterios artesanales y humanizadores tal como se manifiesta en los Relieves y Contrarrelieves de Tatlin, la creación de la Bauhaus, la soldadura en las esculturas de J.V. González.

Estas tensiones entre sí manifiestan en Pollock, su obra puede ser considerada como el límite de la pintura hecha con color, plena de humanidad, revelando visiones donde el artista a través de elementos propios de la pintura de caballete como son el óleo y el lienzo crea una nueva manera de hacer pintura dándole un nuevo giro con su "action painting", acentuando un concepto del hacer artístico que deja en la obra la impronta del acto creativo a través de la revalorización de lo casual y lo accidental, planteando la obra como proceso, lo cual tiene sus raíces en las propuestas de Vladimir Tatlin y Marcel Duchamp. Podríamos afirmar que el arte se ha ido revolucionando a sí mismo, al fusionarse artes diversas como la pintura la escultura, y la arquitectura en la Bauhaus y el constructivismo ruso, la fotografía en los fotomontajes y la rayografía, la acumulación de desperdicios en los ensamblajes o Mertz de K. Schwitter, los ready-made dentro de la esfera del dadaísmo. Asumen maneras diferentes de hacer arte, rompen con la bidimensionalidad incorporando la realidad a la obra creando un espacio

⁴ Corrado, Maltese, ob.cit., p. 443

plástico que trasciende tanto la ilusión de origen renacentista como de las multiperspectivas cubistas, disolviendo el formato rectangular, incorporando elementos y materias dispares dentro de una misma propuesta como son los desperdicios tecnológicos liberándose de las composiciones bellas y armónicas, asumir lo cotidiano al hacer artístico a través de la crónica periodista, son estos pasos en gran parte responsables de los criterios de la experimentalidad actual que fueron surgiendo desde principios de siglo.

Por tanto, entenderemos como arte experimental asociado al acercamiento del arte a lo tecnológico y lo industrial como la búsqueda de nuevas formas de expresión y comunicación que son experimentales en tanto no se estabilizan o congelan en una convención o códigos visuales, sino que sus rasgos dominantes son la búsqueda constante e implacable que intenta plasmar una nueva concepción de la realidad y del objeto plástico. Y entre estas categorías son de mi interés particular: la fusión de las artes, incorporación de nuevas maneras de percibir y sentir la creación lo cual está íntimamente entrelazado a roles diferentes que asume el artista y las diversas concepciones del hacer creativo que se enfatizan en la investigación con materiales y técnicas extrapictóricas que dan nacimiento a nuevos conceptos del objeto plástico y espacio pictórico, rompiendo con la bidimensionalidad, asumiendo el azar o el acto fortuito como elementos plásticos. Considero que estas categorías son ejes fundamentales de mi propuestas plástica, la cual analizaré a través de este marco. Esta investigación sobre la experimentalidad tendrá por tanto como objetivo crear una reflexión sobre los valores que desarrollo en mi propuesta personal, a través de un profundización teórica en estas categorías, lo cual considero necesario para comprenderme en tanto creador experimental.

Este recorrido entre las vanguardias despertó una duda que intentare sintetizar con las siguientes palabras: ¿Será la ausencia de vanguardias entendidas como tendencias colectivas en el presente resultado de la pérdida de la dimensión utópica

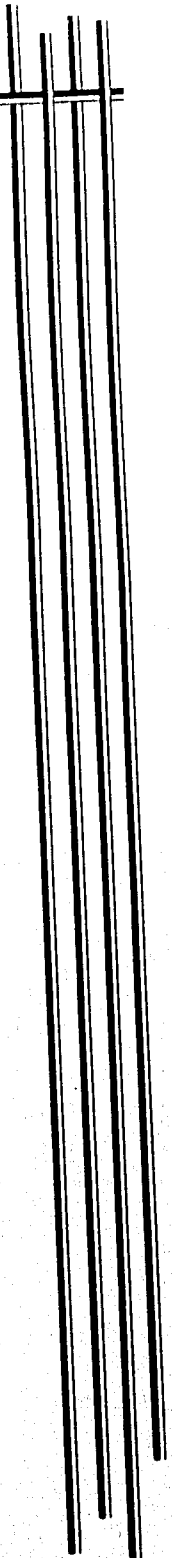
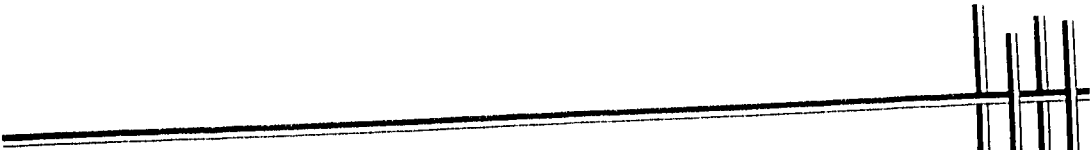
en la historia y de carencias de grandes discusiones teóricas sobre el arte, el hacer artístico lo que ha provocado una atomización de la experimentalidad manifestada en una gran diversidad de investigaciones individuales centradas en la incorporación de nuevos materiales, técnicas y tecnologías que irán develando nuevas facetas de la realidad creando un concepto de vanguardia diferente al nacido a principios de siglo).



CAPITULO II

**ARTE EXPERIMENTAL
EN LAS VANGUARDIAS**





FUTURISMO



“Hasta 1909, la palabra ‘futurista’ perteneció al vocabulario de la teología la creencia de que las profecías bíblicas no se habían cumplido aún. En este año, el término se convirtió en el nombre de un movimiento cultural. Poco después la palabra ‘futurista’ apareció en la jerga periodística para denominar cualquier cosa, del mundo del arte o del diseño, que pareciese avanzada a los ojos del hombre de la calle” 5. La mutación en la significación de esta palabra, nos da una idea del impacto que tuvo este movimiento en Italia, llegando al extremo de convertirse en sinónimo de los avances y transformaciones de la ciencia y la tecnología de la modernidad. A través de él se inicia el acercamiento entre universo estético nacido de lo tecnológico y el arte, que influyó profundamente al Constructivismo Ruso. En sus inicio tuvo una raigambre social, lo cual lo diferenció de otros movimientos vanguardistas, esto lo recordó Gramsci: “Ante de la guerra los futuristas eran muy populares entre los trabajadores. La revista Lacerba, que tenía una tirada de veinte mil ejemplares, se difundía en sus cuartas quintas partes entre los trabajadores. Durante las muchas manifestaciones del arte futurista sucedió que los trabajadores defendieron a los futuristas contra los jóvenes aristócratas o burgueses, que se pegaban con los futuristas»” 6

Entre los movimientos que plantearon un acercamiento entre estas dimensiones, creando una plástica experimental entendida como una búsqueda de nuevas formas de expresión que comunicaran un nuevo horizonte plástico, el futurismo(1909-), sin dudas ocupa un lugar especial. “El arte futurista fue muy variado y experimental. No tenían una manera convenida de expresar en sus obras sus ideas y su entusiasmo, y quizá nunca lo consiguieron un arte que estuviera a la altura de sus jactanciosas declaraciones. Pero su intento fue válido, y los resultados son fascinantes, aunque nunca parecen estar a las alturas de las ambiciones.” 7

5 Lynton, Norbert. ob.cit. p. 87

6 Historia General de la Pintura: Futurismo y Dadaísmo. Aguilar Ediciones. Madrid. 1968. p.112

7 Ibid, p.89

Desde esta perspectiva lo que determinó en parte la experimentalidad del futurismo fue el dominio de una intencionalidad claramente delimitada en sus diversos manifiestos que nunca logró su cometido final, de ahí que fuera más una búsqueda camino que un logro. El desarrollo de este movimiento se lanzó al encuentro del dinamismo de la máquina, del tiempo y el espacio mecánico -que fue negado por los antimecanismo del dadaísmo- reconciliando así el arte con la ciencia y la concepción de belleza que subyace en lo tecnológico. Esto se manifiesta a través de diversas propuestas (Boccioni, Carrà, Balla, etc...) y ámbitos de la cultura, pues este movimiento tenía una concepción de arte integral, acentuado por un nihilismo y una ruptura con el sentido común que antecedió al dadaísmo. Este movimiento se explicitó en un manifiesto literario publicado el 20 de Febrero de 1909 en el periódico parisino "Le Figaro", firmado por el poeta y dramaturgo italiano Marinetti, quien provenía del ambiente de los poetas simbolistas franceses, defensores y divulgadores de las ideas anarquistas. A este se continuaron otros textos como el Manifiesto de Pintores Futuristas(1910), Manifiesto Técnico(1910), Manifiesto de Escultura Futurista(1911).

Antes de su surgimiento existía ya una tradición poética y literaria que manifestó el anhelo de novedad y de confort que estaba dando la revolución tecnológica y la máquina a la humanidad a través de literatos y poetas como Walt Whitman, Emile Verhaeren, Julio Verne, etc., aspectos que destacan tanto Robert Lyton como J. Sureda y A.M. Guash

Los aportes del futurismo rebasaron el terreno de lo plástico, habiendo determinado un estilo poético, musical, teatral y arquitectónico, involucrándose pasionalmente también en la política, de ahí su desvalorización, debido al trágico acercamiento del movimiento al fascismo y al belicismo, pero esto es una consecuencia lógica de esa irreverente agresividad que demostraron en sus manifiestos y acciones. Como consecuencia de estas posiciones dos de sus más prometedores exponentes Umberto Boccioni y Antonio Sant'Elia murieron en la primer Guerra Mundial. Esta exigencia

demolidora y angustiosa por destruir el pasado y la tradición, no puede ser comprendida sino se contextualiza el movimiento en el momento histórico en que se desarrolló la cultura italiana hasta ese momento había sido dominada completamente por el culto al glorioso pasado, pero a pesar de la irreverencia del futurismo la negación no fue total, pues no se negó un manera de hacer arte ni de trascender el plano pictórico. Posiblemente su admiración al patriotismo belicista estuvo ligado probablemente a esa búsqueda de la guerra como señal del fin de una Era y el nacimiento de otra, de la muerte heroica propia del destino del guerrero basada en el coraje, la temeridad y la valentía signos del desprendimiento, cualidades admiradas por algunos románticos como Lord Byron y Novalis. Nuestro objetivo al acercarnos al futurismo es indagar en sus aportes plásticos y los rasgos de su experimentalidad y no generar juicios valorativos entorno a él, sin embargo era necesario señalar este punto pues algunos teóricos del arte ignoran o desvalorizan este movimiento por su dramática vinculación con el fascismo.

La amplitud en terreno cultural de este movimiento lo señalan J. Sureda y Ma. Guaschi: "El futurismo fue una vanguardia incluso más literaria que pictórica, en tanto que Marinetti, el impulsor del grupo, era poeta; nombres como Paolo Bussi, Aldo Palazzeschi, e incluso Giovanni Papinni se adhirieron al Manifiesto Técnico de la Literatura. También estos poetas fueron los que establecieron la poesía ecléctica, los cantos a los motores, a las hélices y los que de manera primordial desarrollaron el concepto de palabra en libertad; es decir la libre disposición tipográfica de la palabra, de letras de puntuaciones e incluso de signos matemáticos, concepto que sería básico para la poesía de Apollinaire y Schwitters, para la poesía fonética de un Ball o de Hausman, para la poética de los dadaístas, y particularmente, de Tzara, para los letristas y concretistas y, cómo no, para la poesía visual."

No menos importante fue la aparición futurista en el campo del teatro; el teatro futurista o sintético fue definido como autónomo, ilógico e irreal, como teatro que

eliminaba lo superfluo para concentrarse en lo esencial, como el teatro que quería explorar la sensibilidad del público despertando sus nervios dormidos, es decir, como un claro antecedente de las veladas dadaístas, del teatro del absurdo, del teatro de participación al igual que la música de ruidos organizados de Luigi Russolo, también cabe considerarla como antecedente de la música concreta y de la música electrónica...⁸ Incluso en la arquitectura los proyectos de Sant'Elia establecieron la relación entre función y formas que más tarde desarrollaría el Constructivismo Ruso y la Bauhaus. Esta integración de las artes creando tendencias artísticas en diversos ámbitos culturales es una clara evidencia de las implicaciones de la experimentalidad futurista y de su actualidad, en el sentido de que muchos de sus logros aún tienen vigencia. Se demuestra en este movimiento lo fructífero de una vanguardia que se plantea problemas concretos, intentando llevarlos a sus últimas consecuencias. Es este un sentido que es necesario destacar: la experimentalidad como el desarrollo de una problemática abierta que evita el cerramiento de la codificación o de la cosificación de los lenguajes plásticos. Tras esta búsqueda se develaba una visión del mundo que desmaterializó el objeto al indagar en las modificaciones generadas en los cuerpos por los movimientos y su dinámica interrelación con el ambiente, esto se manifiesta en obras de Boccioni como "Estados de Animo: las Despedidas", 1911; "La Fuerza de la Calle", 1911, ambas en tela sobre óleo. En ellas se expresa la falsa solidez de la materia, y la existencia de un tiempo relativo que se transforma según la velocidad, verdades que el desarrollo de la física se encargaría de reafirmar.

Mario De Micheli en su libro "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX", define al futurismo como "...un movimiento polémico, de batalla cultural; fue un movimiento sintomático de una situación histórica; un acervo de ideas y de instintos, dentro del cual, si bien no claramente se expresan algunas exigencias reales de la nueva época; la

⁸ Sureda, J y Guasch, A.M. La Trama de lo Moderno. Ediciones Akal. Madrid, 1993. p. 44

necesidad de ser modernos, de aferrar la verdad de una vida transformada por la era técnica, la necesidad de hallar una expresión adecuada a los tiempos de la revolución industrial. El error profundo del futurismo fue no considerar la suerte del hombre en el engranaje mecánico. Sólo Boccioni, e inicialmente Carrà, se dieron cuenta de este problema. Pero la dirección general de este movimiento fue otra, fue la de identificar los términos del progreso técnico con los del progreso humano, y en situar, en consecuencia, al hombre y la técnica en el mismo plano, en perjuicio del hombre.⁹

Pero a pesar del lastre de un tecnicismo positivista en su propia poética, el futurismo tuvo la gran intuición de un arte que saliera de los límites angostos e inadecuados de la tradición del siglo XIX. Con esta intuición, que correspondía a un aspiración difusa, fue acogido favorablemente en Rusia. Maiakovski y el constructivismo recibieron sin duda, del futurismo italiano más que un impulso.⁹

Recuerda este autor la influencia de este movimiento sobre el constructivismo ruso, lo cual es algo más que una suposición, pues Marinetti viajó a Rusia a dar varias conferencias en 1913, pero no fue bien recibido su nacionalismo belicista, pero a pesar de ello Maiakovski, representante del futurismo ruso, estableció con él italiano afinidades: "Entre el futurismo Italiano y el futurismo ruso existen elementos comunes... En el campo de los procedimientos formales, la afinidad entre el futurismo ruso y el italiano existe... Común es la elaboración de la materia prima."¹⁰ Pero sus influencias van más allá, llegan incluso a Léger y determinan el surgimiento del Vorticismo en Inglaterra, al que se suman poetas del rango de Ezra Pound, el cual en su manifiesto destaca alusiones al futurismo: "«El vórtice es el punto máximo de energía. En mecánica representa la mayor eficiencia. Usamos la palabra eficiencia en su sentido preciso, como en un libro de mecánica... El vórtice humano tiene en su puño la trama del futuro... El vorticismo es arte antes de dilatarse en un estado de flaccidez de

⁹ Micheli, Mano De. Las Vanguardias Artísticas del siglo XX. Alianza Forma. Madrid. 1983. p. 241

¹⁰ Ibid, p. 243.

elaboración y de aplicaciones secundarias.»¹¹ Rosemery Lambert señala la distinción entre el Futurismo y el Vorticismo: «El movimiento fue iniciado en 1912 por el pintor Wyndham Lewis y el poeta Ezra Pound. La obra de los vorticistas era más abstracta que la de los futuristas y estaba más cerca del cubismo. David Bomberg había trabajado con artistas de ambos movimientos, y en *El Baño de Fango*, 1914, vemos la combinación de las técnicas que aplicó.»¹² Para J. Sureda y A.Má. Guasch «... el futurismo no cabe considerarlo como una tendencia plástica, sino como una posición que quiere renovar por completo la forma de entender y practicar la vida, adaptándola a la nueva sociedad industrial.»¹³

En el estilo irreverente, negador y contradictorio de exponer sus postulados el futurismo se anticipa a Dada. «El futurismo inventó las veladas provocadoras, las manifestaciones escandalosas, las bofetadas al gusto del público. Las crónicas de estas manifestaciones llenaría páginas enteras. El espíritu agresivo de tales manifestaciones llegó a su colmo cuando a finales de 1912, Soffici y Papini abandonaron *La Voce de Prezzolini* y se unieron a los futuristas, dando vida a *Lacerba*.»¹⁴ Esta virulencia se evidencia en el primer manifiesto:

“1.- Nosotros queremos cantar al amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.

2.- El valor, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía.

3.- Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el ensueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada, el puñetazo.

... 7.- Ya no hay belleza sino es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter

¹¹ Micheli De Mario, ob. cit., p.243

¹² Lambert, Rosemery. *Introducción a la Historia del Arte. El Siglo XX*. Universidad de Cambridge. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1987. p.33

¹³ Sureda, J y Guasch, A.M., ob. cit., p.44

¹⁴ Ibid, p.234

agresivo puede ser una obra de arte. La poesía debe concebirse como un violento salto contra las fuerzas desconocidas, para oblicarlas a arrodillarse ante el hombre.”¹⁵

Se establecieron también los fundamentos de esta nueva estética, y de su íntima relación con la tecnología:

“4.- Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de hábito explosivo..., un automóvil rugientes que parece correr sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia..., nosotros debemos inspirarnos en los milagros tangibles de la vida contemporánea, en la férrea red de velocidad que abraza la Tierra, en los trasatlánticos, en los acorazados, en los vuelos maravillosos que surcan los cielos, en la audacia tenebrosa de los audaces submarinos, en la lucha espasmódica por la conquista de lo desconocido.”

Uno de los rasgos comunes del futurismo con otros movimientos es la idea de captar la esencia de la realidad o “La idea de captar desde dentro la realidad..., Pero, mientras en los expresionistas se trataba, sobre todo, de hundirse en el magma cósmico indiferenciado o de confundirse contemplativo con la sustancia espiritual del universo, mientras en los cubistas el problema se reducía a la penetración intelectual en la esencia de las cosas haciendo abstracción de las contingencias, para Boccioni, como para Bergson, el problema era captar la realidad en su totalidad y en su absoluto, del que forman parte todos los elementos, sean contingentes, sean esenciales. Se trata de captar la realidad en su unitaria multiplicidad, en su movimiento incesante, en su vida, en suma que es parte de la vida universal.”¹⁶ Es Boccioni uno de sus máximos exponentes a la “«búsqueda intuitiva de la forma única que dé continuidad en el espacio, es decir, de la forma única del infinito sucederse».”¹⁷ A la vez plantea una relación religante con la realidad, y con el cosmos, lo cual se desprende de la

¹⁵ Micheli, De Mario, ob., cit. p. 372

¹⁶ Ibid, p.247

¹⁷ Ibid, p. 251

afirmaciones de Boccioni: "Para nosotros el cuadro es la vida misma intuida en sus transformaciones dentro del objeto y no fuera de él... Nosotros nos identificamos en la cosa... concibiendo el objeto desde dentro, es decir viviéndolo, daremos su expansión, su fuerza, su manifestarse, que crearán su relación simultánea con el ambiente."¹⁸ Introduce Boccioni la idea de que la realidad es resultado de la interrelación del objeto y el ambiente, lo cual determina la compenetración de planos y lo que llama líneas fuerzas, enriqueciendo de esta manera la relación del ambiente sobre el objeto plástico propia del impresionismo; "Por primera vez un objeto vive y se completa en el ambiente, influyéndose reciprocamente... nuestros cuerpos entran en los divanes en que nos sentamos, y los divanes entran en nosotros, del mismo que el tranvía que pasa entra en las casas, las cuales, a su vez, se arrojan sobre el tranvía que pasa y se amalgama con él."¹⁹

Este dinamismo y ritmo que es develado por la velocidad de la máquina determina un nuevo tema dentro del arte, una manera de percibir la realidad, una creencia en los milagros tangibles de la ciencia y en categorías inexistentes hasta ese momento en la historia del arte como son la inmaterialidad de la realidad, la interrelación del objeto con el entorno, la simultaneidad, la continuidad, la compenetración de planos que conducen a la desmaterialización del espacio pictórico y a una nueva concepción del espacio y el tiempo, determinando los rasgos generales de la manera de representar el objeto plástico.

En términos de técnica, materiales y de concepción del proceso creativo el futurismo no logró un salto equiparable a sus postulados, pues asumió aportes del cubismo y del divisionismo neopresionista para lograr brillantez y transparencia. Aunque toma distancia de ambos no abandona la técnica de la pintura de caballete "... a diferencia de los cubistas, no niega la atmósfera, ni el movimiento del lirismo de los

¹⁸ Micheli De Maro, op. cit., p. 248.

¹⁹ Ibid., p. 250-251.

impresionistas.”²⁰ El Futurismo llega a criticar al cubismo como un arte de laboratorio que se centra en “el análisis científico que estudia la vida en el cadáver, que disecciona los músculos, las arterias y las venas para estudiar sus funciones y descubrir las leyes de la creación.”²¹ Antepone a lo que considera una repetición monótona de formas inmóviles propias del cubismo, la velocidad y el tema como una vía de evadir la abstracción y lo anecdótico, ligándolo a la emoción, por ello afirmará: “Emoción y tema son sinónimos.”²² El Futurismo se encuentra así dentro del terreno de lo narrativo en el arte. Intenta emocionalizar, de esta manera, la simultaneidad de las formas e incluye la intuición como elemento interpretativo para captar los movimientos de la materia, va más allá de la impresión o el instante impresionista, lo cual Boccioni señala: “con esta novísima concepción de los movimientos de la materia, expresados no como valores accidentales de interpretación sentimental y narrativa de lo verdadero, sino como equivalentes plásticos de la vida en sí, nosotros llegamos a la definición dinámica de la impresión, que es la intuición de la vida.”²³ Este nexo de lo intuitivo con la razón tecnológica en sí pareciera contradictorio, pero esto se disipa al considerar que tanto la ciencia, la tecnología y las artes son generadoras de conocimiento: “Los Futuristas auspician el triunfo indiscriminado del maquinismo en el mundo del futuro, su técnica no es en modo alguna racional ni científica, pues la unidad de lo real en el movimiento se consigue esencialmente a través de la intuición que excluye de por sí un proceso racional. Se trata de un hecho que, con el tiempo, se revelará mistificante, y así principalmente desde los comienzos del futurismo, la mayoría de los artistas de vanguardia estarán dispuestos asumir únicamente los ropajes de la técnica...”²⁴

Con respecto al Impresionismo, el futurismo no busca captar datos parciales, la

²⁰ Micheli De Mario. *op. cit.*, p.249

²¹ *Ibid.*, p.252.

²² *Ibid.*, p.253.

²³ *Ibid.*, p.254

²⁴ Maltese Corrado. *op. cit.*, p.443

novedad de Boccioni es que "El no desprecia el dato ni lo accidental impresionista, como hacían los expresionistas y los cubistas, por el contrario, está convencido de que lo accidental es parte inseparable de la realidad. Sabe que intentar escindir lo particular de lo universal es una infructuosa operación analítica de la inteligencia que mata a la misma realidad. Por tanto lo que hay que hacer no es tanto eliminar lo accidental como elevarlo a un nivel de verdad superior: «Nosotros queremos universalizar lo accidental creando leyes a partir de lo que hace cincuenta años nos han enseñado el instante impresionista. Por tanto, del accidente fijado nosotros damos la accidentalidad en una forma que es una ley de sucesión. Mientras los impresionistas hacen un cuadro para dar un momento particular y subordinan la vida del cuadro a su semejanza con aquel momento, nosotros sintetizamos todos los momentos (de tiempo, lugar, forma y color-tono) y así construimos el cuadro.»²⁵ Está entendida la accidentalidad como el conjunto de datos que rodean a un hecho en un determinado espacio y tiempo o sitio y lugar, pues estamos ante una búsqueda de la totalidad, no estamos ante la estética provocada por una situación del azar dada a través del manejo del material o de un gesto convertido en elementos estético, este paso se dará en otras tendencias como señalaremos más adelante. Estas influencias sobre el futurismo son recaladas por J. Sureda y al referirse a que en los diferentes manifiestos no se da una indicación técnica de cómo plasmar la sensación que se dinamiza: "..., fueron el divisionismo postimpresionista y el tratamiento planimétrico cubista las bases plásticas utilizadas para representar ese dinamismo."²⁶

Sobre los aportes del futurismo entorno al problema del espacio y la desmaterialización son de interés: "Lo que intentan superar los futuristas es un espacio apriorística y euclidiano, el espacio como algo absoluto, sustituyéndolo por un espacio relativo consecuencia de la incidencia en él de los factores externos, los cuales

²⁵ De Micheli, Mario, ob. cit., p.249

²⁶ Sureda, J y Guasch, A.M., ob. cit., p.42

en ciertos modo provocan la desmaterialización concreta del espacio pictórico. Esta desmaterialización — según el propio Boccioni, llevó a los futuristas a un trascendentalismo físico según el cual los objetos a través de la denominadas líneas fuerzas tienden a lo infinito.”²⁷ Es también de gran importancia la distinción entre movimiento absoluto y relativo para la comprensión de la concepción futuristas del dinamismo.

“Boccioni en su libro *Pittura, Scultura Futurista* distingue dos tipos de movimiento: el absoluto y el relativo. El absoluto es aquel que es propio del objeto que se mueve; el relativo es aquel que surge de la transformación que sufre el objeto al moverse tanto en relación a un entorno móvil como a un entorno inmóvil. El dinamismo es entonces la acción simultánea del movimiento absoluto y el relativo.”

“El movimiento absoluto del que habla Boccioni es propiamente un movimiento cinematográfico e incluso fotográfico ya conseguido por la técnica de la época; recuerdese en tal sentido las fotografías estroboscópicas o las cronofotografías: el problema se resume en ir captando las distintas posiciones de un cuerpo u objeto que se desplaza de un punto A a un punto B. Giacomo Balla sin duda, con su “Dinamismo de un Perro” o “Perro con Trailla”, su “Muchacha Corriendo en una Galería” o su “Ritmo de un Violinista”, representó este tipo de movimiento.”

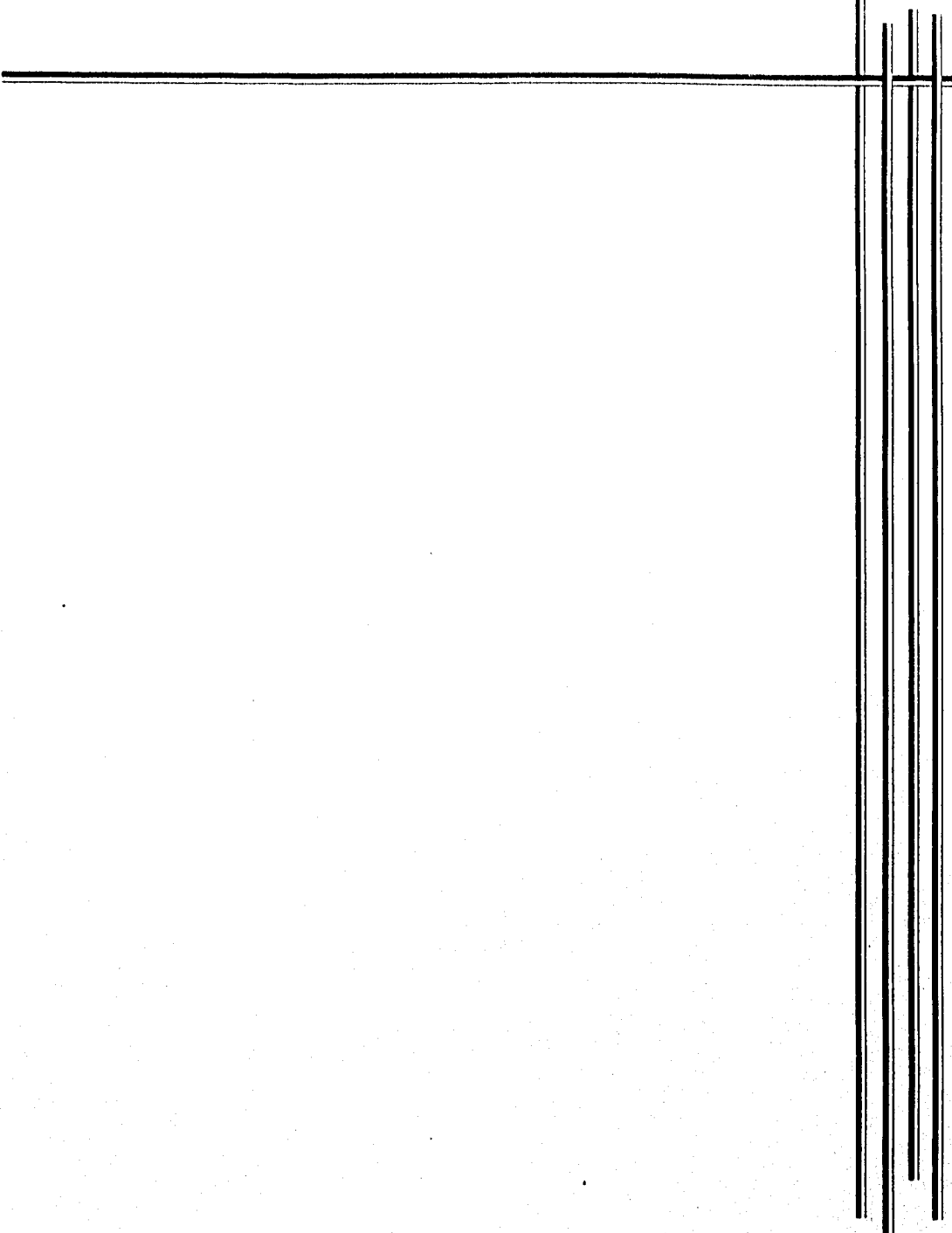
“El movimiento relativo y lo que Boccioni denominará simplemente **dinamismo** futurista requiere una solución plástica menos mecánica que la anterior y mucho más elaborada. Para calibrar la importancia que tal concepción supone dentro del arte moderno debemos acercarnos tanto al impresionismo como al cubismo, pues en cierto modo el futurismo intentó reunirlos en una irreconciliable síntesis.”²⁸ Se valió así el futurismo de los aportes plásticos de ambos movimientos para poder plasmar su visión de la realidad, esto determinó otro rasgo de este experimentalismo: el **sintetizar los**

²⁷ Sureda, J y Guasch, A.M. . ob. cit., p.42

²⁸ Ibidem


diversos lenguajes plásticos de la época en sus propuestas, lo cual sigue siendo un rasgo de las vanguardias estéticas.

Entre los aportes de mayor importancia por tanto del futurismo, debemos señalar sintetizando lo dicho su acercamiento a lo industrial y a la máquina en particular, con las limitaciones ya señaladas sin por ello abandonar la noción de tema y por tanto la figuración. Establecer una nueva relación entre el objeto y su entorno al destacar las interrelaciones que se dan en ambos creando una concepción diferente del objeto, plantear la creación de un nuevo arte con nuevos temas y maneras diferentes de plantearlo. Una visión integral de las artes que planteo al menos idealmente una ruptura total con la tradición cultural dominante, creando uno de los primeros esbozos de una visión sintética de las artes al integrar la pintura, la arquitectura, la escultura, la literatura, el diseño y la música en un movimiento.

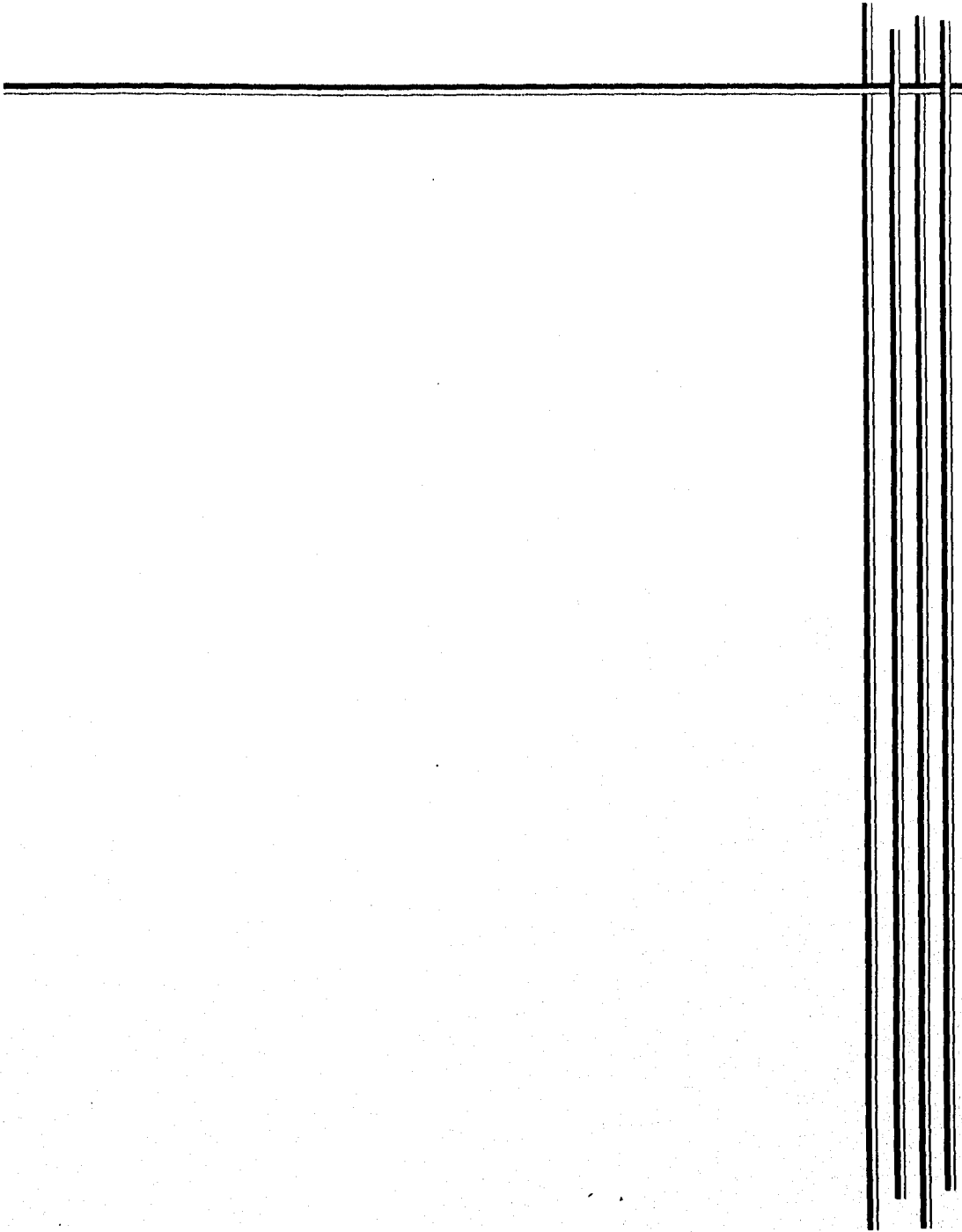


Humberto Boccioni
"Fuerzas de una calle"
Oleo sobre tela
1911

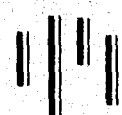
1.00 x 1.80 mts
Colección del Dr. Hanggi Basilia



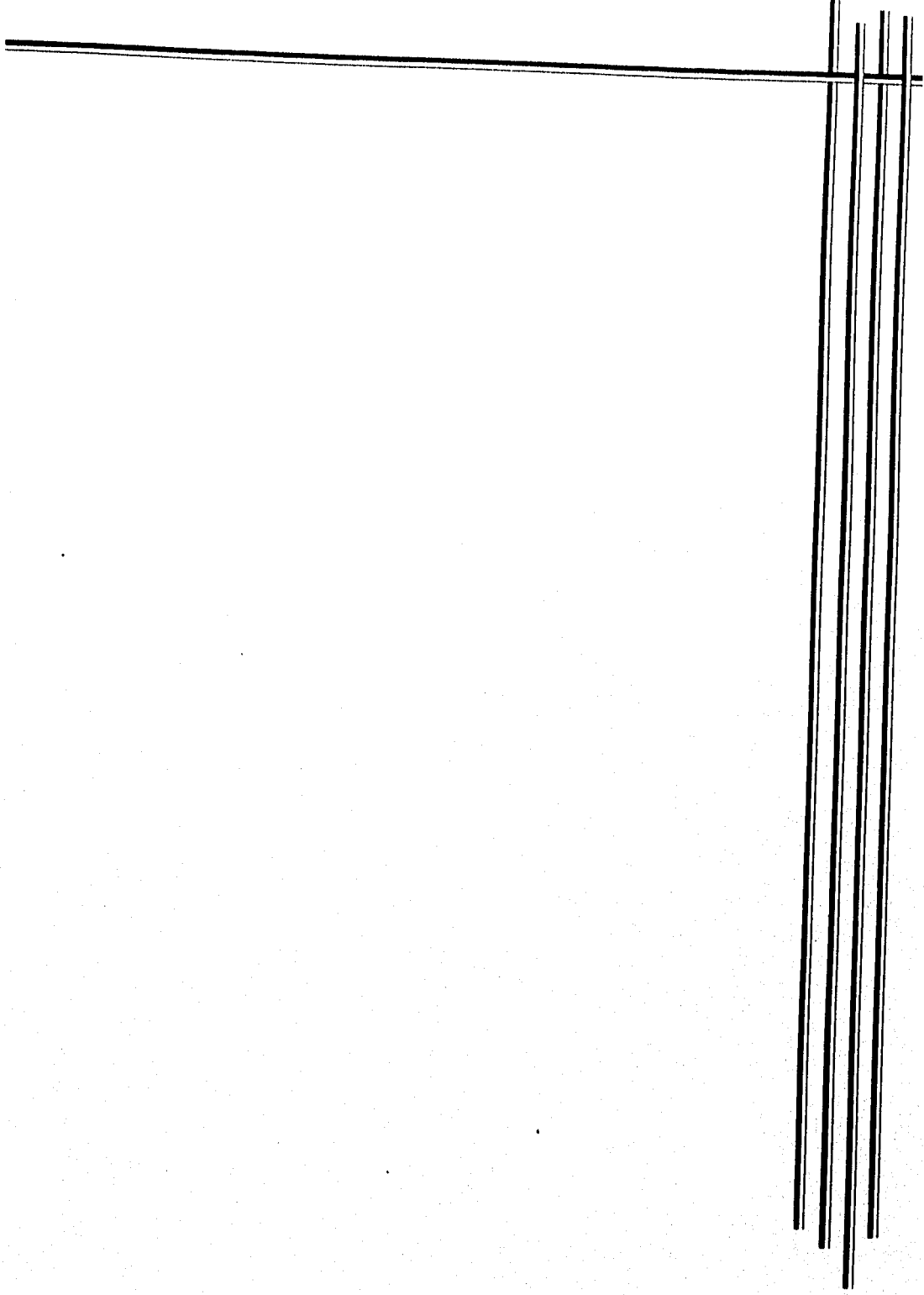




Humberto Boccioni
**"Dinamismo muscular ó formas
únicas de continuidad en el espacio"**
Bronce pulido
1913
1.10 mts (escultura)
Museo de Arte Moderno de Nueva York







CONSTRUCTIVISMO



Tatlin adivino de las hélices
y bardo firme del tornillo,
del destacamento de los pescadores del sol
con su propia mano anudó
una muñeca de telaraña (de montaje)
en forma de una herradura de hierro
en las tenzas de sueño
mira lo que él mostró
ciegos que se han quedado mudos.
Estas cosas inauditas
hechas de hojalata, inauditas para el pincel.
Ptrovsky, Rusia 1916

Sobre el origen de este término Naum Gabo (1890-1978) afirmó: «La palabra constructivista no fue inventada por nosotros; nos vino dada por críticos y escritores. No hubo constructivistas hasta los años 20. Todos nos llamábamos constructores de la palabra rusa prostroyeniya, que significa construcción. En vez de tallar y modelar una escultura de una pieza la construimos en el espacio en base a lo dictado por nuestra imaginación del mismo modo que un ingeniero realiza una construcción.»²⁹

Lissitzky (1890-1941) en su libro "El Constructivismo: 1914-1924", afirmaba: "Estos artistas miran el mundo a través del prisma de la técnica. No desean crear una ilusión con los medios cromáticos sobre el lienzo, sino trabajar directamente sobre hierro, madera, cristal, etc. Los cortos de vista ven en ello sólo la máquina. El constructivismo prueba que no hay que fijar los límites entre las matemáticas y el arte,

²⁹ Lodder, Christina. El Constructivismo Ruso. Alianza Editorial. Madrid, 1988. p. 40.

entre una obra de arte y un invento técnico". El término equivalente dentro del sistema de Tatlin (1885-1953) era el de Cultura de Material, pero al surgir lo asume: "Sus inventores le dieron el mismo significado que Tatlin daba a Cultura de Material. El término constructivismo estaba en armonía semántica y fonética con el concepto de Tatlin, y fue más afortunado que el término de Cultura de Material." ³⁰ El fundador del constructivismo fue Tatlin, aunque este término no comenzó a emplearse probablemente hasta principios de los 20. "El constructivismo surgió primero, a principios de los años 20, como una práctica artística. Al parecer, lo encontramos impreso por primera vez en el catálogo de la exposición titulada: Los Constructivistas... celebrada en el café de los poetas Kafe Poetov de Moscú en Enero de 1922." ³¹ Tarabukin (1889-1956) denominó a los elementos básicos del constructivismo: "Pintura u otro material; faktura, textura o estructura del color; las técnicas de trabajar el material." ³² Umansky en el libro titulado el Nuevo Arte en Rusia, 1914-1919, si bien no menciona el constructivismo, habla de tatlinismo como un movimiento estético radical que crea un nuevo lenguaje artístico. "El tatlinismo como tal sostiene que la pintura ha muerto. La superficie pictórica es demasiado estrecha para contener la tridimensionalidad y los nuevos problemas requieren medios técnicos más ricos para su solución. Además, hay un desdén por la necesidad de crear 'cuadros' y 'obras de arte' para distraer o, aún mejor, repeler al iniciado. Así, en 1915 Tatlin desarrolló el Arte Mecánico... El arte ha muerto; larga vida al arte, el arte de la Máquina, con su construcción y su lógica, su ritmo, sus componentes, su espíritu metafísico: el arte de los contrarrelieves. Este arte no encuentra indigno de arte ningún material: madera, cristal, papel chapas metálicas, hierro, tornillos, clavos, accesorios eléctricos, trozos de cristal esparcidos sobre superficies, etc.; todos estos nuevos materiales han sido declarados legítimos

³⁰ Simonov, K.M y otros. Tatlin. Rizzoli International Publications. New York, 1988. p. 34

³¹ Lodder, Christine. ob. cit., p. 2

³² Ibid. p.84

instrumentos del nuevo lenguaje artístico. La gramática y la estética de este lenguaje requieren una mayor formación mecánica del artista y una más estrecha relación con su omnipotente aliada, la máquina soberana. Hay que definir el arte del contrarrelieve como... el triunfo del intelecto y del material...».³³

Para Rosemary Lambert "Los constructivistas pensaban que los artistas debían intentar constantemente descubrir y utilizar formas nuevas, puesto que la vida misma está continuamente cambiando y renovándose. Pensaban que lo importante no era tanto el objeto que creaba como los espacios que éste encerraba." ³⁴ En esta definición se percibe claramente su relación con el Futurismo en tanto que ambos movimientos se enfrentan a una visión de la realidad cambiante, pero el Constructivismo va más allá del maquinismo, pues se da un acercamiento a la esencia y a los procesos de la máquina o de la industria como una herramienta para hacer arte, incorporando elementos que hasta ese momento había sido rechazados en el arte.

El anhelo constructivista por crear caminos diferentes para el arte a través del dar nacimiento a un nuevo tipo de artista con un lenguaje propio, instrumentos, materiales físicos e intelectuales diferentes logró crear una vinculación entre la vida o la cotidianidad, rompiendo con la Concepción del arte por sí. La relación entre lo industrial y el arte señalada por el Futurismo, no fue llevada por estos hasta sus últimas consecuencias, sino quedó atrapada en una búsqueda que no trascendió la admiración de las formas del maquinismo, la industria y el movimiento, pues no profundizó en los procesos tecnológicos para incorporarlos a sus propuestas, en lugar de esto continuó ligado a la forma tradicional de hacer arte. Es innegable la deuda del Constructivismo con el Futurismo, incluso Tatlin, uno de sus máximos exponentes, considerado fundador de

³³ Lodder, Christine, ob. cit., p. 228-229

³⁴ Lambert, Rosemary, ob., cit. p. 37 - 38.

este movimiento, era visto como futurista ruso.

Los movimientos plásticos que acompañaron el fin y el nacimiento del nuevo siglo, crearon el fundamento de los caminos que aun sigue el arte actual, y de lo que llamamos arte experimental, debido a esa búsqueda desesperada por romper con la forma tradicional de hacer y entender el arte, que se resume en el lema del constructivismo ruso: "El Arte ha muerto". Esto no se puede desligar del contexto histórico donde emana el Constructivismo Ruso, junto al Suprematismo de Malevich, el Rayonismo, el Abstraccionismo militante de Kandinski, tendencias vinculados a ese clima volcánico, caldeado, polémico, estimulante que, por instantes, pareció materializar en la historia concreta una utopía a través de una revolución como la rusa, que en aquel entonces pretendió darle un giro completo a la historia de la humanidad con una dirección aparentemente clara, pues existía una doctrina revolucionaria fundamentada en el pensamiento de Karl Marx y en la adecuación que hiciera de ella Vladimir Ilich Lenin a las condiciones rusas. Este vuelco histórico creó un clima espiritual donde se percibía que una nueva Era estaba naciendo.

El Constructivismo, dentro de los movimientos que revolucionaron el arte, es el más vinculado a esta tensión, y en sus momentos de mayor esplendor estuvo influenciado por la visión de lo que debía ser una revolución y a los caminos a seguir por el artista para profundizarla. Comprendieron proféticamente que para generar una verdadera revolución no solo se debe dar vuelco político y económico sino que urgía crear nuevos patrones estéticos, culturales y espirituales. Los primeros combates en este sentido se debieron a las críticas que Tatlin hiciera a la política cultural oficial del partido comunista, llamada el Plan para la Propaganda Monumental impulsada por Lenin, que podríamos resumir como la destrucción de los viejos ídolos zaristas para ser sustituidos por los nuevos ídolos marxistas-leninistas, pues en términos estilísticos no había distinción entre los bustos figurativos del zarismo y los de la nueva sociedad. El

Constructivismo se percató de esta contradicción, pero el guía de esta revolución tenía una concepción estética como instrumento de difusión, inspirada en la utopía de Campanella. «Campanella, en su 'Ciudad del Sol', dice que los muros de su ciudad socialista fantástica están cubiertos de frescos que, sirviendo a la juventud como una lección gráfica de ciencias naturales e historia, despiertan los sentimientos civiles y, en una palabra participan en la tarea de elevar y educar a la nueva generación. Me parece que esto está lejos de ser ingenuo y que con algunos cambios podría ser adoptados por nosotros, y puesto en funcionamiento ahora... He dicho lo que pienso de la propaganda monumental.»³⁵

En respuesta a esta concepción reproductora de las categorías estéticas del pasado se erigen las críticas de Tatlin. «El Estado, tal como ahora es, no puede ni debe ser el iniciador del mal gusto». Su solución era atraer «a talentos artísticos frescos y jóvenes», proveerlos de todos los materiales que necesitaran, abolir el antiguo jurado e introducir una revisión internacional que decidiera qué proyectos habían ser ejecutados en materiales duraderos. En una carta escrita probablemente a fines de Agosto de 1918, Tatlin hizo de nuevo hincapié, en relación a los monumentos, que deberían ser «creaciones libres en un estado socialista». En esta carta se refería a la idea de trabajar «no sólo en monumentos a figuras prominentes, sino también en monumentos a la Revolución rusa, monumentos a una relación entre Estado y arte que no ha existido hasta ahora.»³⁶

Estas posiciones de Tatlin hicieron que se le encomendará la realización de uno de los proyectos estéticos de mayor ambición que se hayan creado en el siglo xx, como lo es el Monumento a la III Internacional donde se devela la visión de esta generación al crear una obra que se hace de eco una Era abortada en su nacimiento. Nikolai Punin(1888-1953) historiador y crítico ruso señala de este monumento: "Como principio es

³⁵ Lodder, Christine. ob. cit., p.56.

³⁶ Ibid. p. 57.

necesario subrayar, en primer lugar, que todos los elementos del monumento deben ser aparatos que promuevan la agitación y la propaganda, y en segundo lugar, que el monumento debe ser un lugar de intensísimo movimiento. Uno no debe permanecer quieto de pie o sentado; hay que dejarse llevar mecánicamente arriba, abajo, contra la propia voluntad; frente a uno deben centellear la poderosa y lacónica frase del orador de agitación, y más allá de las últimas noticias, decretos, decisiones, de los últimos inventos, una explosión de pensamientos sencillos, y claros, creatividad, solamente creatividad».³⁷

En la realización del monumento a la revolución se evade la imitación realista o el tema plástico, para concentrarse en la forma y la riqueza plástica del material vinculados a su vez a la utilidad. No sólo estamos ante una torre inclinada de líneas y espirales de acero para ser admirado, sino ante una clara intención social; de ese impulso surge esa concepción de Tatlin y del Constructivismo Ruso que vincula el arte a la vida, alejada de la concepción del arte por el arte la cual es determinada por la influencia de la revolución rusa. Estamos ante una síntesis de arquitectura, arte, ingeniería, tecnología, ciencia y vida, que se logró plasmar en este proyecto que fue ideado para una nueva humanidad, generando una nueva vinculación del hombre con el hombre y de la humanidad con el cosmos, de ahí la relación de esta obra con la Torre de Babel.

En el Constructivismo Ruso es necesario distinguir dos tipos de constructivismo: Un constructivismo orgánico y otro utilitario. "(...), el constructivismo orgánico trataba examinar las bases naturales externas que subyacen a todas las tecnologías. Sus conclusiones cuestionaban seriamente muchos de los supuestos de la corriente principal de la tecnología del siglo XX.(...) La importancia central de Tatlin está reflejada en la manera en que esta obra individual contenía tanto el desarrollo como el contra desarrollo. Sus obras, originariamente fundadoras del constructivismo, se

³⁷ Lodder, Christine. ob. cit., p. 580.

habían inspirado en esta tecnología contemporánea que acabó por rechazar; en realidad por medio de las mismas armas analíticas que está hubiera puesto en sus manos consiguió establecer una «alternativa».³⁵

Es necesario señalar esta distinción para tener una noción del carácter revolucionador de este movimiento. Este tipo de constructivismo se puede llamar orgánico y está representado fundamentalmente por Tatlin y Miturich, el cual no es absorbido por la adoración a las formas y a la lógica nacida del maquinismo, ni por la racionalidad, todavía juega en el un rol importante el sentido de pertenencia a el mundo. La intuición de Miturich y la accidentalidad de la forma del material encontrado y trabajado, fueron algunos de los aspectos criticados a Tatlin por el Constructivismo Utilitario. En las obras de loganson, Rodchenko, Medunetski presentadas en la tercera exposición de OBMOKhU, están entre algunos de los primeros ejemplos de «trabajo de laboratorio», hay una pronunciada acentuación de la precisión, la claridad y la economía de la forma geométrica. La relación con la tecnología está subrayada por estas cualidades. Aunque la Torre de Tatlin señalaba el camino hacia una nueva síntesis entre las artes y entre el arte y la tecnología, su **método de trabajo se basaba en las posibilidades de textura de materiales así como en su presencia formal.**³⁹ Otro artista ruso que mostró interés en las situaciones accidentales aprovechadas o convertidas en elemento estético fue Larionov, quien se desprende de esa concreción propia de Tatlin al limitar la accidentalidad a un material o textura en este artista se plantea el uso de los factores fortuitos que rodean a la obra y a su creación. Un ejemplo de este método que **eleva el azar como a una categoría estética se señala en la descripción de una exposición de Pintura Futurista O.10 en 1916 donde participa tanto Tatlin como Larionov:**

³⁸ Lodder, Christine. ob. cit., p. 219.

³⁹ Ibid, p.71-72.

“Los relieves de Tatlin se han conocido en San Petersburgo este otoño; el inventor abrió las puertas de su taller de pintura y relieve para dejar que el público viera las novedades. Larionov -el más emprendedor de los fabricantes de escándalos- adoptó rápidamente el carpicho de Tatlin y dio luz el «rayonimo plástico»(rayismo) para la exposición, reuniendo una composición de piezas de madera, tablas, cuerda, papel coloreado, trozo de telas, botellas, etc. ... Cada uno trata de exponer su obra de último para impedir que lo competidores se apropien de sus caprichos... Clavan toda clase de cosas unas juntas a otras: guantes manchados, un trozo de sombrero de copa barato... y lo llamaba-«autorretrato de Mayokvsky» o algo semejante...”

En la pared asignada a Larionov dio la casualidad que había un abanico. Alguien lo arrancó. Llamaron a Larionov para que admirase el nuevo efecto que se había dado a su construcción. El lo aprobó calurosamente y fijó algunas cuerdas, y clavos sobre el abanico.”⁴⁰ De igual manera en la exposición “El Almacén” de Tatlin ⁴¹, Moscú 1916, Bruni creó situaciones similares que nos dan una idea de la diversidad de posiciones que había en el constructivismo entorno a la accidentalidad, que nos evidencian en esta primer etapa uno de los rasgos predominantes de lo que más tarde sería el Constructivismo: el énfasis en la experimentalidad y el riesgo que con el tiempo se irá sistematizando en lo que llamaron el trabajo de laboratorio. “De cuerdo con los recuerdo de Rochenko...., Bruni presentó un barril de cemento roto y una lámina de cristal que había sido perforado por una bala. Esta explotaciones sensacionalistas del casual e inventado objet trouvé, encaminado a provocar la indignación del público, tenía poco en común con las serias investigaciones de Tatlin.” ⁴²

Esta tendencia intentó crear un tipo de constructivismo basado en la observación de lo orgánico se diferencia tanto del Constructivismo Utilitario como de Naum Gabo y

⁴⁰ Lodder, Christine, Ob. cit., p. 28

⁴¹ Ibid. p. 21

⁴² Ibidem

Presnver, y se manifiesta por ejemplo en los biberones en forma de seno, sillas en formas de ligamentos y en la obsesión de Tatlin por la bicicleta voladora o el Letatlin, que es algo más que la búsqueda de una utopía y está asociado al vuelo individual, como signo de la nueva libertad que estaba por nacer. Este sueño de Tatlin lo enfebreció hasta morir, y poseía un rasgo mítico, en la medida que al adquirir la capacidad del vuelo individual la humanidad retornaba a sus raíces, pues Tatlin creía que el hombre descendía de criaturas voladoras.

Acercarse al objetivo que le da Tatlin a este sueño nos enfrenta a la develación de la radicalidad de esta visión del mundo, que se entreteje con su concepto de experimentalidad pues tanto él como Miturich están criticando a través de su método y su obra un tipo de tecnología, pues la nueva era de la humanidad no podía nacer de la tecnología surgida y desarrollada con la revolución industrial, que generó las contradicciones sociales y económicas que provocaron la revolución; había que crear una tecnología con fundamentos diferentes basada en una observación de la naturaleza, sus estructuras, sus movimientos; de ahí la obsesionante observación de las grullas en Tatlin, indagando en las relaciones matemáticas de peso y masa para repetirlas en su Letatlin, o el proyecto del vehículo oruga de Miturich basado en el movimiento ondulatorio. " «El sueño es tan antiguo como Icaro... Yo también deseo devolverle al hombre la sensación del vuelo. Nos ha sido arrebatada por el vuelo mecánico del aeroplano. No sentimos el movimiento de nuestro cuerpo en el aire... la bicicleta aérea aliviará del transporte, ruido, y superpoblación a la ciudad y la limpiará el aire de los humos del petróleo... Los Ingenieros han creado formas duras, malas, con ángulos. Se rompen fácilmente. El mundo es redondo y suave... No quiero que se tome este asunto como algo utilitario. Lo he llevado a cabo como un artista. Mirad las alas curvas. Creemos que son estéticamente perfectas... como una gaviota suspendida en el aire... Pero como pretendo que mi aparato pueda sostener a una persona en el aire, he tenido en cuenta el aspecto matemático, la resistencia del material y las superficies de

las alas." ⁴³ La crítica de Tatlin al Constructivismo Utilitario hace referencia a diversos aspectos condenando los métodos y las aplicaciones mecánicas de la técnica al arte: «Los constructivistas, entre comillas, operan también con materiales, pero de manera secundaria aferrando mecánicamente la tecnología a su arte. El constructivismo entre comillas, no tomó en cuenta en sus obras la conexión orgánica del material y su flexibilidad. Esencialmente, sólo como resultado de la dinámica resultante de estas interrelaciones, nace una forma nueva e inevitable. No es muy sorprendente que los constructivistas, entre comillas, se conviertan en decoradores o terminen dedicándose a la labor gráfica.»

44

Esta veta del constructivismo va más allá de la creación de un arte experimental, pues a través de la estética es capaz de percibir las contradicciones de la concepciones revolucionaria rusa, como son la urgencia de crear patrones estéticos y fundamentos tecnológicos diferentes a los generados por la revolución industrial, señalamientos que tienen plena vigencia debido a la magnitud de la crisis ecológica que nos está llevando la concepción tecnológica desarrollista que plantea la necesidad de creación de tecnologías alternativas. Estas líneas buscan esclarecer la radicalidad del constructivismo orgánico, que es de un índole diferente al Constructivismo Utilitario, pues éste responde fundamentalmente a las exigencias revolucionarias que ayudaron a estimular el movimiento en dirección a la necesidad urgente de vincularse con la industria, sus materiales y asumir una utilidad social que justificase al artista en este nuevo contexto que es la línea de Rothenko, quien finalmente termina desempeñando labores secundarias a finales de los años veinte, debido, en gran parte a la transformación del realismo socialista como la estética oficial.

Pero también debemos señalar el Constructivismo no Utilitario representado por Gabo

⁴³ Lodder, Christine, ob. cit., p. 209-211.

⁴⁴ Ibid. p 208.

y Presvner, que es fundamentalmente el más conocido en occidente, en el se da un aclaramiento teórico de la definición del constructivismo que se expresa en el "Manifiesto Realista", que se puede sintetizar en los siguientes enunciados:

" 1. ... en pintura renunciamos al color como elemento pictórico... no tiene nada en común con la íntima esencia de una cosa. Afirmamos que el tono de una sustancia, es decir, su cuerpo material, que absorbe luz, es la única realidad pictórica.

2. Renunciamos al valor pictórico de la línea... Afirmamos la línea solamente como una dirección de las fuerzas estáticas y de su ritmo en los objetos.

3. Renunciamos al volumen como forma de espacio pictórico y plástico... Afirmamos la profundidad como la única forma de espacio pictórico y plástico.

4. Renunciamos... a la masa como elemento escultórico... Tomamos cuatro planos y construimos con ellos el mismo volumen que cuatro toneladas de masa.

Así devolvemos la línea como una dirección y con ello afirmamos la profundidad como la única forma de espacio.

5. Renunciamos... a los ritmos estáticos como elementos únicos de las artes plásticas y pictóricas. Afirmamos en estas artes un nuevo elemento, los ritmos cinéticos, como formas básicas de nuestra percepción del tiempo real." ⁴⁵

Este constructivismo no se desarrolló en Rusia aunque se ha convertido en sinónimo de este movimiento, pues Gabo y Presvner hacen gran parte de su obra en occidente. Gabo uso una geometría euclidiana. A pesar que sus primeras obras como Cabeza Construida nº 2. 1916 de hierro galvanizado fueron figurativas, uno de sus aportes es el haber convertido en una constante el uso de la transparencia que da el celuloide que transforma el vacío en materia plástica, "Hacia 1920, Gabo había, clarificado su vocabulario formal y encontrado el material transparente que mimizaba los intereses materiales y texturales asociativos de sus construcciones y

⁴⁵ Lodder, Christine, ob. cit., p. 40.

permitía una más pura concentración en la forma en el espacio.”⁴⁶ Las distinciones entre Tatlin y Gabo son dignas de destacar: “Está claro que las obras de Gabo de este periodo en Rusia, entre 1917 y 1922, están claramente en la categoría de las construcciones no utilitarias. Sin embargo, incluso en esta etapa, hay importantes diferencias entre las construcciones de Gabo, con su aproximación predominantemente matemática a la forma, y la obra abstracta de Tatlin, más acentuadamente textural. Mientras que el punto de partida de Tatlin era el interés por las calidades de los materiales y por su yuxtaposición e interacción en el espacio, el de Gabo era un análisis preciso de la estructura de la forma y de sus implicaciones espaciales internas. Comenzando con la idea o imagen, que después ejecutaba en un material adecuado. No había una explotación del objet trouvé ni ningún género de combinaciones de materiales. En opinión de Gabo, los relieves de Tatlin conservaban demasiadas características caóticas del cubismo. Mas tarde dijo: «El constructivismo rechaza tanto el cubismo como el futurismo. Sobre este punto he tenido discusiones incluso con el grupo de Tatlin. El carácter analítico del cubismo y de sus composiciones caóticas no es lo que podría satisfacer».”⁴⁷ Aquí se evidencia una clara distinción en los límites de la experimentalidad de la tendencia constructivista que representa el Gabo, pues no se dirige hacia una investigación profunda del comportamiento de los materiales nacidos de la industria para incorporarlos al arte, sino más bien es dominado por un logicismo matemático que le quitó espontaneidad y libertad, tal como se evidencia si comparamos las cabezas de Gabo con los relieves pictóricos de Tatlin.

Esto es una consecuencia de la diversidad de objetivos de ambas tendencias. El Constructivismo Ruso asume un compromiso con la revolución, que Gabo y Prevsner

⁴⁶ Lodder, Christine, ob. cit., p. 39

⁴⁷ Ibidem

rechazan. Y el malentendido surgió de que cuando se habla en occidente del Constructivismo se hace referencia inmediata a sus posiciones, limitando así los logros de esta tendencia y de sus reflexiones teóricas e investigativas. Para Gabo no se trataba de que el arte transformara la vida a través de una síntesis entre el trabajo artesanal e industrial, no intentó crear un nuevo concepto del objeto estético o romper con la murallas de la obra de arte como fetiche consumista. El Constructivismo Utilitario intentó por su compromiso con la revolución insertarse a la cotidianidad, creando un arte transformador, a través de la producción masiva de objetos para ser usados por una nueva humanidad que estaba supuestamente naciendo con el socialismo; y esa rotunda negación a la concepción del arte a que responde su lema el "Arte ha muerto" nacida de una negación estética, pues rechaza rotundamente el arte conocido. La concepción de la experimentalidad que desarrolla el Constructivismo Ruso es resultado de la reflexión y búsqueda de materializar esta visión de hacer el arte, que se manifiesta en los primeros relieves pictóricos y contrarrelieves de Tatlin ejecutados desde 1913, que crean una verdadera revolución en el arte, pues no sólo incorporan una variedad de materiales hasta ese momento no usados, sino que se plantea una nueva manera de hacer arte.

Para comprender esto es necesario acercarnos a la manera de trabajar de Tatlin y a las raíces de sus primeras relieves pictóricos, que corresponden a lo que actualmente se considera un ensamblaje. Uno de los primeros relieves pictóricos realizado por Tatlin es la "Botella": metal, cristal, papel de empapelar, y madera, 1913. Diversos autores han querido establecer una vinculación directa entre ellos y las esculturas de Picasso con un carácter constructivo realizadas de diversos materiales como la Guitarra, 1912, debido a que Tatlin visitó el taller de Picasso ese mismo año, sin embargo no se ha podido demostrar que Tatlin haya observado estas obras de Picasso: "Las manifestaciones objetuales implican, superar las barreras tradicionales entre la

pintura y la escultura, restablecer la identidad entre lo real y lo representado, subrayar la significación autónomas del material y explotar la riqueza significativa del objeto de la cosa artística.

Las primeras tentativas en este sentido hay que buscarlas en los collages o papier collés de los cubistas... El encuentro del papier collés fue de gran trascendencia en la evolución de la práctica artística contemporánea, incluso nos atreveríamos a decir de más trascendencia que el propio cubismo. En último extremo el cubismo no era más que una variante formal que no aportaba apenas nada en la definición o redefinición del objeto pictórico; por el contrario el convertir el acto de hacer arte en una elección (el artista no pinta un paquete de tabaco, sino que el paquete de tabaco -no como diseño o función-se eleva a obra artística) supone una renovación fundamental en el concepto del fenómeno de arte y no en el de su mera formalización. Sin embargo ni Picasso, ni a Braque, ni a Juan Gris les interesó seguir en el camino que habían abierto, o quizá no pudieron hacerlo; fueron otros artistas los que profundizaron en sus hallazgos entre ellos Tatlin..., elaboró unos cuadros relieves utilizando el montaje de diversos tipos de materiales (estuco, madera, alambre, papel, cristal). Dichas obras, que se conocen con el nombre de contrarrelieves..., tenían como último fin la ruptura de cualquier dimensión temático-significativa de la obra de arte en aras de sus cualidades físico-materiales. Es decir, Tatlin pretendía liberar los objetos elegidos de sus connotaciones iniciales para proyectarlos en un nuevo contexto..., construido con una determinada coherencia interna." ⁴⁸ Afirma Sureda que uno de los aportes del constructivismo es la creación de un nuevo objeto estético que al romper las barreras entre la pintura y tridimensionalidad asume el vacío como parte integrante de la obra.

El acercarnos a "Botellas" nos acerca a una pieza que aún transpira un clima sagrado vinculado a un arte tradicional de la cultura rusa como es el icono, se debe tener en cuenta que Tatlin empezó su acercamiento al arte a través del estudio del icono entre

⁴⁸ Sureda, J y Guasch, A.M .. ob. cit., p. 65.

1905 y 1910. "El entró en contacto con su tradición de diversas maneras. Antes de comenzar a estudiar arte y entre 1900 y 1910 trabajó en la pintura de iconos aprendiendo su lenguaje, en su Curriculum Vitae menciona que su maestro Afanas'ev pintó frescos con Riabushkin, y añade su gran interés por los frescos, existen una serie de antiguos frescos rusos pintados por Tatlin. Los iconos rusos tuvieron una influencia más profunda en él que Cézanne o Picasso' escribió Punin.... también estuvo influenciado por la cultura popular rusa." ⁴⁹

Estos relieves pictórico y Contrarrelieves pudieron haber nacido del estudio del icono, pues es una especie de ensamblaje, debido a que en él se combina la pintura con el metal y piedras preciosas. "No es sorprendente que Tatlin fuera influido por los iconos. En su juventud, su formación artística inicial se había desarrollad con ellos; había trabajado en estudios de iconos en Moscú y en Yaroslav. Su interés por ellos fue indudablemente estimulado por la exposición de iconos celebrada en Moscú en 1913 para conmemorar los trescientos años de los Romanov en Rusia... De acuerdo con el testimonio de Berthold Lubetkin, Tatlin había contado varias veces cómo«inspirado por los iconos, había empezado a realizar sus paneles, montando sobre ellos anillas, tornillos, campanas, marcando y atornillando el fondo, pegando cuentas de abaco y llegando a un balanceo brillante y a una composición sonora» ⁵⁰ El crítico y escultor Waldemars Matveys recalcó las relaciones del icono con la nueva escultura:

"Recordemos que los iconos; están embellecidos con halos de metal, envolturas metálicas en los hombros, franjas e incrustaciones; la propia pintura está decorada con piedras y metales preciosos, etc. Todo esto destruye nuestra concepción contemporánea de la pintura... Por medio de la resonancia de colores, del sonido de los materiales, del ensamblajes de las texturas(faktura), llamamos al pueblo a la belleza , a la religión, a Dios... El mundo real es introducido en la creación(del icono) sólo por medio del

⁴⁹ Simonov y otros, ob. cit... p. 16

⁵⁰ Lodder, Christine, ob. cit., p.11-12.

ensamblaje e incrustaciones de objetos reales, tangibles. Y esto parece provocar un combate entre dos mundos, el interior... y el exterior." 51

Por estas razones es muy probable que la concepción estética de Tatlin, creó las bases del constructivismo se enraice en el ensamblaje tradicional del icono ruso, además en este sentido se establece una distinción fundamental entre las piezas de Tatlin y las esculturas de Picasso, pues estas últimas se alejan completamente de la figuración destacando la realidad del material y logrando liberar la obra de cualquier soporte en sus Contrarrelieves de esquina y colgantes, burlando la gravedad al transmitir liviandad y espacialidad a la escultura. La realidad se convierte en parte integrante de la obra, manejándose un nuevo concepto de arte que se manifiesta en los nuevos instrumentos que se incorporan al hacer y a la obra, y así la búsqueda de nuevas formas da como resultado del acercamiento del arte a la tecnología, trascendiendo lo imitativo. Se está al encuentro de una esencialidad tecnológica que forma parte del hombre contemporáneo, la experimentalidad se convierte en un hábito artístico y a medida que se aclara teóricamente a raíz del impacto de la revolución, se empieza hacer énfasis en el proceso de creación y en la necesidad de familiarización del artista con estos nuevos materiales y técnicas industriales. Nace la categoría de trabajo de laboratorio, que es experimentalidad pura: manejo de resistencia de materiales, interrelaciones posibles entre ellos, técnicas para trabajarlos, forma inherentes al material, etc.. Aspectos que también se hacen eco de una nueva palabra en el arte: **elementarismo**. "Nació probablemente, de la palabra elemento, que usaba Malevich para hablar de sus formas pictóricas, tomando el término empleado en el siglo XIX para las sustancias básicas en química. El elementarismo propugna el concepto de arte y diseño como procesos consistentes en reunir en el espacio formas dispares, inconexas, o fragmentos de materia. También implica el uso de sucintas formas geométricas y de colores primarios

51 Lodder, Christine. ob., cit. p.13

como lenguaje universal, y el rechazo de la sofisticación.”⁵²

Este nuevo tipo de arte y artista se devela en la descripción que hace Khodasevich de Tatlin trabajando: «Utilizaba una sierra, un hacha, un cincel, alambre, clavos, lienzos extendidos sobre bastidores, papel coloreado, pinturas, pinceles, un spray, una lámpara de kerosenes para ennegrecer diversas superficies sombreadas... Cortaba, cepillaba, rompía piezas de cristal, disminuía su tamaño, y durante largo rato fijaba la mirada en un pedazo de plancha metálica y estaba generalmente claro que se sentía enardecido por la inspiración. Practicaba agujeros en lienzos aprestados que yo había preparado para retratos e hincaba en ellos trozos de alambre con el cual fijaba cuñas, madera, y papel arrugado, repitiendo: `maravilloso. Bellísimo. Daremos color a algunas partes y oscureceremos otras con humos»”⁵³ Es digno de notar que a pesar del acercamiento a la técnica no se pierde la dimensión intuitiva y poética del arte, sino que busca crear nuevos patrones de belleza que estén en armonía con el desarrollo tecnológico, y esto continúa siendo un reto para el arte.

Este hacer se expresa en las obras de Tatlin que no han envejecido con el tiempo, pues los fundamentos estéticos y teóricos que las sustentan aun no han llegado a un callejón sin salida, tal como se muestra en piezas como: Selección de Materiales: Hierro, estuco, vidrio, asfalto, 1914; Contrarrelieve de Esquina: Hierro, zinc y aluminio, 1915, en toda esta serie de obras el material se evidencia en toda su realidad, sus propiedades texturales, de flexibilidad, cromáticas son llevadas a sus límites sin hacer mentir el material sin obligarlo a trasgredirse a sí mismo, buscando una pureza visual.

Un punto de vista intermedio ente la construcción y la pintura lo ejemplifica Georgi

⁵² Lynton, Norbert, ob. cit., p. 114

⁵³ Lodder, Christine, ob. cit., p. 13

Stenberg. "Para él, los elementos de la construcción en la pintura comprendían material (utilizado de modo eficaz para una forma dada), forma, color (forma subrayadora y equilibradora) y factura adecuada. Vio una semejanza entre la construcción pictórica y la técnica en la medida en que 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 del buen gusto de las formas, las cuales son individualmente constructivas»." 54

Tras la revolución rusa esta tendencia se ve obligada a una discusión teórica profunda y polémica para adecuar sus concepción a las transformaciones que se estaban dando en Rusia, a través de ellas se establecieron los elementos fundamentales del Constructivismo prevaleciendo la posición de Tatlin, de la **necesidad de una formación plástica previa y particular necesaria para la creación del «artista constructor»**, así nacen el **VIUHTEMAS o Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado que tendrá vida en la década del los veinte**: "Los VIUHTEMAS de Moscú instituciones educativas especializadas en la enseñanza artística y técnica avanzada; ha sido preparada para crear artistas profesores altamente cualificados para la industria, así como instructores y directores de la educación profesional y técnica." 55 Entre sus ideas claves se encuentra el **Arte Producción** que se define como "Estrechamente relacionado con la transformación de la vida por otra... Si realmente vamos hacia el socialismo, debemos dar más importancia a la producción que al arte puro... No hay duda de que el arte en la producción debe estar más cercano a la vida humana de lo que está al arte puro." 56 Se nota claramente

54 Lodder, Christine, ob. cit., p. 90.

55 Ibid, p. 114

56 Ibid, p. 115.

la necesidad de vinculación del arte a la industria para la producción masiva de objetos que invadirían la cotidianidad socialista bajo nuevos criterios estéticos, para ellos se fusionan la escuela de arquitectura, pintura, escultura, artes gráficas, y así en la facultad de Industria y Producción se combinan Cerámica, Textiles, Madera y Metal. El deterioro de la industria rusa a principios de la revolución obstaculizó la inserción de los artistas en la producción masiva, y sólo algunos artistas lograron trabajar en una fábrica, tal como sucedió con Tatlin, más ninguno logró llevar un prototipo más allá de la maqueta, esto aunado al predominio más intenso del realismo como arte oficial: "La reaparición del realismo y la vuelta de él de artistas antes vanguardistas, no se restringió a Rusia en los años 20, Picasso volvió del cubismo sintético a un estilo de realismo monumental como el representado por su lienzo Caballero de 1921. Vladimir Stenberg cuenta como la vanguardia rusa vio esto como una traición (conversación con el artista, noviembre de 1974), pero el camino de Picasso fue continuado por aquellos otros artistas franceses como Braque, Léger y Picabia que volvían a la imagen figurativa en su obra, incluso cuando en el surrealismo era utilizada para atacar la ilusión de la realidad misma." 57

Una de las líneas investigativas que se vio obligada a asumir el Constructivismo Ruso fue la **fotografía** en los carteles como una respuesta al realismo, para intentar lograr el apoyo oficial que comenzaban a perder; de ahí la gran cantidad de carteles, portadas de libros, quioscos de propaganda. Estos carteles fueron diseñados por constructivistas rusos como el caso de G. Klutis; "La electrificación de Todo el País," 1920, y "Paguaremos la Deuda del carbón de Nuestros País", 1930; el cartel de la película de Einstein de A. Lavinsky, y "El Acorazado Potemkim", 1925; entre otros tantos donde realizaron experimentos con esta técnica, y los juegos de tipografía, que ya habían sido utilizados por el Futurismo.

La incorporación de la fotografía a una propuesta plástica se presenta en Rusia en

57 Lodder, Christine, . cit.p. 293

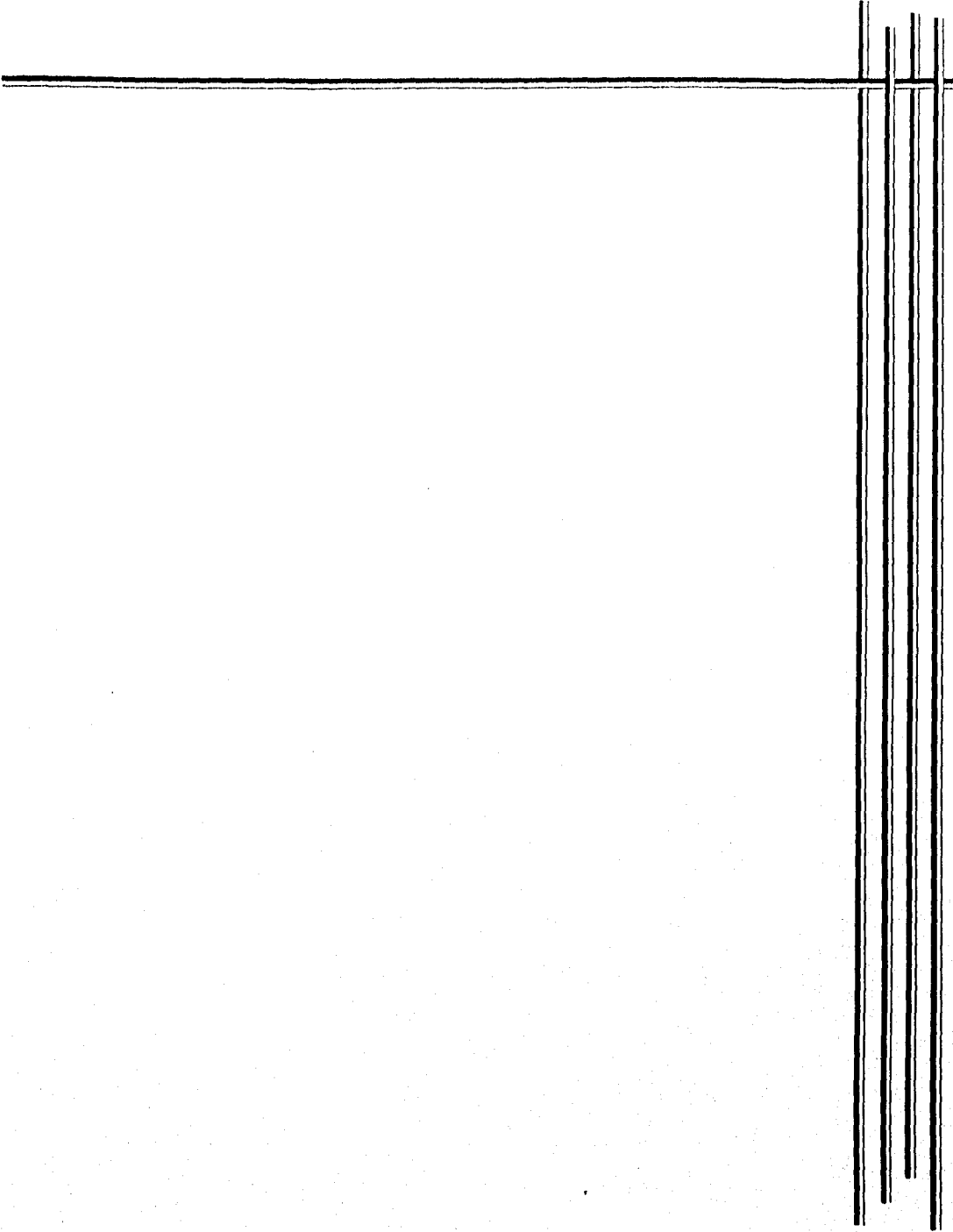
1912, pues Larionov utilizó material fotográfico y cinemática en su obra rayista presentadas en la exposición Cola de Asno en Moscú, 1912. La palabra fotomontaje parece proceder de la cultura industrial, montaje de máquinas, montaje de turbinas.

El usos de la fotografía ya sea como construcción de nuevas imágenes, exposiciones de láminas fotográficas a la luz armonizaba con la concepción que tenía el constructivismo sobre la obra de arte, pues permitía acabar con la noción de obra única por la posible reproducción de un original y a su vez con la individualidad artística, por estas razones fue considerado un arte de masas por excelencia igual que el cine, gozando por ello del apoyo oficial de Lenin. Algunos de los rasgos del lenguaje usado por el constructivismo en estas creaciones fueron la asimetría, el uso de diagonales y juegos tipográficos con composiciones casi arquitectónicas.

¿Qué nos evidencia el camino de experimentalidad seguido por Tatlin? Fundamentalmente que una de las revoluciones más profundas del arte moderno y contemporáneo derivó de un anhelo por crear un arte diferente basado en una perspectiva original del pasado. El análisis compositivo que hiciera Tatlin de la pintura renacentista y clásica de la cual deriva la estructura compositiva del constructivismo orgánico, y el carácter constructivo del icono están íntimamente relacionado al carácter constructivo de sus ensamblaje, bajorrelieves y Contrarrelieves ello nos evidencia el hecho de que más que una negación el constructivismo a pesar de su anhelo nihilista es una forma de ver y sentir el arte pasado e incluso lo popular con una nueva visión. Esto nos lleva a la revelación de un tipo de experimentalidad determinada por una búsqueda de ver y hacer enraizado en la historia del arte, y la apertura a nuevas dimensiones plástica como la popular, manifiesta en el icono ruso y la tradición clásica. Es este un rasgo compartido por las diversas tendencias del modernismo tal como se evidencia en la relación ente el arte africano y el cubismo , el arte

popular rumano y Brancusi, los iconos y estructuras geométricas del arte popular ruso y Malevich...

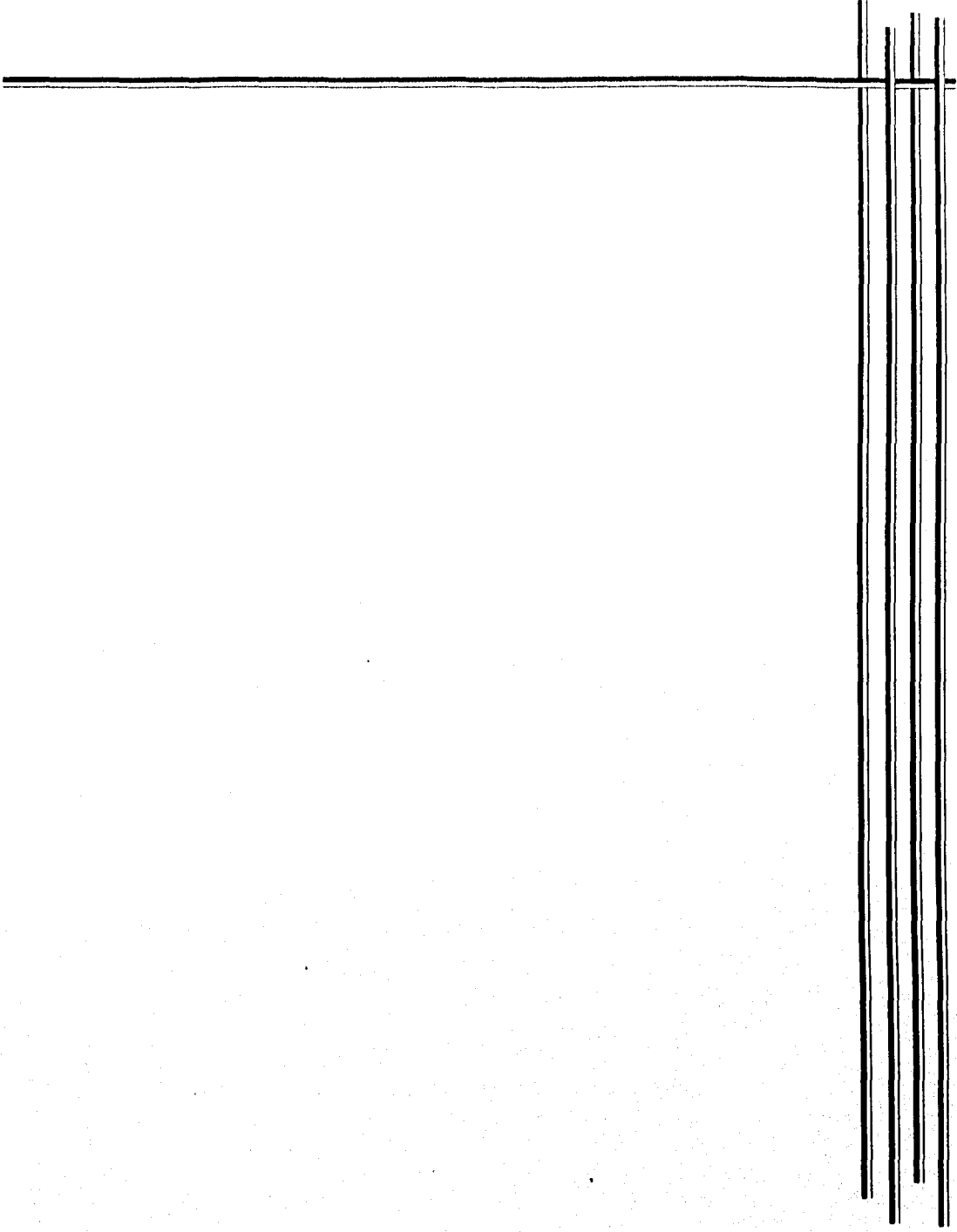
Pero el constructivismo va más allá en su experimentalismo, pues crea una nueva manera de hacer arte al añadir no sólo nuevos materiales, sino técnicas propias de la industria e incorporar el concepto de construcción y ensamblaje junto al trabajo de laboratorio, pone el acento en el proceso creativo y en la necesidad de experimentar con materiales industriales como láminas de acero, tornillos, la máquina, estaño, vidrio, plástico, asfalto; técnicas y nuevas formas adecuadas a los materiales que incorporan nuevas cualidades a la obra como son la transparencia, el vacío, la tensión entre la planitud y la tridimensionalidad, la flexibilidad con que trabaja, y de esta manera rompe el abismo que se daba entre la técnica industrial y el arte, despojándose de la limitación que impone la figuración por negar las cualidad internas de los materiales industriales y poner el acento en la forma global y no en el material como realidad estética con una textura, geometría y cromática inherente a ella. Un camino diferente en este sentido se observa en el uso que hizo el modernismo del hierro a ponerlo en función de formas orgánicas vegetales que trasgreden su naturaleza interior o su geometría, poniendo el acento en la forma total y no en el material que sólo es un elemento más de la obra. Al revalorizar el accidente del material se crea una nueva manera de hacer arte, pues se aleja del virtuosismo que borra la huella creativa en la obra.



Vladimir Tatlin
"Ensamblaje de Materiales"
Madera, hierro y tornillos
1915-16
100 x 64 cms
Galería Tretyakov, Moscu





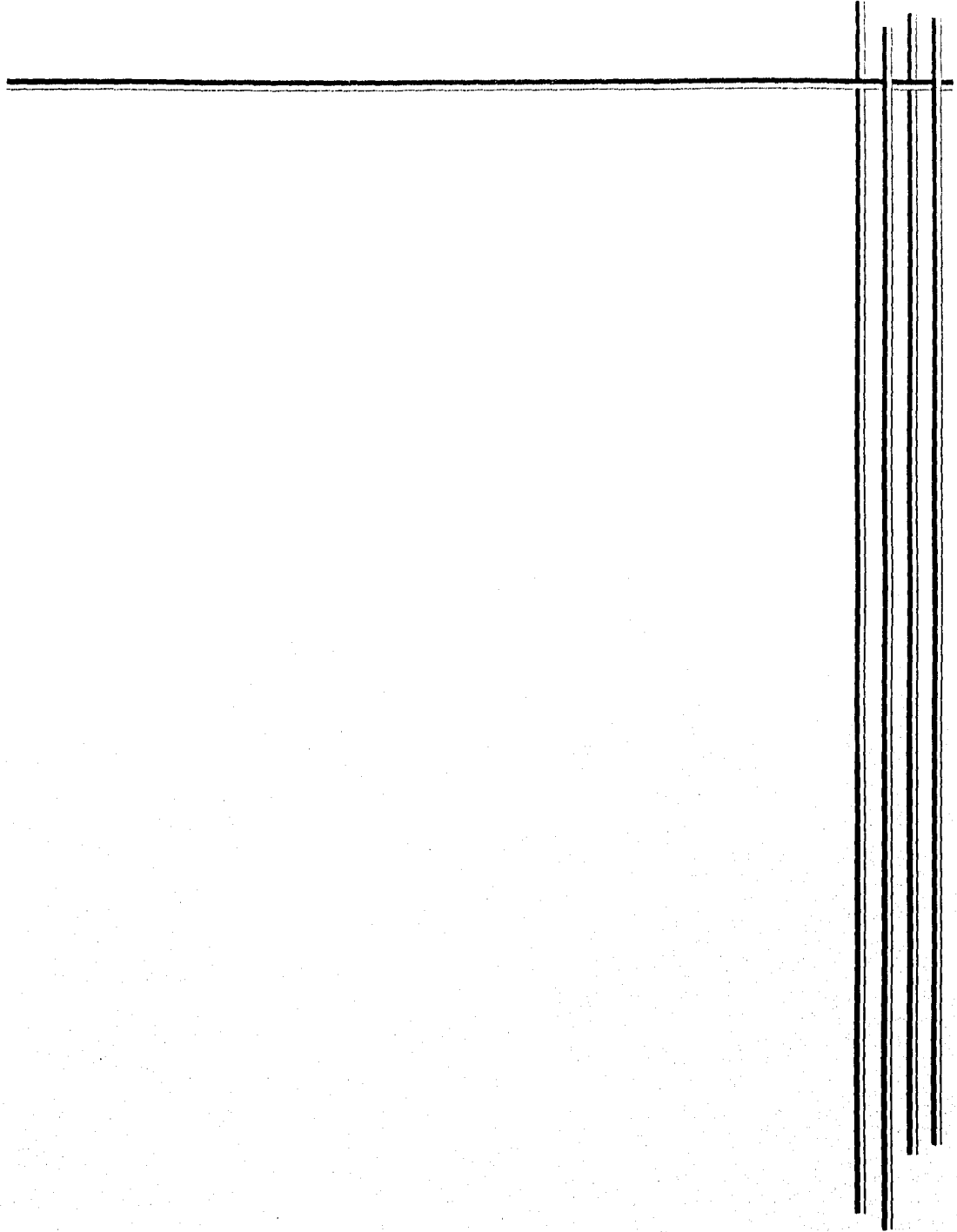


Vladimir Tatlin
"Monumento a la tercera internacional"
Madera, hierro y vidrio
1919-20

**Remanentes de esta maqueta están conservados
en el Museo Ruso de Leningrado**

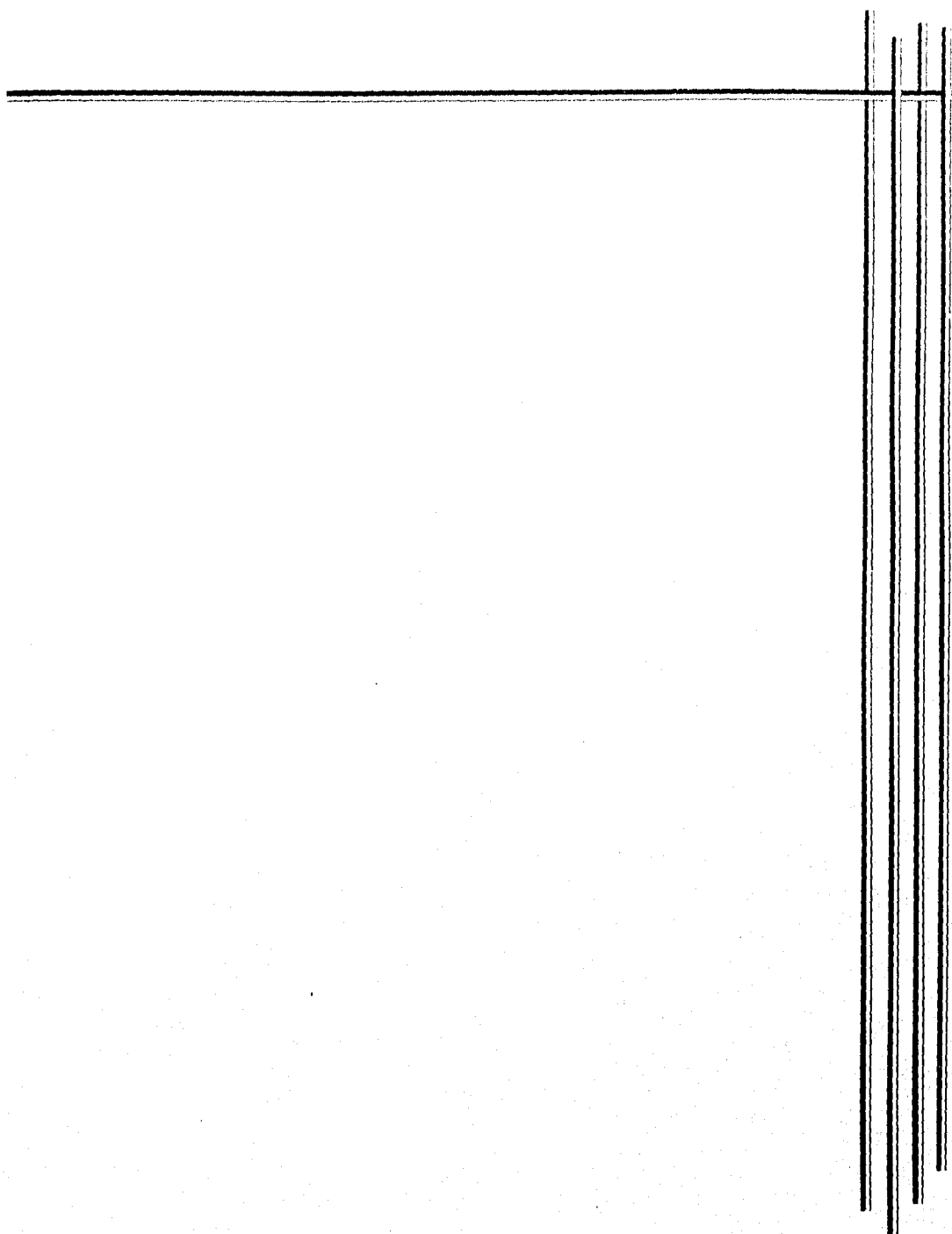






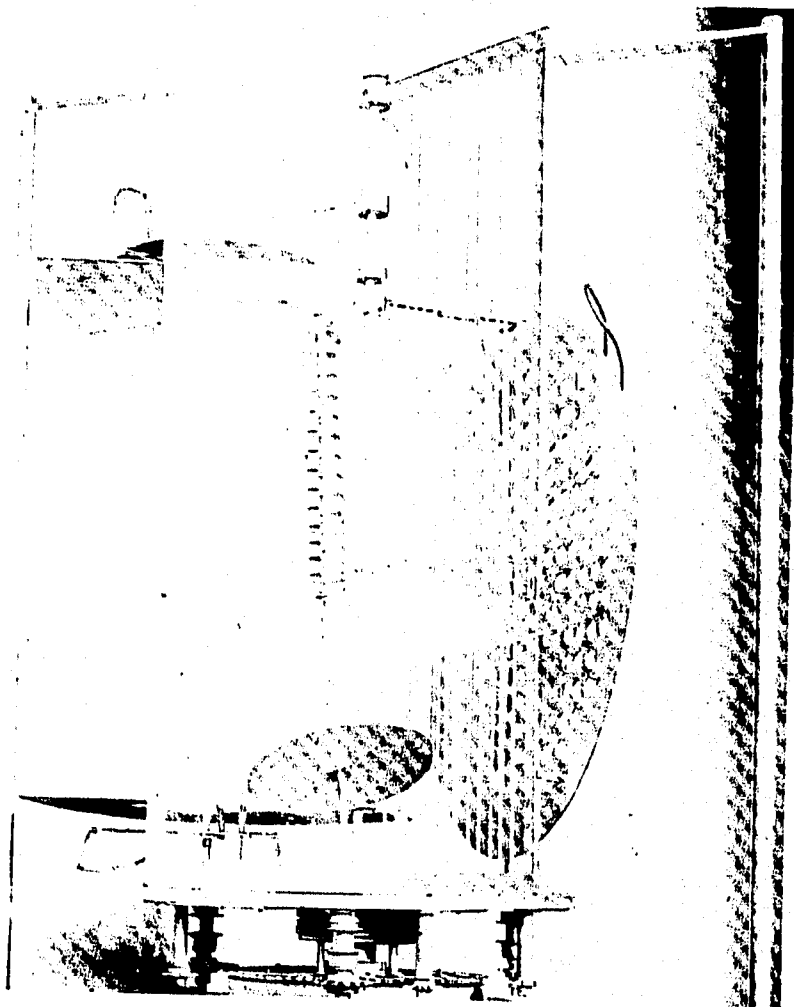
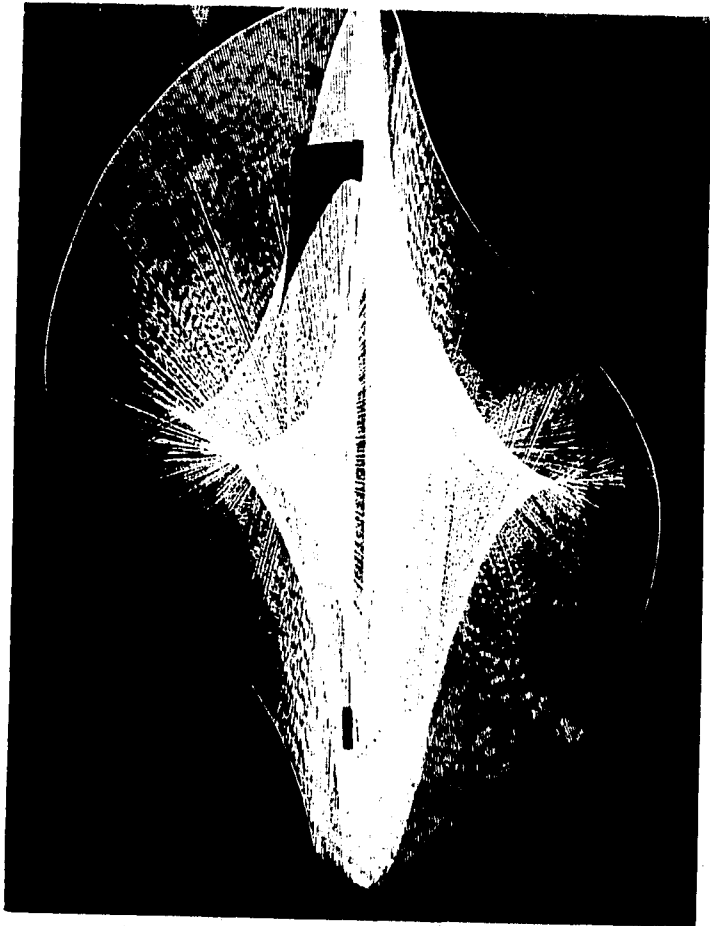
Naum Gabo
"Construcción Linear"
Hilo Nylon
1949
91 cms.
Museo Stetelijk, Amsterdam

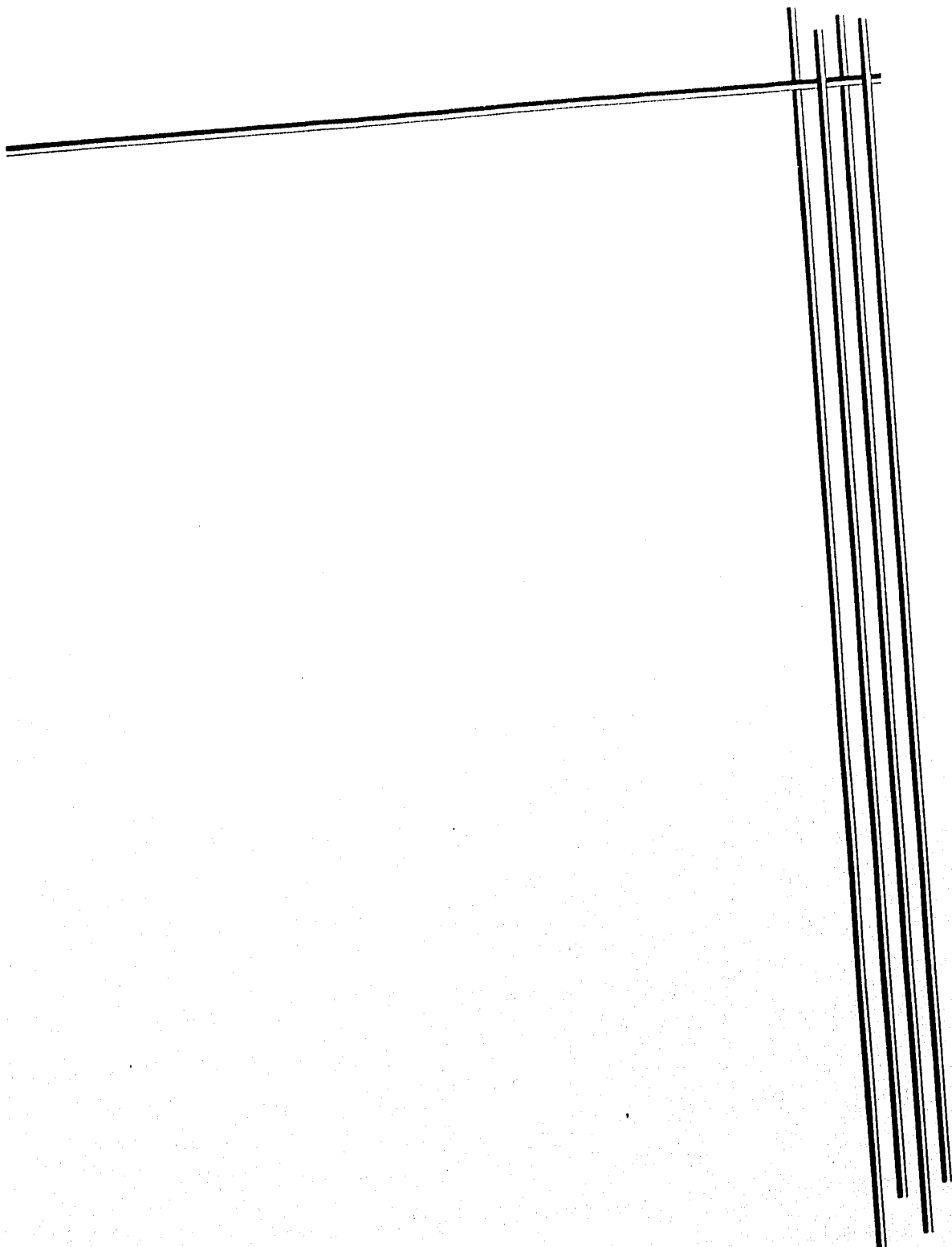




Lazlo Moholy-Nagy
"Modulador Luz-Espacio"
Construcción mobil en acero, madera y plástico
1922-30
1.51 x 68.5 x 68.5
Museo Bush-Reisinger de la Universidad de Harvard







BAUHAUS



Institución creada por Walter Gropius originalmente en Weimar, Alemania, 1919, tuvo corta duración al igual que el Constructivismo Ruso, pues fue clausurada en 1933 por el nazismo. A diferencia de este último, no tuvo una figura central descollante que creara una nueva forma de hacer y ver el arte como lo fue Vladimir Tatlin, sin embargo compartió con este movimiento el deseo de integrar el arte a la vida cotidiana pero desde una perspectiva desligada del halo utópico y transformador propio del constructivismo, intentó romper la separación que se daba entre estos ámbitos. El espíritu que la dominó y la sepultó estuvo íntimamente influenciado por el contexto que la rodeó: la primer guerra mundial y el ascenso del nazismo.

Tras la primer Guerra Mundial la industria alemana se había visto seriamente dañada planteándose como prioridad nacional su rápida recuperación. Una vía para hacerlo era fusionar el arte y lo artesanal a la industria, diluyendo a su vez de esta manera el conflicto entre el gremio artesanal de mucha fuerza en Alemania y la serialidad industrial. De esa manera, los productos industriales adquirirían la calidad del trabajo artesanal, problema que también se planteó el Constructivismo Ruso. La Bauhaus y Walter Gropius intentaron disolver la tensión que se dio a principios de siglo entre el trabajo artesanal y el industrial, contradicción que se hizo eco en la crítica del escritor inglés John Ruskin a la industria, quien pedía un retorno a lo medieval: "En las grandes exposiciones universales, que desde 1851 exhibían los adelantos técnicos y culturales de las naciones, los ingleses estuvieron a la cabeza hasta bien entrados los noventa, siendo indiscutiblemente los vencedores. El escritor inglés Jhon Ruskin fue uno de los primeros en observar críticamente la situación, que él pretendía mejorar mediante reformas sociales y renunciando al trabajo con la máquina. Su ideal era el trabajo medieval, tal como lo habría descrito en su libro *The Stone of Venice* (1851-1853)." ⁵⁸

⁵⁸ Droste, Magdalena. *Bauhaus*. Benedikt Taschen. Alemania. 1993. p.10.

William Morris en Inglaterra se hizo eco de las ideas de Ruskin y las materializó compartiendo el odio a la civilización moderna y a sus productos. "... por ello debían ser inventadas de nuevo cada silla, cada mesa y cada cama, cada cuchara, cada jarra y cada vaso. Morris fundó talleres de trabajo tan influyentes, que se podría hablar de un estilo propio desde el último tercio del siglo, el llamado Arts and Crafts Stil, inspirado en modelos góticos y orientales." ⁵⁹ Entre los aportes de William Morris está la síntesis intelectual de los elementos de nuestro entorno, su posterior fabricación en talleres y su consumo por el público, debido a que su posición ante la máquina era que el hombre debía controlarla; impulsó además, al afiliarse al socialismo, una cultura para el pueblo que también se convirtió en uno de los motivos de la Bauhaus. Walter Gropius dio a esta institución una estructura inspirada en el gremialismo medieval, estructurando los talleres con sus jerarquías: maestro, aprendiz y oficiales. "En lugar de los tradicionales catedráticos la formación la dirigían ahora maestros. Los alumnos se llamaban aprendices y podían ascender a oficiales y jóvenes maestros. Un Consejo de Maestros decidía en cada coyuntura y tenía el derecho de nombrar nuevos maestros." ⁶⁰ Parte de la novedad de la Bauhaus era el colectivismo que la regía y la contribución de los diversos oficios a sus metas, había un fuerte espíritu comunitario, en resonancia con esa aparente Nueva Era que se le abría a Alemania tras la caída del imperio, que se planteaba la construcción de un «Hombre Nuevo», para dar nacimiento a lo que Gropius llamaba «La Catedral del Futuro».

Se creó un acercamiento entre la síntesis de las artes y la industria, pues la Bauhaus aceptaba encargos como una vía de enclavarse en la industria, contactos que nunca llegaron a ser tan estrechos como se desearon, pero lograron producir masivamente algunos modelos de lámparas en aluminio de Mary Brandt, diseños textiles y de papel

⁵⁹ Ibidem

⁶⁰ Ibid. p. 22

en los años treinta. Debido al prestigio de Gropius como arquitecto, se tuvieron algunos encargos para hacer edificaciones, tal como ocurriera con la sede de la Bauhaus en Dessau donde hicieron desde el diseño arquitectónico hasta el mobiliario. El énfasis de la Bauhaus no era crear una revolución estética, ni crear obras de arte sino insertarlas a la cotidianidad a través de una integración de disciplinas, pues era fundamentalmente una academia con una función pedagógica que perfiló lo que actualmente entendemos como diseño industrial, y por tanto estableció un estrecho acercamiento entre diversas disciplinas artísticas como la pintura, la escultura y la arquitectura, y a su vez técnicas artesanales con industriales.

La Bauhaus se planteó un compromiso con las formas geométricas simples un espectro cromático restringido, resultado de la creencia de que ello facilitaba la producción masiva de los objetos creados. La investigación de materiales se convirtió en un imperativo pedagógico para poder dar nacimiento a forma utilitarias. En este renglón es que se puede establecer uno de los mayores aportes de la Bauhaus a la experimentalidad, tal como lo es la pedagogía establecida por de Itten y Joseph Albers, quienes hicieron énfasis en la necesidad de la investigación de materiales, pues ellos determinaba la forma y la técnica que debían emplearse en su manejo. "En el primer año, tres artistas de diversas procedencias fueron llamados a la Bauhaus: el pintor y docente Johannes Itten, el pintor Lyonel Feiniger y el escultor Gerhard Mareks. De los tres Itten era sin duda el más influyente, pues fue él quien desarrolló el curso preparatorio y el que llegaría a ser el corazón de la pedagogía de la Bauhaus..."⁶¹

Estos criterios pedagógicos experimentales se manifiestan si nos acercamos a los contenidos de estos cursos. Los objetivos buscado por Itten son indicativos de como intentaban crear una educación para desarrollar la sensibilidad a través de

⁶¹ Droste, Magdalena, ob. cit., p.22.

enseñar a sus alumnos a manipular formas y materiales contradictorios que se conjugaran, creándose obras que guardan relación con los Contrarrelieves de Tatlin, pero no son vistos como obras, sino como investigaciones. Es indicativa la descripción que hace un ex-alumno de estos cursos: "Los trabajos eran muy variados. Las chicas traían cositas pequeñas, delicadas que cabían en la palma de la mano. Algunos muchachos traían objetos de un metro de altura. Con frecuencia se trataba de un montón de escombros corroídos y oxidados. Algunos arrastraban piezas dañadas, como leños, tubos, alambres, cristales, etc., al taller, y allí los montaban. Itten permitía a los alumnos, como era costumbre, decidir que trabajos eran mejores. Es evidente que como todos los estudiantes estaban de acuerdo sobre quién era el vencedor: Mirkin un joven polaco. Todavía hoy tengo el «Caballo» delante de mis ojos: era un madero liso y en parte fibroso, con un cilindro de una vieja lámpara de petróleo encima, en el que estaba metido una cierra oxidada que terminaba en un espiral. Al final se dibujaba estos estudios escultóricos, prestando especial cuidado en el contraste de materiales y al movimiento. Los alumnos tenían la libertad." ⁶²

Se planteaba la búsqueda de la esencialidad a través del análisis de las estructuras compositivas de fotografías. "El principio pedagógico de Itten puede describirse con parejas de opuestos: «intuición y método», o también «capacidad de vivencia subjetiva y capacidad de reconocimiento objetivo». Ejercicios de movimiento y respiración iniciaban frecuentemente la clase. ...Las horas de clases estructuradas en torno a tres puntos centrales: los bocetos de la naturaleza y la materia, el análisis de viejos maestros y la clase de desnudo... Los bocetos de naturaleza y materia tenían que mostrar con claridad lo «esencial y lo contradictorio de los materiales aislados», para así educar refinar y educar la sensibilidad de los alumnos hacia la materia." ⁶³

De manera paralela corría el aprendizaje de contraste, forma y color. "En los

⁶² Droste, Magdalena. Bauhaus, ob. cit., p.27

⁶³ Ibid, p. 27

contrastes se incluían pares del tipo áspero-liso, afilado-rombo, duro-blando, claro-oscuro, pesado-ligero, redondo-áristado. Los contrastes también entrenaban a la sensibilidad hacia los materiales y preparaban a los alumnos para el trabajo en el taller... En la clase de forma se empezaba con las figuras elementales círculo, cuadrado, triángulo, y a cada una de ellas se les atribuía un carácter determinado...”⁶⁴ Ippen evitaba el aprendizaje a través de copiar, pues su objetivo era que se encontrara el ritmo interior.

Estos rasgos de experimentalidad también lo tenían las clases de Joseph Albers, creador de las sillas de tubo de acero, inspiradas en las estructuras de la bicicleta, su pedagogía nos llevan a la intención de crear un giro al objeto industrial donde se plasma una estética funcional que armonice con el material. Un testimonio de sus clases es indicativo de este sentido: “ El pintor Hannes Beckman describía su primer día de clase:«Recuerdo aún el primer día de clase como si lo estuviera viviendo: Joseph Albers entró en el aula con una atillo de periódicos bajo el brazo y dijo, mas o menos: «Damas y caballeros»: nosotros somos pobres y no ricos. No podemos permitirnos perder material ni tiempo. Tenemos que hacer de lo peor lo mejor. Cada obra de arte tiene un punto de partida muy concreto, y, por eso, lo primero que tenemos que hacer es investigar cómo se ha logrado este material. A este objeto vamos a experimentar antes de nada sin necesidad de que produzcamos algo. De momento anteponemos la destreza a la belleza. La prolijidad de la forma depende del material con que trabajemos. Recuerden a veces se logra más con el menor esfuerzo. Este estudio debería motivar a pensar constructivamente. ¿ Me han comprendido? Quiero que ahora tomen los periódicos que han recibido, y hagan de ello más de lo que por el momento son. También quiero que respeten el material, que lo usen adecuadamente y sea conscientes de sus cualidades. Si pueden arreglárselas sin otros medios, cuchillos, tijeras o colas tanto mejor, ¡Qué se diviertan!. Pasadas unas horas regresó al aula y nos hizo extender los resultados de

⁶⁴ Droste, Magdalena . ob. cit., p.28.

nuestros esfuerzos al suelo. Había máscaras, barcos, castillos, aviones, animales, diversas figuritas ingeniosamente discurridas. El calificativo que nuestras creaciones merecieron fue «cosa de parvulitos». Albers opinaba que para esas composiciones había materiales más adecuados. Luego señaló una composición extremadamente simple; un joven arquitecto húngaro la había realizado. No había hecho otra cosa que doblar el periódico a lo largo de tal modo, que se sostenía de pie como un ala.⁶⁵

«Ahora nos explicaba Albers qué bien había sido entendida la naturaleza del material, y qué bien había sido utilizado y qué acorde era el proceso de doblar trabajando con papel, pues con ese proceder se transformaba tan blando en rígido, tan rígido que podría sostenerse sobre su parte más delgada -sobre el canto. Continuó explicando que un periódico sobre una mesa tiene solamente un lado activamente visual, el resto queda oculto. Si el periódico está de pie, entonces es activamente visual por los dos lados...»⁶⁵

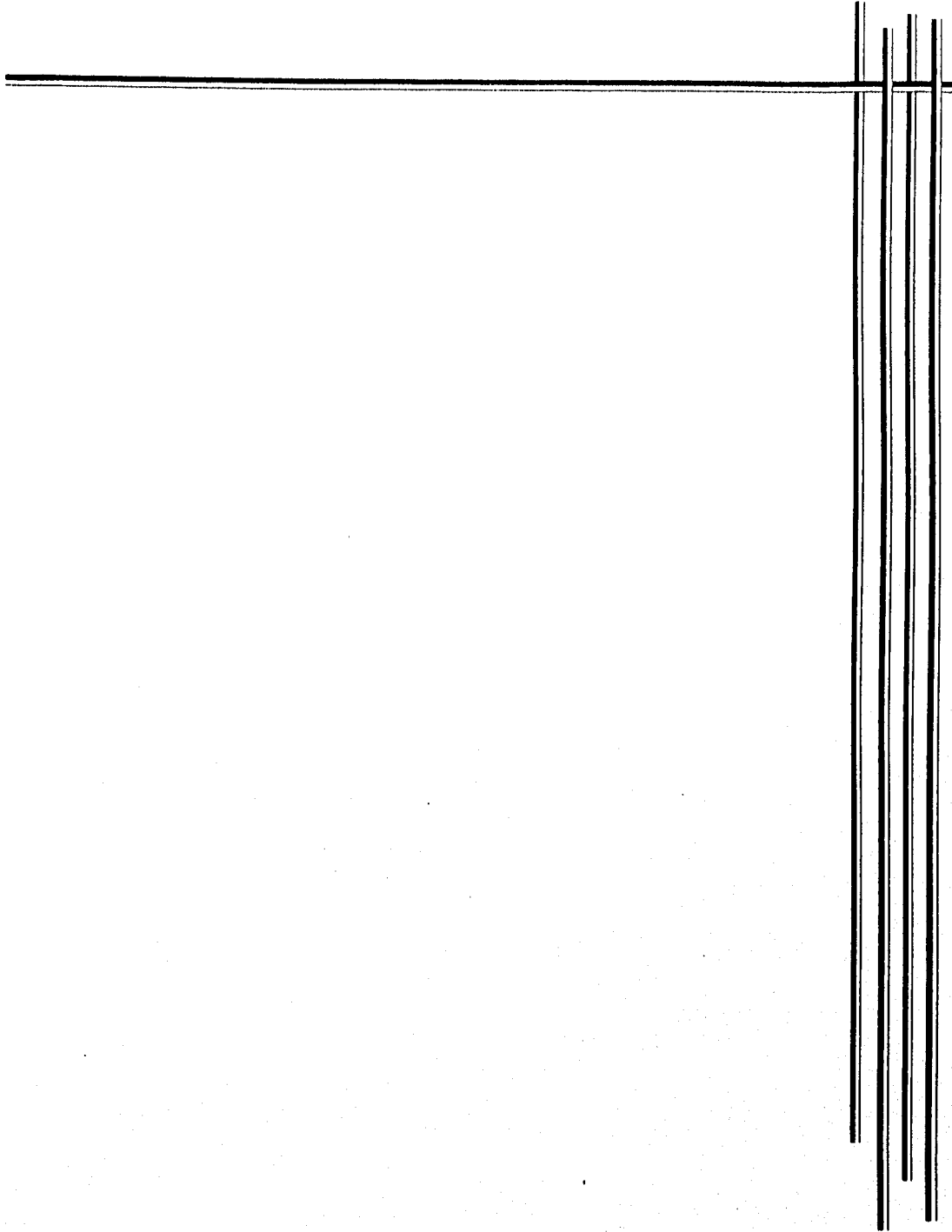
Esos postulados pedagógicos enfrentan al aprendiz a una posición diferente ante los materiales nacidos de la industria, planteando el criterio de la investigación de la esencia del material como iniciación a su manipulación, esto aunado a los diversos talleres a que se veía obligado a entrar el alumno: cerámica, textiles, metales, gráficas,... lo familiarizan a diversas técnicas que ampliaron las posibilidades estéticas. **La gran contradicción es que las técnicas aprendidas no eran industriales, ni los objetos eran hechos de manera industrial tal como lo planteaban los postulados de la Bauhaus** y estas es una de las más fuertes críticas a que se vio sometida tras mostrar sus lámparas en la feria de Leipzig en octubre de 1924: «Comerciantes y fabricantes se burlaron de nuestros productos. Tenían aspectos de productos baratos realizados con máquinas, pero eran en realidad artesanía cara. Las objeciones eran correctas.»⁶⁶

Por tanto los aportes a la experimentalidad de la Bauhaus creo que se centra en una

⁶⁵ Droste, Magdalena, ob. cit., p.142.

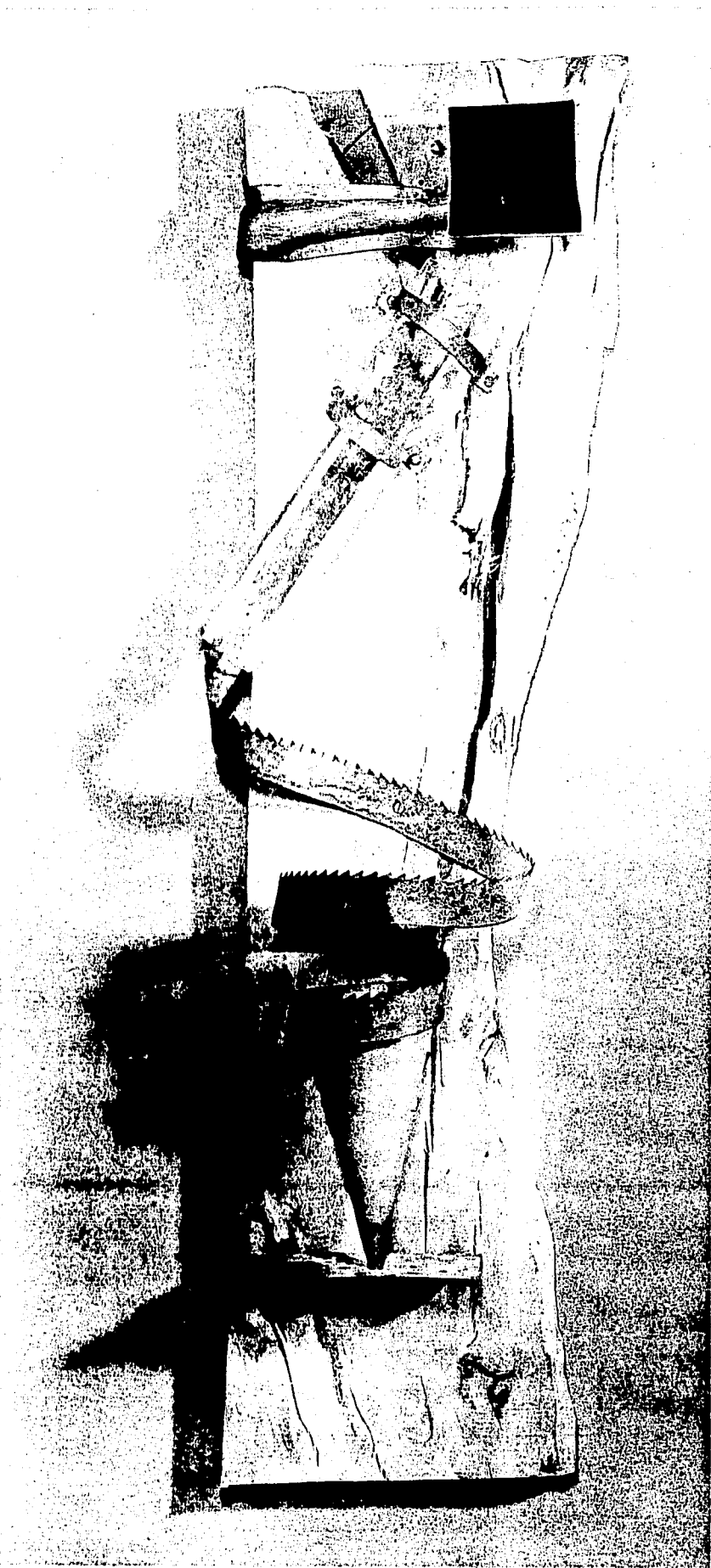
⁶⁶ Droste, Magdalena, ob. cit., p. 80.

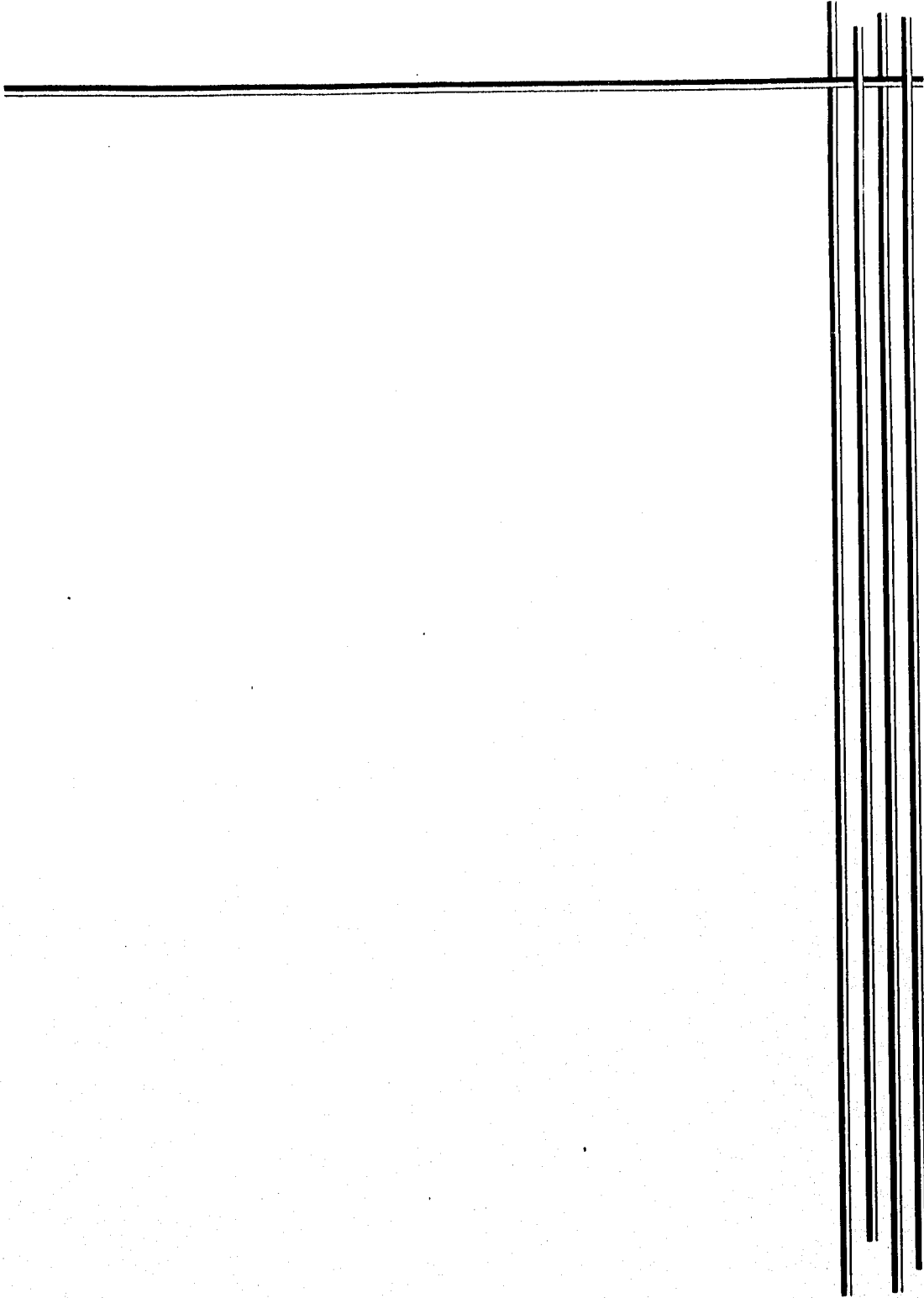
pedagogía para la investigaciones de nuevos materiales, tal como se evidencia en las clases de Itten y J. Albers. Establece una relación mas concreta con la industria, pero que no llega a romper completamente las barreras entre ambos campos, la fusión entre lo artesanal y lo industrial dio algunos frutos como las series de lamparas de Brandt, y los diseños industriales de textiles.



M. Mirkin
"Efecto de combinación de contrastes de materiales"
Cristal, madera y hierro
1920-23
Ejercicio de clase para observar la similitud
de la expresión cuando se utilizan juntos diversos
medios de expresión







DADAISMO



Existen diversas versiones sobre el origen de la palabra Dada. A pesar de que en ocasiones estas divergen entre sí, poseen un rasgo común: definir el movimiento como un acto fortuito, lo cual nos orienta sobre la revalorización que este movimiento hizo de lo casual o lo azaroso. "Hans Harp cuenta en una revista del movimiento, en 1921, lo siguiente: «declaro que Tristán Tzara encontró la palabra Dadá el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde... Ello ocurrió en el Café Terrase de Zurich, mientras llevaba un bollo a las fosa nasal izquierda. Estoy convencido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que sólo los imbéciles o los profesores de español pueden interesarse por lo datos. Lo que a nosotros nos interesaba es el espíritu dadaísta, y todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia de Dada.» Tzara por su parte añade: «Por casualidad encontré la palabra Dada en el diccionario Larousse.» Y Ribemont-Dessaigues confirmó que todo se debió al azar de un «abrecartas que se deslizó fortuitamente entre las páginas del diccionario»⁶⁷

Tzara en 1950, intentando definirlo, escribió sobre el Dadá: "«... La frase de Descartes: No quiero ni siquiera saber si antes de mí hubo otros hombres, la habíamos puesto como cabecera de una de nuestras publicaciones. Significaba que queríamos mirar el mundo con ojos nuevos y que queríamos reconsiderar y poner en tela de juicio la base misma de las nociones que nos habían sido impuestas por nuestros padres, y probar su justeza.»"⁶⁸ Mario De Micheli en su libro *Las vanguardias Artísticas del Siglo XX* lo define de la siguiente manera: "El dadaísmo es, pues, no tanto un tendencia artístico-literaria, como una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del antidogmatismo que se vale de cualquier medio para conducir a la batalla. Así, lo que interesa a Dadá es más el gesto que la obra; y el gesto se puede hacer en cualquier dirección de las costumbres, de la política, del arte y de las relaciones. Una sola cosa importa: que el gesto sea siempre una provocación contra el llamado buen sentido,

⁶⁷ Micheli, De Mario, ob. cit., p. 152

⁶⁸ Ibidem

contra las reglas y contra la ley; en consecuencia el escándalo es el instrumento preferido por los dadaístas para expresarse.”⁶⁹

El Dadaísmo es de las corrientes que han transformado con mayor profundidad la manera de hacer arte en la modernidad y la contemporaneidad. Pues a pesar del fuerte anhelo de cambio y del nihilismo tanto del constructivismo como del futurismo no llegaron a negar la razón positiva y su visión del mundo dual, de un universo regido casuísticamente que se desarrolla linealmente, dominado por un anhelo de perfección. Al no realizar esta negación el constructivismo y el futurismo reafirmaron la visión del mundo fundamento de la revolución tecnológica, eje sobre el cual giran estos movimientos. A diferencia de ellos Dadá desde sus inicios se enfrenta y convierte en una negación de estas categorías, pero a su vez afirma un nuevo tipo de creador, de vivir y una manera diferente de hacer el arte. **“Orden = desorden; yo = no yo; afirmación = negación; estos son los fulgores de un arte absoluto. Absoluto en la pureza cósmica y ordenado caos, eterno en el instante globular sin duración, sin respiración, sin luz y sin control.. Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentros con todo los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda inherencia: LA VIDA.”**⁷⁰

Se asume la razón y la sin razón, el sueño y la vigilia, la intuición y la idea, la consciencia y la inconsciencia, la logicidad y la ilogicidad, el principio y el fin, la perfección y la imperfección, lo planeado y el azar, el refinamiento y la brutalidad, la contextualización y la descontextualización, la pasividad y la acción, la afirmación y la paradoja, el maquinismo y el antimquinismo; **planteando la búsqueda y el encuentro de un arte sintético y absoluto que rompa con las barreras entre las artes, necesidad plantada por el Futurismo, Constructivismo y la Bauhaus.**

⁶⁹ Micheil, De Mario, ob. cit., p. 156.

⁷⁰ Ibid, p. 296-302.

Pero sin esa furia de rebeldía y creación que se manifestó en el hacer propio del Dadaísmo y las brechas abiertas por este movimiento abrieron los caminos que sigue el arte de nuestros días. "El nuevo pintor crea un mundo cuyos elementos son sus mismos medios, una obra sobria y definida, y sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista), sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño, bloques de organismos móviles a los que el límpido viento de las sensaciones inmediatas puede hacer dar vueltas a todos los sentidos." ⁷¹

En este fragmento del manifiesto Dadaísta se percibe varios momentos de ruptura con las concepciones de arte tradicional y que determinan la dirección que ha predominado en el arte contemporáneo, el alejamiento de lo narrativo, la búsqueda de la esencialidad, alejamiento de las técnicas de caballete, negación de la belleza, concepción diferente del tiempo y el espacio, incorporación a la propuesta de los elementos que rodean al artista, generándose así una experimentalidad como valor fundamental que involucra materiales, soportes, técnicas, concepción del objeto plástico, la activación de la obra al hacerla eco de las diversas sensaciones corporales como el sonido, el tacto, además de lo visual, y crear situaciones que obligan al espectador a reflexionar a través de las paradojas que abre la observación de la obra, y en esta acción genera un espacio y tiempo mental que crea un nuevo concepto de continuidad de la obra a través de sus ecos: la imaginación y el intelecto del espectador. "Considero la pintura como un medio de expresión y no un fin. Un medio de expresión entre otros muchos y no un fin destinado a llenar toda una vida. Eso es lo que ocurre con el color que sólo es uno de los medios de expresión y no la finalidad de la pintura. En otros términos, la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retineana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión." ⁷²

Se abre así un nuevo campo para el arte que trasciende tanto la

⁷¹ Ibidem

⁷² Duchamp, Marcel. Escritos. Editorial Gili. España. 1978. p. 160.

dimensión estética como la sensorial, se crea así un espacio mental que dará nacimiento al arte idea que desembocará en lo conceptual, y en las Acciones como las de Joseph Beuys. Se crean así los fundamentos para que la obra se libere de todo sustento estético, resultado de lo que Duchamp llamó: La indiferencia visual.⁷³ Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos Readymade nunca me vino dictada por un deleite estético. Esta elección se basaba en una total reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia de buen o mal gusto... de hecho de una anestesia completa esa indiferencia.⁷⁴ Hay dos líneas fundamentales de acción que se desprenden de estos planteamientos, la primera es la ruptura con la búsqueda de agrandar o adecuar la obra a un buen o mal gusto imperante que frena la experimentalidad en el arte y por ende sus riesgos, por buscar la aceptación del público se adecuaba a estos criterios. A esto responde Duchamp con su definición de artista: "Eso me llevó a la conclusión que existen dos tipos de artistas: los pintores profesionales que al trabajar con la sociedad no pueden evitar integrarse a ella; y los otros, los francotiradores, libres de obligaciones y por tanto de trabas..."⁷⁴ Así llegamos a la segunda consecuencia que se asocia al objetivo del artista que desde esta óptica es vivir el proceso creativo, lo que hace brotar la esencialidad humana que es la creación, esta línea de pensamiento la lleva Beuys al extremo en su "Concepto Extendido del Arte" y al encuentro de la esencialidad de lo escultórico que lo lleva a la comprensión de actividades disímiles como el pensamiento, el lenguaje, lo orgánico como procesos escultóricos, rompiendo completamente con lo que se entendía por escultura a través de su concepto de Escultura Social, dándose un salto que rompe con las barreras entre el sujeto y el objeto, pues se llega a un develamiento de la esencialidad de ambos y

⁷³ Ibid, p.164.

⁷⁴ Ibid, p. 158.

por ende de sus nexos. "la definición de escultura de Beuys esta completamente delineada. El Pensamiento humano es escultura realizada en el interior de la persona. Podríamos mirar nuestros pensamientos exactamente como un artista mira su trabajo...«un arte que me condujo al concepto de escultura originado en el habla y el pensamiento que se aprende a través de las palabras para formar conceptos que puedan dar forma a las emociones y deseos»."75

Duchamp dió un salto radical en el arte que permitió estos desarrollos ulteriores, pues se rompe con la modernidad, pues algo común a las vanguardias artísticas y a sus individualidades era la búsqueda de la esencialidad, ya sea de la luz, color, la forma, el movimiento, la realidad, lo geométrico, lo tecnológico; el énfasis se troca completamente, pues el objetivo del arte será desde esta visión revelar y despertar la esencialidad no del objeto sino del sujeto, o sea del hombre que no es otra que su capacidad creativa. El artista, por tanto, no busca agradar a un público específico sino más bien a un ideal.

"J.J.S.- Cuando dices pintar para ti, ¿quiere decir dejar de pintar únicamente para gustar a los demás?

...J.J.S.- En suma ¿Cogiste un empleo porque el artista de sociedad ha de aceptar ciertos compromisos para complacer a esa sociedad que le da vida?

M.D.- Si no quería depender de mi pintura para subsistir.

J.J.S.- Marcel, cuando hablas de tu desdén por el gran público y cuando dices que sólo pintas para ti ¿no significa eso, a fin de cuentas, que estás pintando para un público ideal, un público que te apreciaría si se lo propusieras?

M.D.- Quizá no sea, en efecto, más que un medio para mí de elevarme al nivel de ese público ideal. Lo peligroso es estar siempre gustando al público más inmediato, que te rodea, te acoge, te acaba consagrando y te confiere un éxito y... los demás. Al contrario, quizá haya que esperar cincuenta o cien años para alcanzar tu verdadero público;

⁷⁵ Stachelhaus, Heinner. Joseph Beuys. Abbeville Press. U.S.A. 1991. p.65-66.

pero ese es el único que me interesa." ⁷⁶

Se crea así una fusión real entre el Arte y la vida postulado con anterioridad por Tatlin y concretada por Marcel Duchamp. "Creo que el arte es la única forma de actividad mediante la cual el hombre como tal se manifiesta como verdadero individuo. Solo gracias a ella puede superar la fase animal porque el arte es una salida a las regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio. Vivir es crear; al menos es lo que yo creo..." ⁷⁷

El dadaísmo no busca la creación de obras, ni la construcción de ellas sino la fabricación de objetos; por ello es necesario delimitar estos objetos y materiales de los realizados por otras tendencias: "Lo que interesa en esta fabricación es, sobre todo, el significado polémico del procedimiento, la afirmación de la potencia virtual de las cosas, de la supremacía del azar sobre la regla, la violencia explosiva de su presencia irregular entre auténticas obras de arte. Por tanto, a estos objetos dadaístas va unido esencialmente un gusto polémico, una arbitrariedad irreverente y un carácter del todo provisional, bastante alejado de la idea de constituir un ejemplo estético, como, en cambio era el caso de los cubistas, los futuristas y los abstractos. Esto es, pues, lo que hay que descubrir en los objetos dadaístas, más allá de sus eventuales semejanzas con los productos de las otras tendencias." ⁷⁸

Este método de fabricación y del uso del azar se expresa claramente en el "Manifiesto sobre el Amor débil y el Amor amargo" de Tzara:

«Tomad un periódico./Tomad unas tijeras./Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema./ Recortad el artículo./ Recortad con todo el cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y ponedlas todas en un saquito. Agitad dulcemente./ Sacad las palabras unas detrás de las otras, colocándolas

⁷⁶ Ibidem

⁷⁷ Duchamp, Marcel. ob. cit., p. 161

⁷⁸ Micheli, De Mario, ob. cit., p. 159

en el orden que las habéis sacado. Copiadla concienzudamente. El poema está hecho. Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora.»⁷⁹

Desde sus inicios el dadaísmo se enfrentó y convirtió en una negación, pero a su vez afirmó un arte diferente. Más allá del nihilismo y el escándalo que lo caracterizó nos enseñó a ver y sentir la cotidianidad creando una visión diferente de ella fundamentalmente a través del Ready-made de Marcel Duchamp. "En este sentido, los objetos manufacturados de las quincallerías y los bazares ¿No tienen tanta significación humana y estética como los cuadros vendidos a precios insensatos? Así se verá a Duchamp afirmar un urinario o un portabotella, a Picabia hacer un retrato con su obras, a Schwitter recoger en la calle residuos diversos con los cuales compondrá sus obras ..."⁸⁰

Esto determina una concepción diferente del objeto plástico -que desacraliza al Arte para sacralizar lo objetual cotidiano-y del hacer estético que se lleva a sus últimas consecuencias en el desarrollo del dispar lenguaje de Marcel Duchamp. "Los ready-mades son objetos anónimos que el gesto fortuito del artista, por el sólo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo ese gesto disuelve la noción de 'objeto de arte'. La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras; éste destruye el significado, aquel la idea de valor. Los ready-mades no son antiarte, como tantas creaciones modernas, sino a-rtísticos. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente en una zona vacía. La abundancia de comentarios sobre su significación -algunos sin duda habrían hecho reír a Duchamp- revela que su interés no es plástico sino crítico o filosófico... El ready- mades no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso."⁸¹

⁷⁹ Ibid. p. 159.

⁸⁰ Shaeffner. Claude y otros. Historia General de la Pintura: El Futurismo y El Dadalismo. Aguilar Ediciones. España. 1968. p. 52

⁸¹ Paz. Octavio. Apariencia Desnuda. Ediciones Era. México. 1978. p.31

“Algunos afirman que la fuente de R. Mutt es inmoral, vulgar (la Fuente-Urinaría presentada con el seudónimo de Mutt en 1917 a una exposición concurso en la que Duchamp era jurado); otros que es un plagio, un simple artículo de instalación. Pero la fuente del señor Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera... Que el Sr. Mutt haya producido o no la fuente con sus propias manos es irrelevante. LA HA ELEGIDO. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto.” Este testimonio de Duchamp es transcrito por Sureda en su libro “La Trama de los Moderno”⁸² y en ella se destaca que lo importante no es el hacer sino el acto de elegir o seleccionar una realidad como estética que se devela al descontextualizarla de su función y de su entorno cotidiano. Este tipo de desarrollo fue también una de las líneas de los rayogramas de Man Ray, pues sobre el papel sensible colocaba objetos disímiles combinados fortuitamente, que con una lámpara proyectada sobre el papel quedan impresos como huellas de luz, dando nacimiento a una nueva realidad, en ocasiones amenazadora pues se descontextualiza y recombina los elementos del entorno citadino, imágenes que guardan gran parecido visual con las actuales radiografías, síntesis entre la pintura y la fotografía.

Estamos, por tanto, ante un movimiento negador y afirmador de las raíces, pues su negación nos lleva más allá de una muerte total, pues Dadá logró trascender la realidad y crear una visión diferente de ella, fundamentando el arte desde un nuevo centro, logrando el matrimonio de los opuestos, obsesión de la humanidad que desde el medioevo se materializó en la búsqueda alquímica por transmutar materiales innobles como el plomo en oro. De igual manera el dadaísmo vuelve su atención sobre lo ignorado, lo despreciado y lo convierte en una revelación a través del **Fotomontaje**, las estructuras Mertz o los ensamblajes de Kurt Schwitter que muta la

⁸² Sureda, J y Guasch. ob. cit. p.62.

acumulación casual en un propuesta. El Readymade revaloriza el objeto, y las instalaciones de Duchamp asumen el espacio y la participación, el Rayograma de Man Ray a través de la fotografía deja de ser un arte secundario. Se imponen así ciertos criterios en la historia del arte que hasta ese momento habían sido ignorados como son lo inacabado, la imperfección, lo brutal, el arte acción, enfrentando a la humanidad a una fusión real entre el arte y la vida de una manera activa gracias a la apertura de un nuevo espacio mental e imaginativo. Pues Dadá crea propuestas estética que incorporan los elementos en que la realidad cotidiana se manifiestan, obligándonos a tomar una nueva actitud ante la obra que nos lleva a preguntas como: ¿Es esto arte? y de ser así ¿Qué es lo que antes entendíamos por arte?. Esto crea nuevos criterios de experimentalidad y de investigación en tanto que abre nuevos campos a la estética que serán posible desarrollar debido a estas rupturas generadas por el dadaísmo manifiestas en el arte objetual, el arte concepto, la acciones e instalaciones. "Muchas de las obras dadaístas fueron fabricadas con el método de la «poesía del sombrero», es decir, recogiendo los elementos más dispares y poniéndolos juntos según la casualidad de sus formas, de sus colores o de su materia."

Uno de los artistas más consecuentes en la fabricación de obras de este tipo fue Kurt Schwitter, de Hannover, que se forjó en 1919 un dadaísmo propio, llamado Mertz, termino que parece ser la mutilación de la palabra Kommertz, como si quisiera poner de relieve lo anticomercial de la vanguardia. Schwitters utilizada de todo: trozos de madera, hierro, recortes de lata, sobres, tapones, plumas de gallinas, billetes de tranvía, sellos, clavos, piedras, cuero, etcétera. Sus obras estaban hechas exclusivamente de estos materiales. No usaban estos elementos como los cubistas o los futuristas, los cuales en general sólo parcialmente introducían algunos de ellos en el cuadro, absorbiéndolo en

el conjunto del color y de la composición.”⁸³

Se abre el espectro de materiales incorporados a la obra, y a su vez se libera del abstraccionismo y el utilitarismo propio del Constructivismo Ruso y la Bauhaus. Se establece una ruptura con el criterio del artista-constructor o del artista artesano o ingeniero, en su lugar se plantea un artista abierto a la situaciones y elementos que lo rodean, liberado del tecnicismo de la escuadra y la matemáticas propias de las cadenas productivas asumidas por diversas vanguardias. Se establece así una revalorización de lo desechado, de nuevos materiales y técnicas desde una perspectiva diferente, pues no estamos ante un intento de crear una estética industrial o de adoración del maquinismo sino ante una crítica. Al igual que el Readymade descontextualiza y desfuncionaliza un objeto, se busca en las técnicas artesanales nuevas valoraciones, y cuando se usan las técnicas industriales se hace para eliminar la idea de gusto al introducir por ejemplo el dibujo mecánico en Marcel Duchamp:

“M. D.- Sí, que el gusto es bueno o malo, carece de importancia, pues siempre es bueno para unos y malo para otros. La calidad apenas importa.

J.J.S.- Entonces, ¿Cómo pudiste escapar al buen o el mal gusto en tu expresión personal.

M.D.- Mediante el empleo de técnicas mecánicas. Un dibujo mecánico no sobreentiende ningún gusto.”⁸⁴

La creación del Gran Vidrio es un claro ejemplo de este tipo de dibujo que evita expresar un determinado gusto. Así las líneas secas, objetivas e imparciales de sus formas manifiestan en los trajes de los novios o las máquinas que se introducen como antimecanismos, minimizan estas valoraciones. “El valor de un cuadro, un poema o cualquier otra creación de arte se mide por los signos que nos revela y por las posibilidad de combinarlos que contiene. Una obra es una máquina de significar. En

⁸³ Michell, De Mario. ob. cit., p. 160.

⁸⁴ Duchamp, Marcel, ob. cit., p.159

este sentido la idea de Duchamp no es enteramente falsa: el cuadro depende del espectador porque sólo él puede poner en movimiento el aparato de signos que es toda obra. En esto reside la fascinación del Gran Vidrio y de los ready-mades: uno y otros reclaman una contemplación activa, una participación creadora. Nos hacen y nosotros los hacemos. En el caso de los ready-mades la relación no es de fusión sino de oposición: son objetos hechos contra el público, contra nosotros. De una y otra manera Duchamp afirma que la obra no es una pieza de museo; no es un objeto de adoración ni de uso sino de invención y creación. Su interés -en verdad: su admiración y nostalgia- por lo religioso del Renacimiento tiene el mismo origen. Duchamp está contra el Museo, no contra la Catedral; contra la colección, no contra el arte fundido a la vida. Una vez más Apollinaire dio en el blanco: Duchamp intenta reconciliar arte y vida, obra y espectador." 55

Rompe así con la bidimensionalidad del espacio pictórico fundiéndolo con la tridimensionalidad escultórica, creando un nuevo espacio plástico, que a su vez asume las valoraciones arquitectónicas del espacio a través de un carácter participativo. La obra debe ser necesariamente sentida y pensada por el espectador, tal como se plantea en los montajes realizados por Marcel Duchamp para las exposiciones Internacional de Surrealismo, Galería Beaux-Arts, París, 1918, y Primeros Papeles del Surrealismo, Nueva-York, 1942.

El Dadaísmo logró dar una solución a esa búsqueda de integrar la vida al arte que preocupó tanto al Constructivismo Ruso y a la Bauhaus, revalorizando lo negado desde un nuevo contexto al descontextualizar los objetos cotidianos permitiendo una nueva percepción sobre ella, tal como se plantea en los Readymade, en los Mertz o en los Rayogramas. Se creó un concepto de experimentalidad que abre la dimensión poética al revalorizar una nueva

85 Paz, Octavio, ob. cit., p. 99

realidad dentro de la historia del arte, imbuida de un arqueologismo sobre lo cotidiano. Uno de los grandes aportes para remirar y reordenar la realidad fue el **fotomontaje**, innovación que varios dadaístas se dan como sus creadores: "... la idea de fotomontaje se le ocurrió a Roul Hausman unos meses más tarde, durante su estancia en la isla Usedom, en el mar Báltico. En casi todas las casas de aquella isla había colgada de la pared una litografía en colores que representaba la imagen de un granadero había sido sustituida por la fotografía del familiar que había sido o era soldado. Este hecho sugirió a Hausman la idea de componer «cuadros» con fotografías recortadas. De regresó a Berlín, se entregó a ello, utilizando fotografías de prensa y de cine, y participó su descubrimiento a sus amigos dadaístas de la capital. Pero en la versión de Haussman. En realidad, John Heartfield había empezado a fabricar sus «montajes» ya en 1914, es decir, cuando en el frente de la guerra, y queriendo burlar la censura, enviaba extrañas postales compuestas de recortes de periódicos con intenciones críticas y desmitificadoras. Estas postales fueron el origen del fotomontaje político de Dada." ⁸⁶

Pero quien dio los mayores aportes a la experiencia del fotomontaje dadaísta fue Max Ernst y por eso es considerado como inventor del género.

Mario de Micheli recoge el testimonio del artista de su inicio en el fotomontaje: "Un día del año 1919, hallándome con tiempo lluvioso en una ciudad a orillas del Rhin, me quedé sorprendido por la obsesión que provocaban en mi mirada irritada las páginas de un catálogo ilustrado donde figuraban objetos para demostración de carácter antropológico, microscópico, psicológico, mineralógico y paleontológico. Vi reunidos elementos de figuración tan distantes que el mismo absurdo de este conjunto provocó una súbita intensificación de mis facultades visionarias e hizo nacer en mí una sucesión alucinante de imágenes contradiccatorias, imágenes dobles, triples y múltiples, superponiéndose unas a otras con la persistencia de la rapidez propia de los recuerdos de amor y de las visiones del duermevela. Estas imágenes pedían nuevos

⁸⁶ Octavio, Paz, ob. cit., p. 99

planos para su encuentro en un nuevo plano desconocido (el plano de la no conveniencia). Entonces, era suficiente añadir estas páginas de catálogo, pintando o dibujando, y reproduciendo dócilmente sólo lo que veía en mí, un color, una señal de lápiz, un paisaje extraño a los objetos representados: el desierto, un cielo, un corte geológico, un suelo, o una sola línea redacta como horizonte, para obtener una imagen fiel e inmóvil de mi alucinación; para transformar un drama revelador de mis más secretos deseos lo que poco antes no eran más que triviales páginas de publicidad.»⁸⁷

Desde la perspectiva que planteaban esta integración de las artes y la revalorización de nuevas técnicas artesanales e industriales, los movimientos anteriores difícilmente pudieron conjugar el arte a la vida debido a que no era suficiente una negación del pasado-futurismo y constructivismo- que terminaba afirmando lo negado debido a su adoración al poder de la máquina, que mostró su eficiencia mefistofélica y apocalíptica en la primera y segunda hecatombe mundial. Llegando al extremo de crear mecanismos tecnológicos como la bomba nuclear capaces de destruir el planeta completamente ciento de veces. El Dadaísmo logra escapar a esta admiración por su antibelicismo y por su crítica a la máquina, de ahí la importancia de los "Antimecanismo" de Picabia y Duchamp. "Muchas de las transformaciones que se operan en el ámbito de la iconografía artística estuvieron directamente relacionadas con el advenimiento de la Primer Guerra Mundial y sus consecuencias. Así, desde la postura de los futuristas italianos, para quienes la belleza de la máquina era evidente, hasta de los dadaístas, para los que la máquina era sinónimo de destrucción, hubo muchos artistas que en sus pinturas o esculturas introdujeron elementos relacionados con el mundo de la máquina...Para los dadaístas, sin embargo, la guerra era un gran sin sentido, al que muy probablemente el progreso había colaborado. Por ese motivo, las máquinas y todos los que ellas comportaban eran rechazados. De allí surgieron los famosos «antimecanismos» o máquinas inútiles,

⁸⁷ Micheli, De Mario, ob.cit., p.166

carentes de toda función. Los dos artistas que más reiteradamente abordaron esta temática fueron Francis Picabia y Marcel Duchamp.

... De todos los «antimecanismos» dadaístas el más significativo es sin duda, el realizado por Duchamp entre 1915 y 1923. La Novia Puesta al Desnudo por sus Solteros, aún... según la traducción del francés dada por Octavio Paz.”⁸⁸

Se abre así un umbral para la experimentalidad basada en una tensión entre la intuición y la idea, y la negación de la repetibilidad propia de la producción mecánica y su aceleración, asumida tanto por el constructivismo ruso como por la Bauhaus a través de la serialidad productiva como objetivo, de ahí el rechazo de Duchamp a repetirse y darle largo tiempo de maduración y la realización de una obra como oposición al tiempo y espacio mecánico productivo. Marcel Duchamp en su proceder convirtió en realidad el anhelo de las vanguardias anteriores, “la Novia Puesta al Desnudo por sus Solteros, aún...” obra llamada también el Gran Vidrio, 1915-1913, es una evidencia de ello, en ella se manifiesta un nuevo concepto del hacer basado en una constante experimentación que tiene como móvil central la acción creativa. La investigación con variedad de técnicas consideradas no artísticas y materiales diversos como el vidrio, el plomo, mecanismo como la bisagra y con diversas situaciones azarosas, introducen una nueva manera de hacer arte. Se transforma en una constante del proceso de experimentación que rompe completamente con la concepción de obra iniciada, desarrollada y acabada, caracterizada por el anhelo de perfección regido por una búsqueda de la belleza que carecía de interés para Marcel Duchamp, recuperando en su proceder la inocencia intuitiva, espontaneidad, y la sincronicidad que caracteriza al hacer cotidiano y a la infancia. “Hubo en efecto en Dadá una especie de regresión a la etapa infantil. Pero instintivamente los

⁸⁸ Cirlot, Lourdes. Las Claves del Dadaísmo. Editorial Planeta. España. 1990. p.p. 35-36.

dadaístas presintieron que ese infantilismo cultural les permitiría volver a entrar en contacto con las formas esenciales. «La palabra Dadá simboliza la más primaria relación con la realidad ambiental», declaró, en abril de 1918, el primer manifiesto dadaísta en Berlín. La nostalgia de una actitud artísticamente plenamente eficaz que, en su fuero interno, la mayoría de los Dadaístas esperaban definir y concretar, en oposición a la carencia de las doctrinas anteriores, tal fue el resorte secreto de Dadá.⁸⁹

Estos rasgos se manifiestan en la lentitud señalada -que opone el tiempo creativo al tiempo de la productivo o de la máquina- y el comprometedor secreto que rodean la creación de algunas obras de Marcel Duchamp como aconteció al darse a conocer la obra "Dados: 1º salto de Agua, 2º el Gas de Alumbrado," 1946-1966, realizada secretamente a lo largo de veinte años, cuando todos creían que había dejado de hacer obras. La creación de sus piezas fundamentales son resultado más de un proceso- surgiendo el énfasis en esta dimensión de la creación- que de un hacer por ello. En ocasiones tardó entre diez y veinte años, y aún así las dejó inacabadas como es el Gran Vidrio dando nacimiento a una obra abierta, donde el azar y la imperfección se asumen como valores estéticos. Esta categoría de lo inacabado se transforma en una vía de general un diálogo intelectual e imaginativo con el público, pues la obra se convierte en un nudo de enigmas que debe ser indagado para ser comprendido, de ahí incluso la ausencia de realidades, que son sugeridas como ocurre en El Gran Vidrio. Claros ejemplos de esto son las situaciones que fueron integrando los elementos de "la Novia Puesta al Desnudo por sus Solteros aún.." o "El Gran Vidrio", 1915-1923, a través de ellos nos acercamos al origen de la noción de los novios descabezados en las ferias, del molinillo nacidos de la observación de una vitrina, y la agrietadura del vidrio, estos elementos nos llevarán a una manera de hacer arte donde se asumen situaciones azarosas propias de cotidianidad y por tanto del vivir como situaciones

⁸⁹ Schaeffner,, Claude y otros, ob. cit., p.55.

plásticas.

"A partir de 1913, concentre todas mis actividades en la elaboración del Gran Vidrio e hice un estudio de cada detalle, como este óleo... De hecho se inspiró en un máquina de moler chocolate que había visto en el escaparate de una pastelería de Ruán..

-¿El componente soltero manifiesta un elemento importante de su vida mental?

- Desde luego que no. Se trata simplemente de agenciar una oposición directa al tema de la novia, que me había sido inspirada, creo, por esas barracas de feria que pululaban entonces, donde unos muñecos, que solían representar los personajes de una boda, se ofrecían a quedar decapitados gracias a la habilidad de los que lanzasen las bolas.

J.J.S.- Aquí estamos pues, Marcel ante tu gran pintura sobre el vidrio...

M.D.- Sí, y cuanto más lo miro más me gusta. Me gustan sus grietas su manera de propagarse...¿Te acuerdas de como se produjeron? Fue en Brooklyn en 1926. Pusieron las dos grandes placas de vidrio una encima de la otra en un camión. El chófer ignoraba totalmente lo que transportaba: así fue como las placas soportaron un traqueteo de 90 Km a través de Connecticut. ¡Ya ves el resultado! Pero me gustan estas grietas porque no se parecen al vidrio roto. Tienen una forma, una arquitectura simétrica. Más, aún les veo una intención curiosa de la que no soy responsable, una intención ya hecha en cierto modo, que respeto y quiero." ⁹⁰

En estos fragmentos testimoniales de Marcel Duchamp se percibe con nitidez un nueva forma de entender la creación y el proceso creativo, valorándose elementos que antes eran despreciados tales como son las situaciones de azar que se generan en el acto creativo, convirtiéndolas en un elemento más de la estética, lo cual incorpora a la creación, tanto el hacer consciente como el inconsciente, generándose una nueva manera de percibir tanto del hacer creativo como de la realidad.

La siembra de polvo sobre el Gran Vidrio para luego fijarlo creando un clima de

⁹⁰ Duchamp, Marcel, ob. cit., 195-204.

laberinto en la obra, los dibujos con hilos de plomo pegados con gotas de barniz, la inversión de las formas, evidencian una obsesión por la experimentación y lo que llamaría Duchamp el trabajo de laboratorio. Este modo de proceder posee ciertas similitudes con lo que el Constructivismo Ruso llamó trabajo de laboratorio, pero rompe con los límites fijados por este movimiento al ir más allá de la estética geométrica y la utilidad de la forma. Nos enfrenta a la cotidianidad objetual en que transcurre nuestro existir y nos revela sus diversos niveles estéticos. De esta manera, se abre un tipo de experimentación o búsqueda de nuevos horizontes estéticos con rasgos completamente diferente a las tendencias vanguardistas anteriores, debido, en gran parte, a que nos enfrentamos a conceptos diferentes de lo que se entiende por artista, de su hacer y del objeto plástico.

En esta manera de aprovechamiento de lo fortuito que determina una nueva manera de vivir la acción creativa se manifiesta en el Readymade "Un Rumor Secreto", 1916, integrado por dos hojas de metal que aprisionan un ovillo de cuerda. Cuando la realizaba, su amigo Walter Arenberg introdujo un objeto que Duchamp nunca supo que era, transmitiendo desde ese instante a la pieza un sonido al ser movida. Esto le dio un doble carácter a ese suceso, ya que se mutó un azar en un hecho estético que se transformó en un rasgo enigmático a la pieza elemento que a su vez se convirtió en un disparador mental, pues provoca en el espectador interrogantes que incentivan su curiosidad, lo cual es una constante en la obra de Duchamp, pues el artista intenta afectar tanto a la sensibilidad como a la mente, de ahí el énfasis en el arte idea. La respuesta a la deshumanización y alienación del arte por los circuitos comerciales, la fetichización de los museos, es la frialdad objetual del Readymade, y la negación se convierte en una afirmación, pues se desea negar una realidad con un objeto negador, y esta doble negación genera una afirmación al abrir un nuevo campo para la estética, el espacio y tiempo mental como eco del arte.

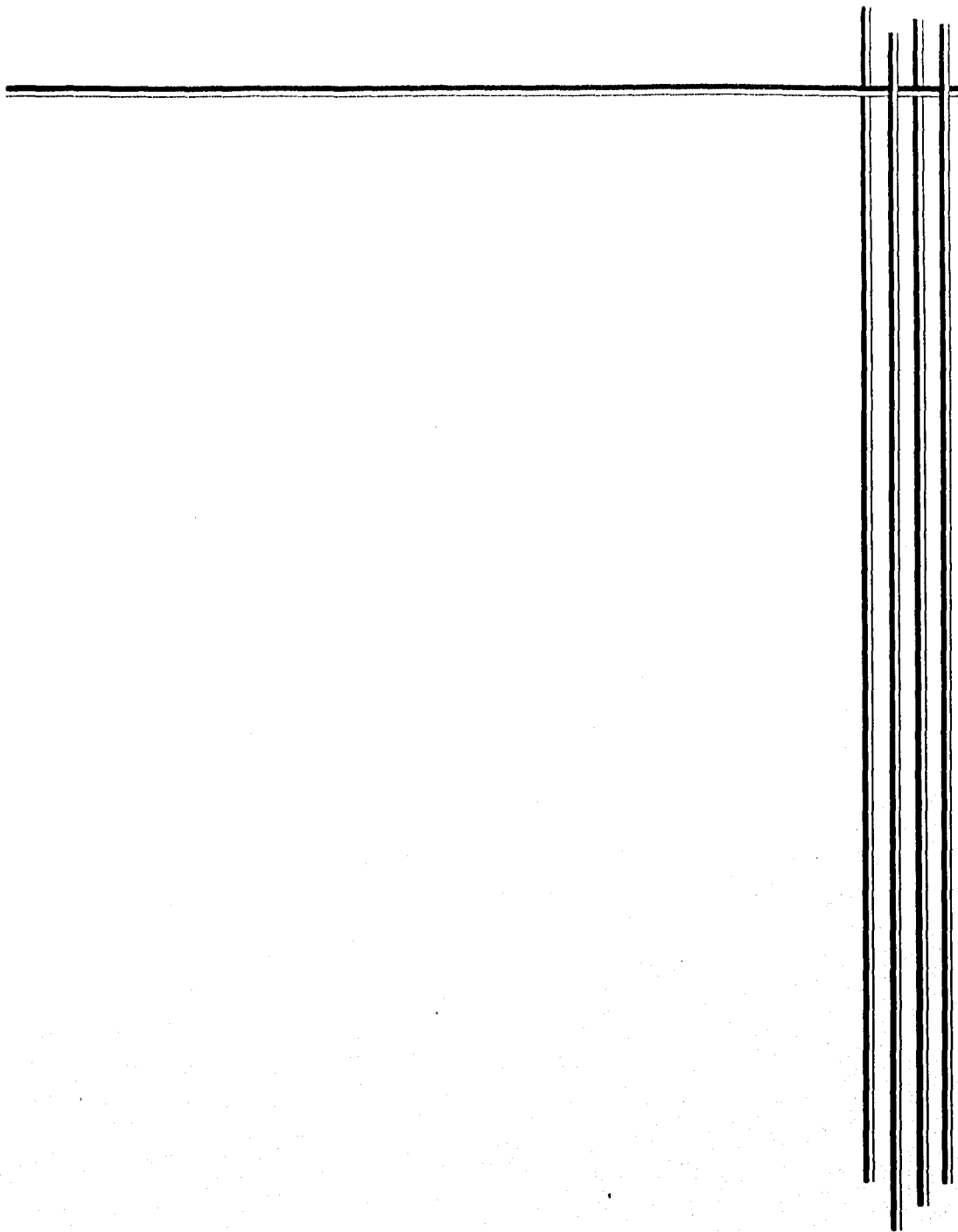
"J.J.S.- Este divorcio, esta liberación de toda intervención humana en la pintura y el dibujo ¿acaso tienen alguna relación con el interés que mostraste por los ready-made?"

M.D.- Naturalmente, fue un intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de esa deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir los ready-made. Tal es, como ya sabes, el nombre que di a esas obras que, en realidad ya están hechas...Mira ahora un ready-made fechado en 1916. Es un ovillo de cordel entre dos placas de cobre. Antes de terminarlo, Walter Conrad Arensberg metió algo en el interior del ovillo, sin decirme lo que era, y la verdad es que jamás intenté averiguarlo. Era una especie de secreto entre nosotros, y, como hacía ruido, lo llamamos el objeto Ready-Made con Ruido Secreto. Escúchalo.No sé, no sabré nunca si es un diamante o una moneda."⁹¹

"Desde los más recientes puntos de vista, el Dadaísmo se ha considerado una auténtica tabula rasa de la cual han partido experiencias artísticas sumamente interesantes. Sin el precedente de Dadá difícilmente podrían entenderse las actividades de un Rauschenberg o un Jasper Johns del Pop Art. Nos resultaría menos difícil acceder al pensamiento de los artistas del Nuevo Realismo Francés, como tampoco lo sería descifrar los contenidos de sus manifestaciones. Asimismo, el arte conceptual y las diversas acciones o ambientes creados por un artista tan significativo y polémico como pueda ser Joseph Beuys quedaría en la más completa oscuridad. Es obvia la inutilidad de hallar sentido a todas esas realizaciones sin haber asimilado anteriormente lo que significó y comportó el Dadaísmo."⁹²

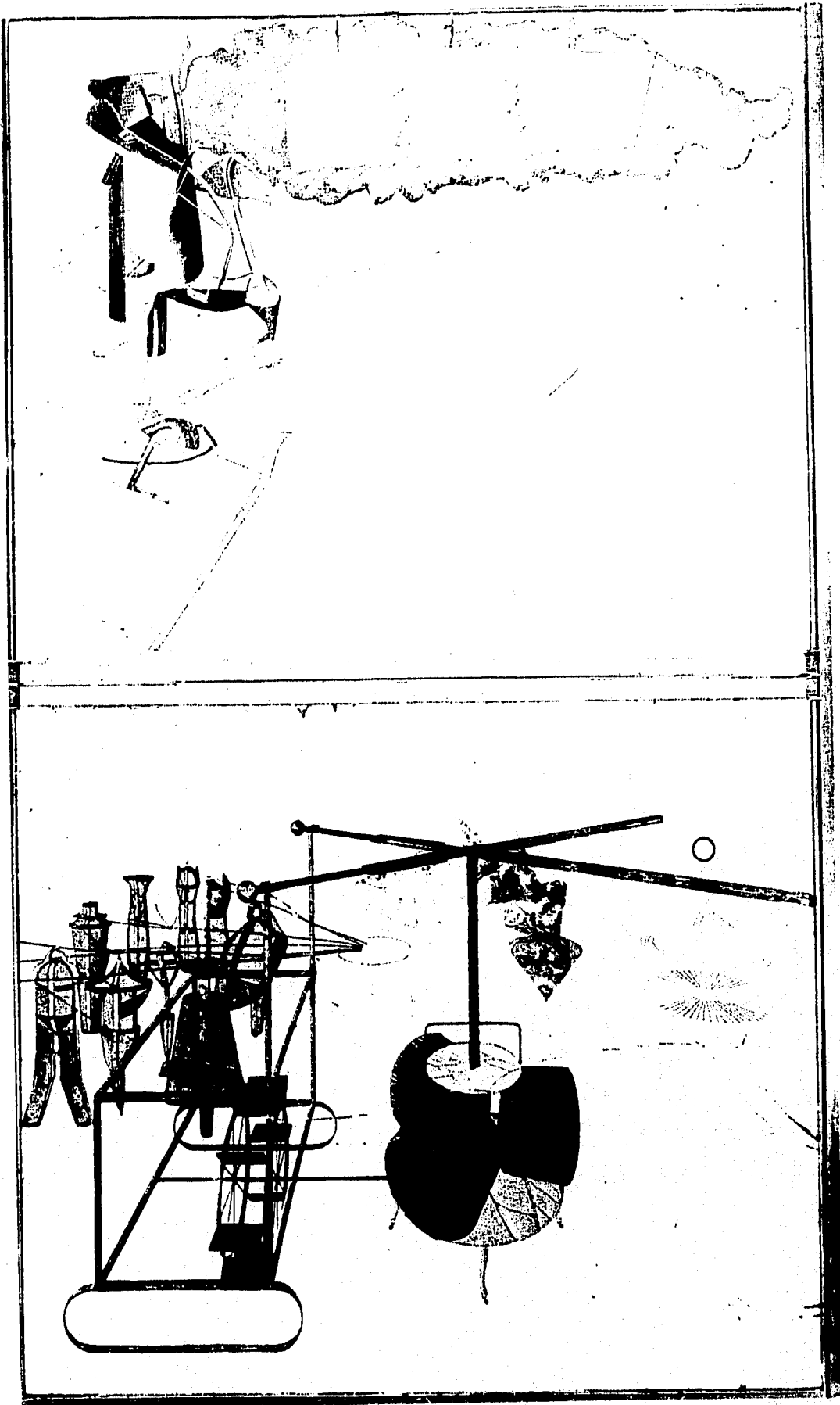
⁹¹ Duchamp, Marcel. Escritos. Editorial Gustavo Gili. España. p.159

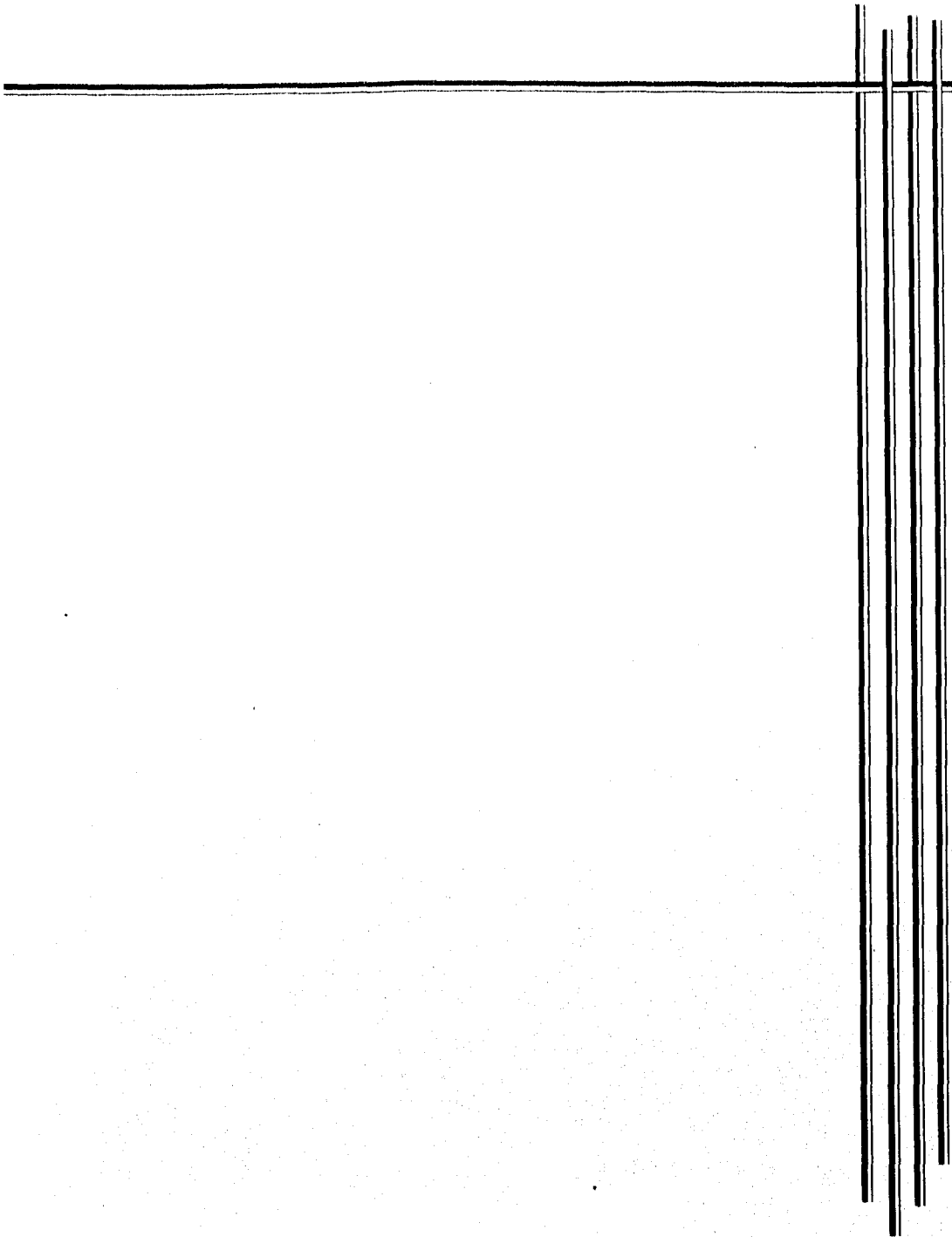
⁹² Citot, Lourdes. Las Claves del Dadaísmo. Editorial Planeta. España. 1990.p.p.3-4.




Marcel Duchamp
"El gran vidrio"
Oleo y alambre de plomo sobre vidrio (en 2 partes)
1915-28
2.77 x 1.75 mts
Museo de Arte de Filadelfia

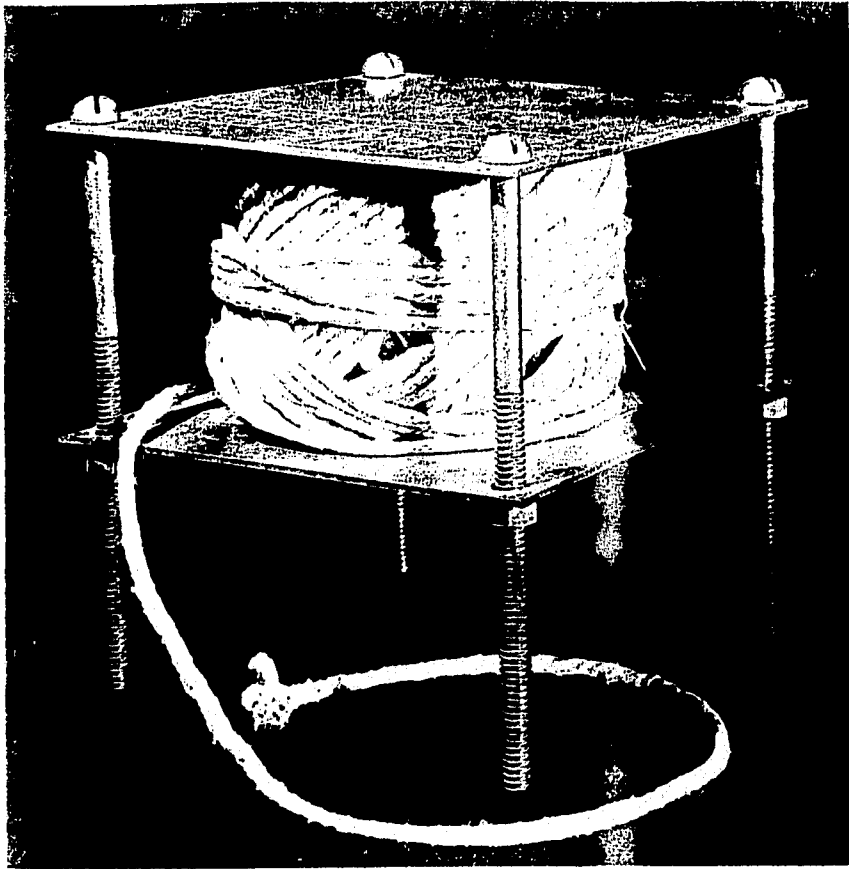






Marcel Duchamp
"Un rumor secreto"
Medio mixto metal, tornillos y sogá
1916







CAPITULO III

**REFLEXIONES E INFLUENCIAS
EXPERIMENTALES EN LA
PROPUESTA PLASTICA**



El arte no nace del vacío, siempre existen antecedentes y relaciones aun en las propuestas más vanguardistas, esto se me develó con crudeza al adentrarme en el estudio del futurismo, el constructivismo, la bauhaus y el dadaísmo... El por qué de esta sección de la investigación se debe a que a través de estas vanguardias se dan los fundamentos teóricos y técnicos de lo que hoy entendemos por experimentalidad y de las categorías plásticas que considero de mayor importancia en la propuesta que vengo desarrollando, lo que se pueden visualizar en el Autorretrato I,II, III y en el tríptico Ventanas, presentados en la Academia San Carlos. Ellas serán el punto de inicio de esta reflexión.

Considero que el punto de partida en el desarrollo de mi propuesta es la incorporación de materiales, técnicas y tecnologías industriales a la obra, dándose un acercamiento entre lo tecnológico y el arte que busca indagar en las posibilidades estéticas de estas dimensiones, pero manejadas no como simples elementos que forman un todo, sino aprovechando al máximo sus cualidades cromáticas y texturales. Como he intentado demostrar en el segundo capítulo, el cambio de objeto estético que permitió un acercamiento plástico a estas dimensiones fue el dado por el futurismo. Para él la máquina y su ritmo se convierten en un objeto de interés artístico, sin por ello eliminar el tema para evitar de esta manera la ambigüedad o lo anecdótico, no olvidemos que la gran parte de sus obras más representativas son figurativas tal como se expresa en sus "Formas Unicas de Continuidad en el Espacio", y "Estados de Animo: Las Despedidas", 1911 de Umberto Boccioni; "Mujer en una Ventana", 1912 de Carlos Carra; "Ritmo del Acero", 1912 de Giacomo Balla. El uso que hago en la propuesta del autorretrato y de la desnudez se encuentran conectado a este énfasis de no llegar a la abstracción pura. Pues las corrientes que siguen esta dirección vanguardista evitan mayormente la figuración humana, aunque podríamos hacer referencia a las última obra de Marcel Duchamp titulada "Dados: 1º el Salto del Agua, 2º el Gas de Alumbrado", 1946-1966..donde incorpora el desnudo femenino dentro de una ambientación a la que

se accede por los orificios de una puerta. Sin embargo el sentido en que empleo el desnudo sigue una dirección inversa debido a que no es resultado de universos ocultos, pues él es la vía para relacionarse al mundo en tanto está asociada a la actualización de nuestra esencialidad creativa, pues la desnudez es símbolo de la caída de la máscara que lo social nos obliga y sus convenciones, por tanto señala directamente a la verdad y a las potencialidades que palpitan adormecidas tras el pragmatismo a que nos obliga el sobrevivir en los circuitos de producción.

También este recurso se encuadra en un intento de humanizar la dureza de los materiales y crear un atmósfera de síntesis entre lo espiritual y la materia representada por la técnica. Deseo recalcar, de esta manera, que el arte es vida y que toda creación puede ser arte en tanto es una creación humana. Siguiendo de cerca estas ideas, el desarrollo que hace Joseph Beuys de su Concepto Extendido de las Artes, nos recuerda que todos somos creadores, pero debemos develar estas potenciales y derramarlas sobre las actividad desarrollas. Beuys, de esta manera, nos recuerda que todo hacer humano está impregnado de esa esencia que forma parte de nuestra humanidad. "La creatividad pertenece a todos. Como un concepto antropológico, el término arte se refiere a la universalidad de las facultades creativas. Ellas se manifiestan en la medicina o la agricultura como también en la educación, leyes, economía, administración. El concepto de arte se aplica al trabajo humano en general. El principio de creatividad es como el principio de resurrección: las antiguas formas se encuentran paralizadas y deben transformarse en vida, en formas pulsátiles que cultiven vida, alma y espíritu. Esto es el Concepto de Arte Expandido, que Beuys llamó su trabajo de arte más fino, para él era algo más que una teoría pues era el principio básico de transformar toda la existencia...La creatividad para él, era la ciencia de la libertad. Todo el conocimiento nace del arte, e incluso el concepto de ciencia se desarrolla a partir de la creatividad. Y así el artista es responsable del despertar de esta conciencia histórica, que añade este factor creativo a la historia. La historia puede llegar a ser

consecuentemente escultórica. La historia es escultura." 93

Con esto deseo evidenciar que a pesar de la frialdad de las técnicas y materiales industriales utilizadas, tienen la huella humana, pues la máquina es una creación humana y al asociarlas a la desnudez deseo enfatizar esta realidad. Hablo de la desnudez porque ella es una constante en el desarrollo de esta propuesta, y más allá de esta dimensión, el tratamiento se enfoca en el autorretrato, pues ella es la imagen más cercana a lo que realmente somos, liberados de las máscaras del ropaje. Ese acercamiento a lo tecnológico sin perder de vista la figuración tiene sus antecedentes en el futurismo. Pero al enfrentarme a la figuración humana, se me planteó un dilema: ¿Cómo un artista que pretende ser contemporáneo puede incorporar estos elementos en una propuesta experimental?, pues anteriormente en Puerto Rico había trabajado el desnudo en diversos cuadros a través de técnicas tradicionales como son el carboncillo y el acrílico sobre tela. De esta manera surgió la idea de incorporar un instrumento tecnológico cuyo resultado es síntesis de técnica y sensibilidad como es la fotografía. Hay una toma de distancia con el uso que hace de ella el collage y fotomontaje, tanto en el constructivismo como el dadaísmo, en el sentido de que ellos recomponen la realidad a través de fragmentos de ella, develando así nuevas relaciones y sentidos a través de un reordenamiento de la cotidianidad, usando para ello de recursos estéticos propio de ella como son la crónica y la fotografía. En lugar de ello deseo centrarme en una imagen como la desnudez humana y el autorretrato para enfatizar el nuevo sentido de la realidad o de la visión del mundo que nos permite la tecnología, pues tanto la fotografía como el cine, el video y los multimedia la han modificado, planteándose manera diferentes de conocernos y reflexionar sobre nuestra condición o de perdernos. Deseaba incorporar este sentido sin producir un choque e incoherencia con los materiales y técnicas que dominan la propuesta que desarrollo, como son la soldadura, el quemado, la perforación, el dobles, el atornillamiento. Consideré que la

93 Stachelhaus, Heinne, ob. cit., p.64

fotografía es un elemento blanco para lograr esto, lo cual se enfatiza con autorretratos en placas de rayos x destacados con luces de neón, pues estos elementos nos enfrentan a la luz como desmaterialización y a una desnudez que se descorporeiza, enfrentandome a la esencia más allá de la superficie, transmitiendo la idea de una propuesta que indaga en las diversos niveles de nuestra condición humana; en este sentido la propuesta asume los aportes de Man Ray a través de las rayografías, pero dentro del contexto de puertorriqueño será Carlos Collazo quien será el antecedente directo al uso que hago de la fotografía y el autorretrato conceptualmente como enfrentamiento a sí y a la sociedad: "«Estos autorretratos marcan un momento en la vida en el que uno empieza a mirar hacia dentro en lugar de hacia afuera. Yo creo que ese es un proceso por el cual pasa todo el mundo en algún momento, sobre todo cuando alguien tiene que enfrentarse a la muerte directamente. Te obliga a cambiar de foco, y eso es lo que está representado en la serie... hay unos elementos seductivos o hipnóticos de confrontación con el espectador que son intencionales, son elementos violentos en realidad, porque tratan obligarte a hacer algo, o más bien de que pienses en algo que no quieres.»"⁹⁴ El uso que hago del autorretrato esta vinculado incluso a nivel técnico al lenguaje de Collazo, debido a que él sensibilizaba la tela de igual manera que sensibilizó el metal. En esta línea de investigación experimental de integración de las artes, no puedo dejar de nombrar la obra y la influencia personal del artista y docente puertorriqueño Néstor Millan. "Comenzó a trabajar la fotografía en 1983 cuando descubrió sus cualidades únicas mientras dibujaba. Se destaca en su fotografía el tema del desnudo masculino; para lograr estas imágenes recurre a trucos de la manipulación del negativo mediante los guayacos y durante el procesado de papel. Sus fotografías se apreciaron en 1990 en la Galería Zeitsgetz."⁹⁵

La idea subyacente a todo esto es que los dilemas existenciales deben ser tratados con

⁹⁴ Nuevo Arte de Puerto Rico. Catalogo. Museum of Fine Arts, Massachusetts. 1990. p.36.

⁹⁵ Rios, Adlin. Las Artes Visuales Puertorriqueñas a Fines del Siglo XX. Editora Adlin Rios. Puerto Rico. 1992. p.170.

las nuevas técnicas, pues si bien la experimentalidad es una búsqueda por acceder a nuevas vías de expresar la sensibilidad y creatividad humana, no por ello se aleja de los dilemas que siempre nos han caracterizado en cuanto ser humano y los que se han añadido en la contemporaneidad como las nuevas formas de morir. Algunos dilemas eternos como son la trascendencia de lo materialidad, la muerte o la búsqueda de un sentido y de un centro, ante la sobresaturación de información e imágenes en que transcurren nuestras vidas, o una posición ante el caos y ritmo ya no de la máquina sino de la cibernética, de ahí el sentido de crucifixión y en ocasiones de caída que intento transmitir a la desnudez humana. A pesar de los desarrollos técnicos seguimos siendo dominados y subyugados por los dilemas de nuestra condición e historicidad, y en parte ello se debe a la brutal ruptura que se ha dado entre el desarrollo técnico y lo ético. Estamos en cierta manera somos constantemente crucificados por la técnica y las cadenas de producción. Pero toda crucifixión es anhelo de redención. Ambas posibilidades se abren con la tecnología, pues no debemos olvidar que ella también es creatividad tal como nos los recuerda Joseph Beuy y las vanguardias a que hemos, hecho mención. Así como la técnica así como abre nuevas posibilidades de destrucción también nos abre nuevas horizontes de redención y liberación, y en tanto hombres contemporáneos debemos tomar una posición ante ello.

La incorporación que hago de la imagen fotográfica está más cercana al uso que hace Anselm Kiefer que al de Man Ray. Tal como se manifiesta en obras como *Chuwawal Gilgamesh*, y *Gilgamesh in the Cedar Forest*, ambas de 1980, incluso en el tratamiento que hace de los elementos que acompañan sus autorretratos, pues el artista interviene la imagen fotográfica con pinceladas gestuales, para romper con la frialdad de la perfección fotográfica y dar un clima de gestualidad expresiva a la obra, efecto que transmito a mi propuesta al desparramar gestualmente la brea o el asfalto sobre la superficie metálica, acentuando la expresividad a través de gestos surgidos del frottage sobre con la gasolina, buscando la degradación de los negros del asfaltos en

una variedad de obras que transmiten un clima de fuerte expresividad y teluricismos. Este procedimiento está estrechamente vinculado a la forma como el pintor puertorriqueño Roberto Alberti o el Boquito, hace uso de este recurso con cenizas de cigarrillos, o la huella dejada por impresiones de tela u otros elementos que convertían la obra en huellas espaciales. De igual manera en la serie de Autorretratos y Ventanas están presentes estas degradaciones cromáticas transmitidas por el frottage, creando profundidades y organicidad. Carlos Dávila Rinaldi también establece una investigación con materiales diversos, técnicas y objetos encontrados: "Las construcciones híbridas de Dávila les deben tanto a la pintura combinada de Rauschenberg como a los ready-made de Duchamp. Al igual que estos maestros, Dávila improvisa con los materiales a mano, combinando todos los medios- la pintura, la escultura, el dibujo- en instalaciones/construcciones que les deben tanto a la experiencia diaria como al conocimiento de la historia del arte."⁹⁶

La composición de la propuesta en la que estoy centrando esta investigación, se caracteriza por poseer una estructura compositiva geométrica, en parte determinada por la naturaleza de los materiales que la integran, pues en ellos dominan la rectangularidad y la planitud, tal como se evidencia en las lámina de acero. "Las formas que asumen la escultura en acero laminado están por la estructura del material. Estas han sido aprovechadas al máximo en las esculturas de Richard Serra, quien muta las láminas en amenazantes armaduras de acero, sean delgadas o gruesas, estructura que se presenta incluso en los planchones."

La tecnología industrial del acero es otro factor influyente en el lenguaje plástico de la lámina, pues el escultor debe enfrentarse a ella en su búsqueda estética, trocando la funcionalidad tecnológica de la máquina en un nuevo sentido estético y espiritual, redimiéndola de sus limitaciones. Los sopletes, las soldadoras, las dobladoras, las fresadoras, los cepillos, las cortadoras, los taladros electromagnéticos, las grúas,

⁹⁶ Nuevo Arte de Puerto Rico. Catalogo. Museum of Fine Arts, Massachusetts, 1990, p.44

sobrepasan sus objetivos en un intento de humanizar el acero al convertirlo en cosas individuales de la interioridad del creador..."⁹⁷

La integración de la diversidad de elementos poseen un espíritu constructivista tanto en su forma en su manera de unirse como en su composición, pues no está al encuentro de un equilibrio armónico sino de hacer resonar el espíritu del material. Habría que delimitar dentro del amplio espectro del constructivismo que tendencia se enlaza con la propuesta que desarrollo, me alejo de los aportes del constructivismo utilitario ideológico en la medida que no considero que la obra deba tener una función política, acercándome por tanto a la posición que mantiene el Naum Gabo en su manifiesto realista entorno a la necesidad del arte por el arte, sin embargo tomo distancia de esta línea por su estrecha vinculación con una planificación casi matemática de la obra, y una geometría rigurosamente euclidiana que en lugar de transmitir expresividad a través de las texturas de los materiales empleados da a la propuesta frialdad, creando una belleza neutra liberada al máximo de lo emocional, por eso dentro del campo del constructivismo mi acercamiento es mayor a la obra de V. Tatlin y Miturich tendencia que se denomina constructivismo orgánico, pues no se desliga a pesar de manejar criterios constructivos e industriales en la creación de lo intuitivo, la expresividad y lo orgánico caracteres que intento transmitir al manejo que hago de estos materiales y técnicas.

Intento crear una tensión entre esta geometría que busca la asimetría y el rompimiento con los límites que establece el formato rectangular en la pintura de caballete. El objetivo buscado es que la obra penetre el espacio de la pared, y continúe interactuando con ella, pues así se elimina la opresión espacial que impone el marco como límite artificial de la obra, impulso que se refuerza con el brotamiento del plano de los elementos que la integran, que van ensamblados constructivamente sobre el plano interactuando con el espacio. Esta línea de trabajo

⁹⁷ Planchart, Eduardo. La Estética del Acero. Graficas Armitano. Venezuela. 1994. p.68

tiende a enfatizarse cada vez más en la propuesta, pues se encamina a lograr una síntesis de las artes, uno de los objetivos de las diversas vanguardias de principios de siglos.

Pero si bien estos elementos son un de los ejes de mi lenguaje experimental creo que su esencia es el **construir, el ensamblar como lo he señalado y fundamentalmente la investigación sobre los materiales** que conforman la obra. Pues no sólo se trata de apropiarse de una gran variedad de materiales industriales, tecnologías y técnicas cuyo uso no es nada reciente en la plástica, pues ya el Constructivismo y Vladimir Tatlin los habían asumido, ellos nos enseñan junto a los principios impuestos por la Bauhaus que es necesario la investigación sobre el material, y sus posibilidades estéticas, las cuales estarán íntimamente vinculadas a sus cualidades y a las técnicas con que se trabajan. Esto quiere decir que **cada material tiene una esencia que debe ser indagada por el creador para poder incorporarla** sin negar su naturaleza, pues no se trata de utilizar el acero como si fuera bronce, o una tela sobre la cual derramar color, pues él posee sus propias texturas y cromática que va desde la riqueza transmitida por la oxidación hasta la brillantez del acero galvanizado. Tanto el Constructivismo como la Bauhaus transforman estos postulados en un hacer, de ahí la concepción constructivista del **Trabajo de Laboratorio** y los principios pedagógicos que señalamos en el capítulo de la Bauhaus, pero lo fundamental es que surge un concepto diferente de hacer arte que rompe con la pintura de caballete y la escultura tradicional como extracción o modelación. Lo cual se encuentra asociado a este nuevo universo estético relacionado al manejo de nuevos materiales y formas; al construir y al ensamblar, creando un hacer artístico resultado de la investigación sobre estos recursos, de esta dimensión nace el concepto del artista constructor, artesano, obrero o ingeniero. Este nuevo arte trasciende los límites del futurismo, pues no sólo se dedica a la búsqueda de la estética de la máquina, al ciego elogio del maquinismos desde una perspectiva externa, sino que indaga en su esencia, y por

tanto en sus procesos, en la lógica tecnológica que les da nacimiento. Las máquinas se crean a través del planear, del experimentar, del armar, del fundir, del atornillar y estas etapas se sintetizan en el construir que en un principio fue llamado Cultura Material por Vladimir Tatlin, y más tarde de la necesidad de aclaramientos teóricos se denominó constructivismo, esta concepción se manifiesta en sus relieves pictóricos, bajorrelieves y contrarrelieves, que llegan a liberarse completamente del plano tal como se manifiesta en los "Contra Relieves de Esquina" presentados en el catálogo de 1915, que dan nacimiento a un nuevo espacio plástico, a través de una concepción diferente de hacer arte. No se considera un obstáculo la diversidad de materiales a incorporar a una obra, y la manera como se armonizan se alejan completamente de los criterios de belleza tradicional, pues se indaga en las cualidades cromáticas, texturales y las posibilidades materiales de los elementos incorporados. De igual manera incorporo a esta serie de obras, de las que parte esta reflexión materiales que pueden ser considerados contradictorios dentro de los patrones tradicionales del arte, pero que son elementos que nos rodean cotidianamente sin por ello generar un repulsión o desagrado visual, como son barras de acero, ladrillo, madera y plexiglass, materiales que forman parte de cualquier construcción contemporánea, casa o edificio. Los descontextualizo e incorporo a un espacio plástico sintético, tratando de romper las barreras tradicionales de las artes, siguiendo un impulso que tiene sus raíces en el espíritu constructivista al acentuar las significaciones estéticas de estos materiales, motivación que Marcel Duchamp transmitió un nuevo giro en el Readymade en el cual lo material o lo objetual es poco manipulado, pues lo importante es la elección del gesto creativo que descontextualiza un elemento de nuestro entorno y nos golpea con él. Esto nos devela una estética que habíamos ignorado, convirtiéndose la propuesta en una paradoja.

Un proceso similar de énfasis en el material plástico se da en otro contexto: el expresionismo abstracto a través de Jackson Pollock donde su goteado o chorreado

transmite nuevas valoraciones a un material tradicional como el óleo. Este tratamiento estético elimina el tema, recuperando y modificando la manera primitiva de pintar sobre el suelo, propia de los indios norteamericanos con sus pinturas de arena asociada a rituales shamánicos de curación. J. Pollock crea una nueva manera de pintar y de considerar al artista, pues la obra se convierte en impronta de la acción creativa que puede ser seguida imaginativamente por el espectador a través de su observación. Sentido que está íntimamente ligado al énfasis de M. Duchamp en el proceso creativo como objetivo del arte más que la obra acabada. De ahí que se evite en ocasiones los acabados perfectos para transmitir la idea de obra inacabada que permite enfrentar al espectador a una obra abierta sentido que incorporo en obras como los Autorretratos a través de la irregularidad del plexiglass, la espontaneidad del quemado, y la asimetría.

Uno de los logros del constructivismo es que rompe con una manera de hacer arte, apartándose completamente del ilusionismo y el arte de caballete, o sea la obra no intenta crear la ilusión de realidad, pues ella es la realidad, en la medida en que incorpora fragmentos de ella a la obra. Estos aportes son esenciales en el lenguaje plástico que desarrollo, pues la diversidad de materiales que hay en él. Su heterogeneidad se hace eco de este sentido. Y las técnicas industriales y plásticas que se van añadiendo buscan introducir esa realidad que nos rodea para crear un estrecho vínculo entre el afuera y el adentro, o sea la relación que se da entre el público y la obra, permitiéndole a través de la percepción de estos fragmentos de la realidad que lo rodea una mayor familiaridad con la obra, que modificará la percepción del espectador de su entorno cotidiano.

Hay otros elementos constructivista que se manifiestan en la propuesta que trabajó y consideró de gran importancia, y es llevada a sus últimas consecuencias por Naum Gabo en obras como "Columna de Plástico", vidrio, plástico, metal y madera, 1923, y "Tema Espiral", plástico, 1941, y en donde la transparencia del vidrio y fundamentalmente del plástico es usado como una manera de atrapar al

vacío para incorporarlo a la obra. Es este un elemento del que hago uso para romper la barrera de la bidimensionalidad y atrapar el vacío dentro de la propuesta, creando así un espacio intermedio entre lo pictórico y lo escultórico, que también se puede lograr a través de colorear el acero dándole cualidades pictóricas. Este camino que fue seguido por algunos constructivistas como V. Stenberg en su obra "Construcción para una Estructura Espacial nº 6", 1920. Uso este recurso tal como se puede observar en Autorretrato III en las superficies de las cabezas de tornillos que están pintadas de rojos. Pero fundamentalmente la cromática que utilizó en las obras, están vinculadas al sentir constructivista, pues ella nacen de materiales industriales como la brea, la gasolina, los esmaltes que utilizo para enriquecer la superficies de acero, y crear una cromática que amplifique la esencia de los materiales, acentuando por ejemplo la luz y el brillo del acero galvanizado. Estos logros se han desarrollado dentro de un espíritu constructivista, pues la experimentación con cada uno de estos materiales antecede a su incorporación, y ella va abriendo nuevos caminos a la propuesta. En esta etapa de mi obra no estoy a la búsqueda de estabilizar un lenguaje sino la constante es la investigación. Este sentido se relaciona al intento del constructivismo por transformar la experimentación en una constante a través del trabajo de laboratorio que se intentó materializar en una pedagogía que dio nacimiento a una nueva generación de artista

Creo que es de sumo interés para la comprensión de la experimentalidad saber cómo surgen estos criterios del hacer y comprender el arte de principios de siglos, lo cual es uno de los objetivos del segundo capítulo de esta investigación. Uno de los aportes que me dio esta revisión histórica es que a través de ella se nos evidencia la necesidad que tiene cada generación de reexaminar la historia del arte y de que debe enfatizar en ella de acuerdo a su sensibilidad y búsquedas en áreas que sean de su interés, pues podrá percibir lo que generaciones anteriores no pudieron, pues su percepción será completamente diferente. Esto se manifiesta claramente en las vanguardias que se

desarrollan en Rusia a principios de siglos en la relación que se da entre el arte popular sagrado ruso y la obra de Malevich y Vladimir Tatlin, pues hay toda una línea investigativa que demuestra esta relación lo cual tratamos en el capítulo correspondiente que los bajorrelieves y contrarrelieves los cuales tienen uno de sus fundamentos en los iconos rusos, pues ellos son una especie ensamblaje, en tanto que la obra esta compuesta por madera, metales y piedras preciosas sobre un plano.

Se dan por tanto en el constructivismo ruso dos movimientos: uno que pone el énfasis en el pasado o la tradición pictórica sagrada rusa a través de la figura de V.Tatlin y otro en el presente tecnológico, creándose una tensión entre ellos. O sea que este arte experimental además de una búsqueda por nuevos sentidos del arte artístico también es un percibir y sentir diferente, que genera una nueva sensibilidad que se plasma en su lenguajes plástico.

La manera de hacer arte que incorporo a mi lenguaje artístico se vincula estrechamente con el sentido constructivismo, debido a que la obra se va construyendo, pero a través de una tensión entre la planificación y la intuición, jugando un rol importante el mirar el material y el intuir, para intentar evitar la frialdad de lo tecnológico. Parte del reto de trabajar con materiales que están asociados a lo industrial es que la propuesta debe romper con las asociaciones perceptivas previas que tiene el espectador sobre la frialdad de lo tecnológico y los materiales industriales, este problema fue planteado desde principios siglo por el Constructivismo Ruso y la Bauhaus, y la raíz de este problema es la tensión entre el calor humano belleza del trabajo artesanal y la frialdad e imperfección de los productos realizados por la máquina. Ante este dilema se buscó crear una síntesis entre ambas posiciones, para generar obras u objetos que tuvieran rasgos artesanales realizados con procesos materiales y técnicas industriales. De ahí el énfasis en una formación estética particular del creador en estos campos, que incluso una tendencia como el constructivismo ruso intentó eliminar, pues se llegó a creer que un obrero por

el simple hecho de saber manipular los materiales y las técnicas industriales podía llegar hacer obras de arte. Este fue uno de los peligros de la construcción artística, pero afortunadamente dominó en este debate la posición de V.Tatlin, quien manifestaba que era necesario desarrollar una sensibilidad estética para poder crear estas nuevas formas, y entre ellas la intuición era fundamental, de ahí que algunos constructivista mecanicistas tildaran a V.Tatlin de metafísico. Es este un aporte que me ha servido para evitar la frialdad del material o su uso racional, que se transpira en la línea constructivista de Naum Gabo y Presnver. En los Bajorrelieve, Contrarrelieves de Tatlin, se observa con claridad esto, en la manera como se componen los diversos materiales y formas que rebelan el proceso creativo en lugar de ocultarlo, haciéndonos sentir la sensibilidad del artista. Estos elementos los incorporo a mi propuesta: doblez propio de las láminas de metal, la perforación, las líneas de soldadura que son especie de líneas de fuego y la desmaterialización, idea que es una de los ejes conceptuales del futurismo al establecer una relación diferente entre el objeto y la realidad, debido a que interactúan mutuamente. El fuego del soldador es la huella palpable de esto, es el surco de la inmaterialidad en la materialidad, de ellos se desprende una de las limitaciones del futurismo como fue el haberse quedado atrapado en la técnicas de la pintura de caballete que intentó negar. En esta línea el constructivismo dio un gran paso, que llega a sus últimas consecuencias en los Readymade de Marcel Duchamp, en donde se nos pone cara a cara con la sensibilidad que nace de los objetos industriales que invaden nuestra cotidianidad y que eran ignorados por los creadores, pues si bien V.Tatlin descontextualizó estos materiales para acercarse a esta sensibilidad, en Marcel Duchamp se da un doble movimiento, pues además de descontextualizar asume el objeto total como es, no solamente un fragmento de la realidad, lo cual se evidencia en el caso del urinario. Enfrentándonos al material en su ropaje cotidiano, no es que hace uso del material solamente, como sería desvincular la porcelana del urinario o las varillas, aros de la rueda de una bicicleta descontextualizándolos de sus formas

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

originarias, en lugar de ello en ocasiones nos enfrenta a su realidad objetual, a esa aparente no-estética que subyace en la realidad objetual, como sería un peine de metal. M. Duchamp trasciende al Constructivismo en este sentido, pues nos enfrenta al objeto, no sólo incorpora fragmentos de la realidad al arte sino a la realidad como una totalidad. El problema estético de M. Duchamp no son las cualidades y posibilidades plásticas de los nuevos materiales, sino la realidad a que nos enfrentamos cotidianamente para que así despierten inquietudes intelectivas en el otro.

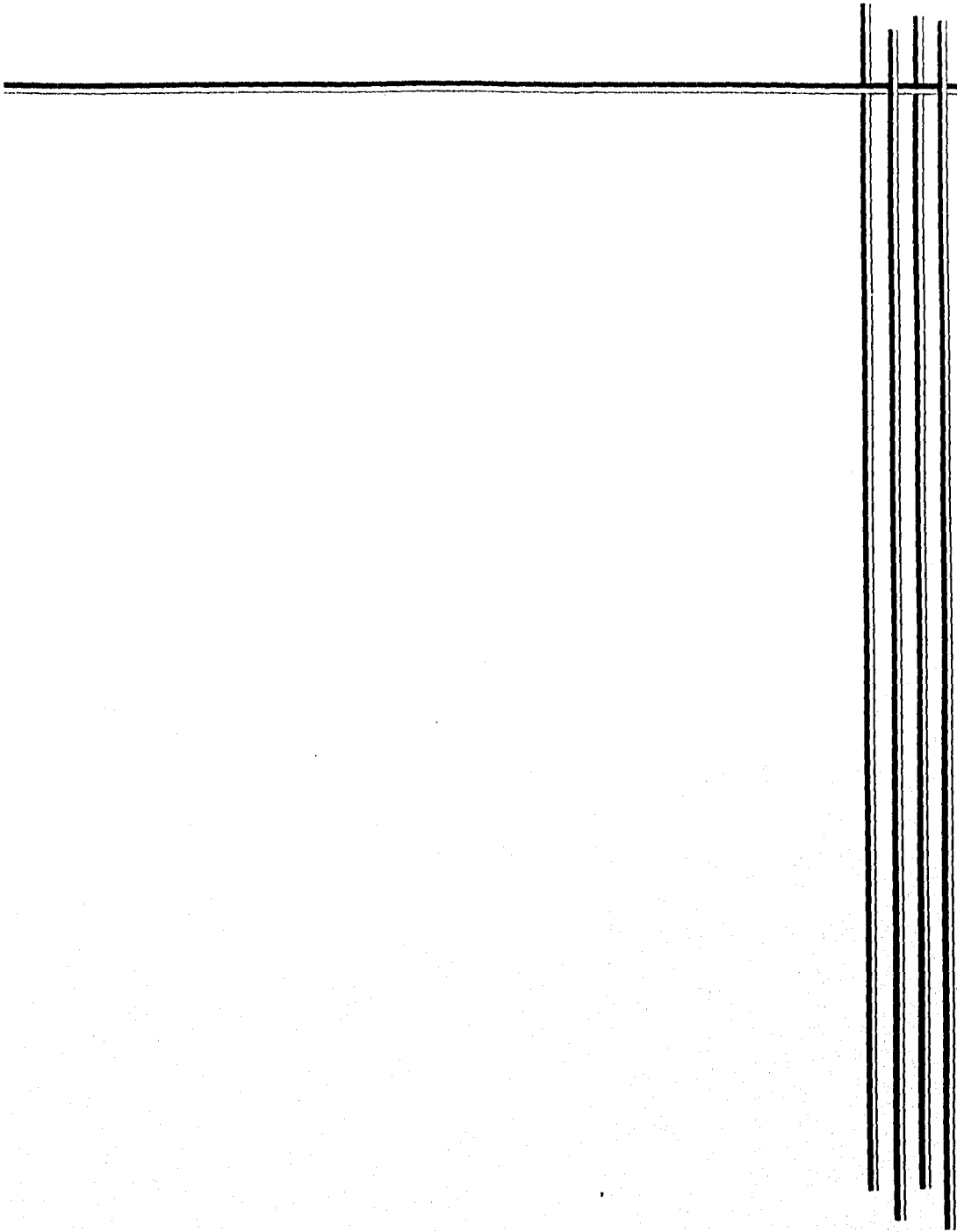
Uno de los elementos que considero eje de mi serie "Autorretratos y Ventanas" es transformar el azar o las acciones fortuitas resultado de la acción creadora en elemento estético, si bien esto se presentó en la obra de Vladimir Tatlin, y en el constructivismo ruso, tal como se demuestra en el capítulo sobre esta vanguardia, quien sistematizó este elemento integrándolo a un lenguaje estético fue Marcel Duchamp, pues esto forma parte del énfasis de este artista en el proceso creativo. Debido a que para él lo importante del hacer artístico era la creación o la vivencia de esta dimensión, de ahí que su objetivo primordial fuera no el finalizar una obra sino vivir el proceso creativo, esto introduce un nuevo elemento en el trabajo de laboratorio que introdujo el constructivismo, y es la oposición al tiempo y aceleración de la máquina a través de una maduración del acto creador, que tiene mucho que ver con la recuperación de la capacidad de mirar y encontrar las diversas lecturas que tenga un objeto encontrado o una obra. Se trata de crear una propuesta que permitan una gran diversidad de lecturas, que provoquen en el espectador una reflexión sobre lo que ve. De esta manera en algunos de los elementos que incorporo en mis obras, más que crear un efecto estético buscó plasmar un espectro de incógnitas en el espectador, tal como se evidencia en el uso del plexiglass que además de introducir el vacío en la obra, genera esa sensación de aislamiento y soledad que rodea nuestras vidas, así en el "Autorretrato II", este encapsulamiento del Ser da la sensación de estar a punto de guillotinar nuestra humanidad, debido al encapsulamiento que le

genera. Y el uso de la radiografía en la obra "Ventana", el espectador se ve motivado a descubrir del sentido de este recurso, el cual está íntimamente ligado al título, pues la obra es una ventana al Ser o a las profundidades de nuestra alma, de lo que está más allá de la piel por eso hago uso de un autorretrato en rayos x para eliminar la individualidad, pues la creación y nuestra humanidad le es propia a todos y cada uno de nosotros.

La noción de azar en esta propuesta se ve en el aparente descuido que se da en corte de la láminas de metal, en las líneas de soldadura o en el quemado del plexiglass, para introducir la huella de lo humano a través de lo imperfecto y de lo fortuito. Estos elementos de mi lenguaje plástico están vinculados a esa posición de Marcel Duchamp al asumir lo fortuito como un elemento plástico, por ejemplo: los actos fortuitos al investigar las posibilidades de la brea que en un primer momento trabajé sobre tela tuvieron que ser rechazados, no sólo porque su reacciones en el tiempo destruirían su sustrato, sino porque visual y conceptualmente no me satisfacía su funcionamiento; la organicidad de la tela y la inorganicidad de la brea, ni armonizaban ni crean un choque conceptual, que sí creo lograr al fusionar este elemento con la madera. Pero el efecto buscado lo logré al incorporarle el acero galvanizado, pues por ser una superficie lisa el chorreado se realiza sin obstáculos y se creaban cierta expresividad en una material industrial. Esto se refuerza al gotear azarosamente en el taller unas gotas de gasolina sobre este material surgiendo unas degradaciones cromáticas que permitían enriquecer plásticamente la obra, lo cual partía de los propios materiales. Este acto de azar se convirtió en un elemento básico de mi lenguaje -en la sección dedicada a Marcel Duchamp me dedico a aclarar esta categoría-pues por ser un disolvente de la brea, permitió líneas de fuerza sobre esta superficie que dan gestualidad tal como se muestra en Autorretrato III. La accidentalidad se convierte de esta manera, en uno de los instrumentos para dar gestualidad y emotividad al acero.

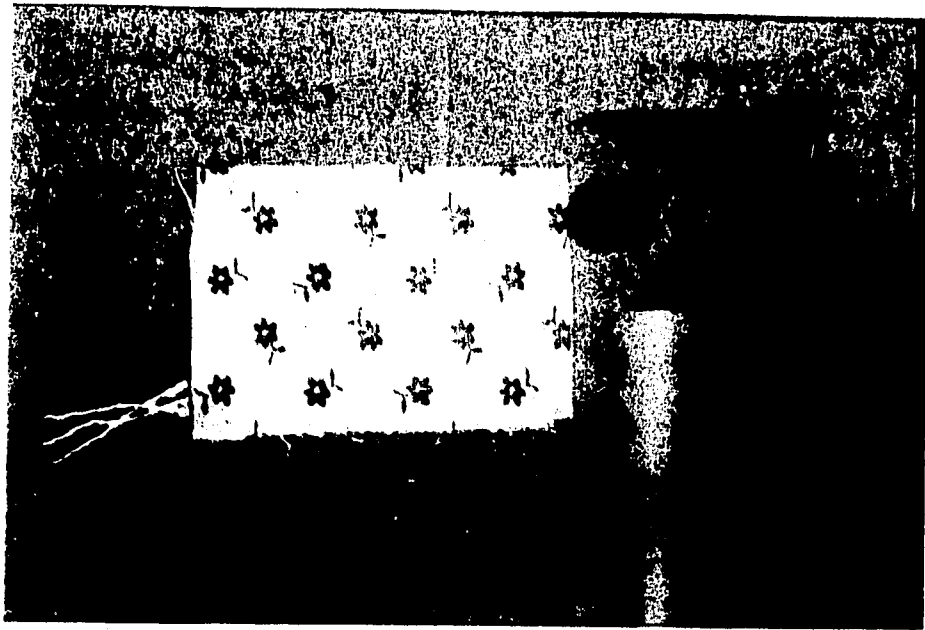
Tras esta investigación los elementos fundamentales de lo que es considerado es la

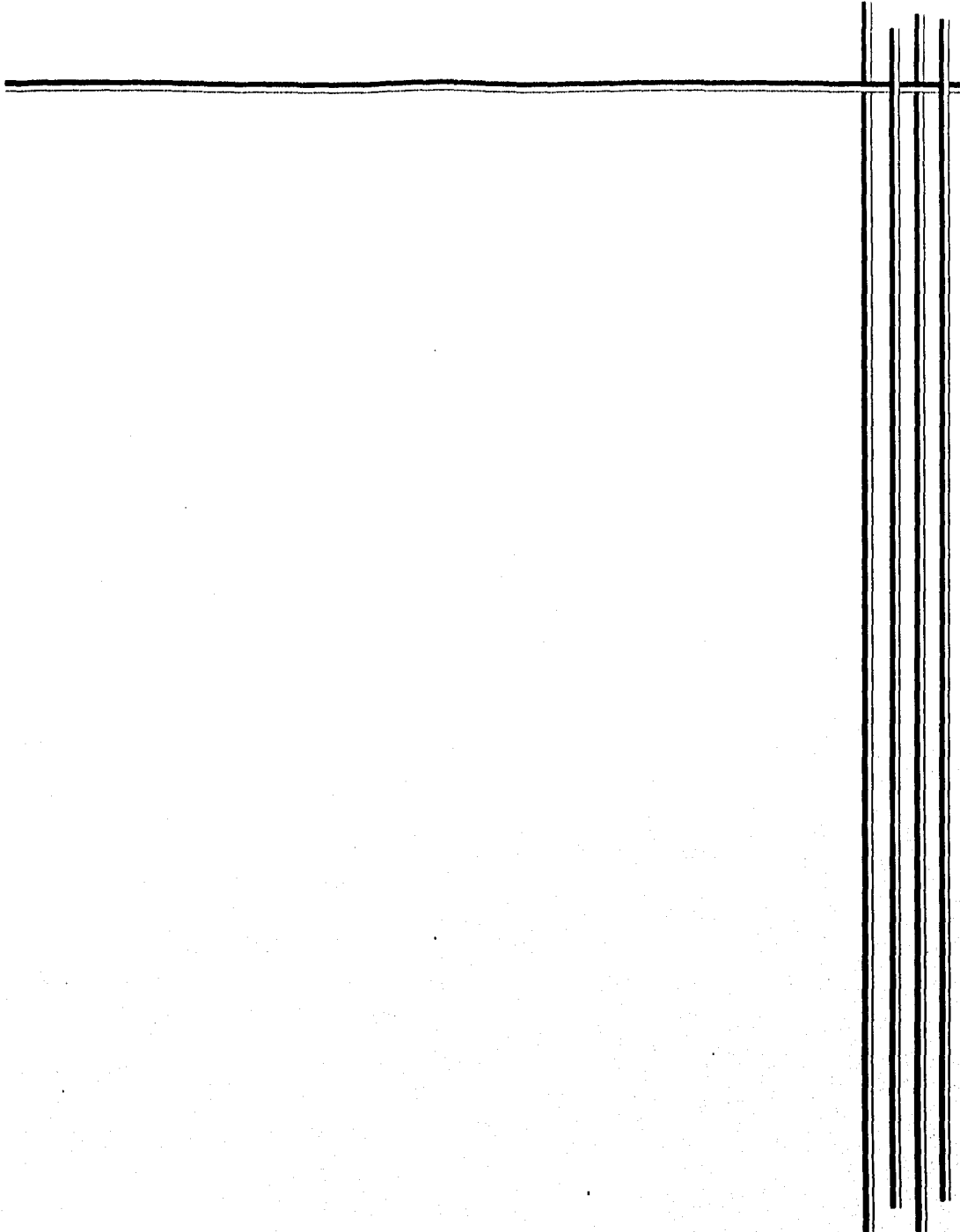
experimentalidad, ha disuelto falsas creencias que tenía al inicio de esta investigación, como creer que sólo eran experimentales aquellas propuestas que integraban materiales y técnicas industriales, considerándola ahora más como una búsqueda de encontrar nuevas formas de comunicar y expresar a través de lenguajes no codificados, y de un reexaminar constante la historia del arte sin prejuicios como serían poner de un lado lo popular, lo sagrado, lo arcaico en aras de una falda sensación de novedad, pero a su vez se plantea la necesidad de una constante investigación sobre los desarrollos de la ciencia y la técnica. Pues una propuesta experimental se enriquece al abrirse a estos campos que pueden permitir nuevos caminos de creación. La búsqueda histórica de las raíces de la experimentalidad, me obligo a reflexionar sobre el sentido de las categorías fundamentales de mi lenguaje plástico y de los elementos que incorporo a ellas. Lo que en un primer momento pudo ser un acto intuitivo a través de este estudio y reflexión sobre las raíces de mis propuestas se hizo consciente, comprendiendo la importancia de conocer tanto las raíces del arte como nuestra contemporaneidad plástica puertorriqueña.



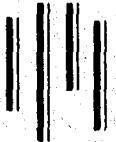
Roberto Alberti (BOQUIO)
"Pez-On"
Collage
1973
38 x 29.2 cms
Colección de Emma Rivera



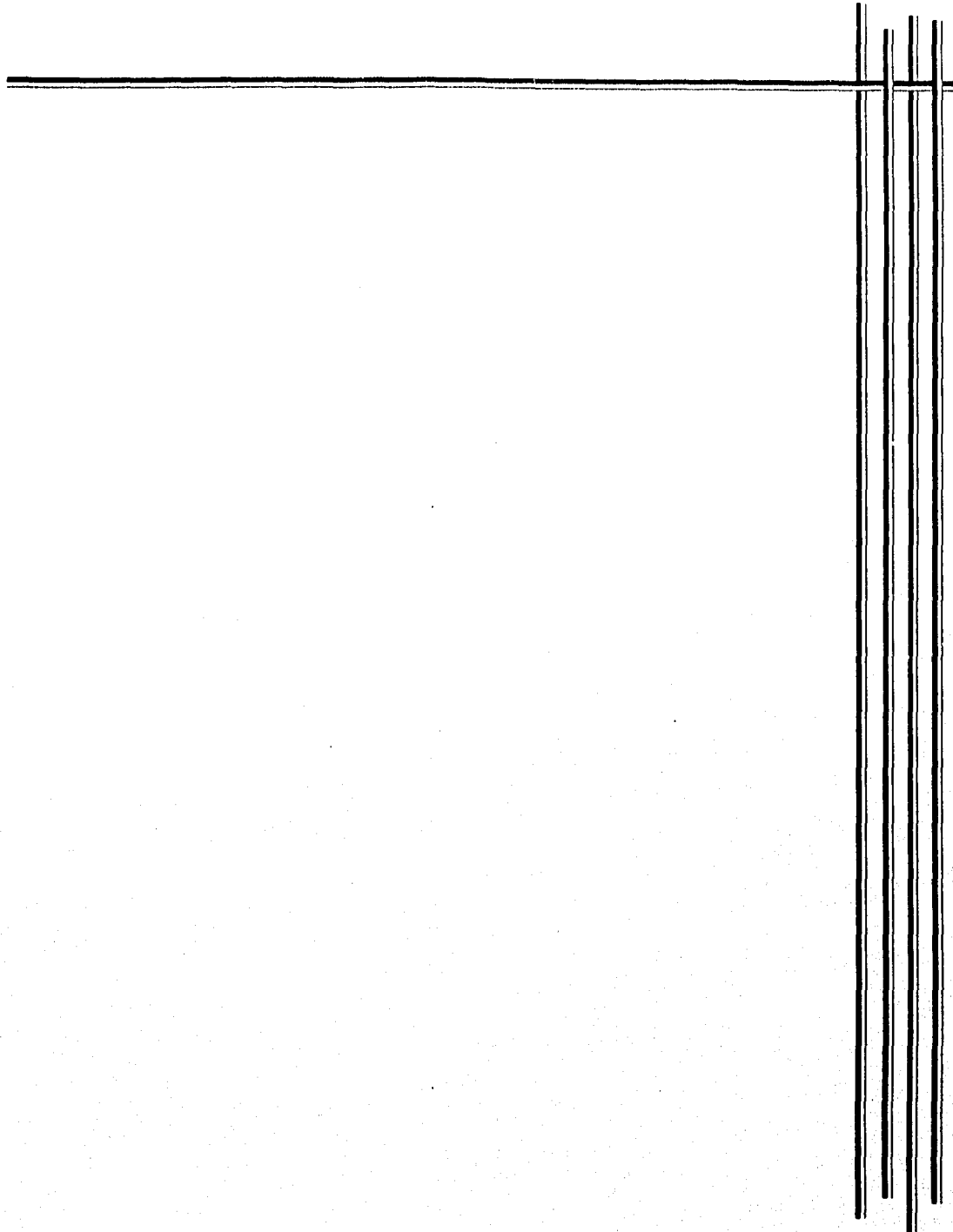




Roberto Alberti (BOQUIO)
"The elephant men"
Escultura Medio mixto
1978-1984
13.5 x 31 x 9 cms
Colección Privada Carlos Alberti

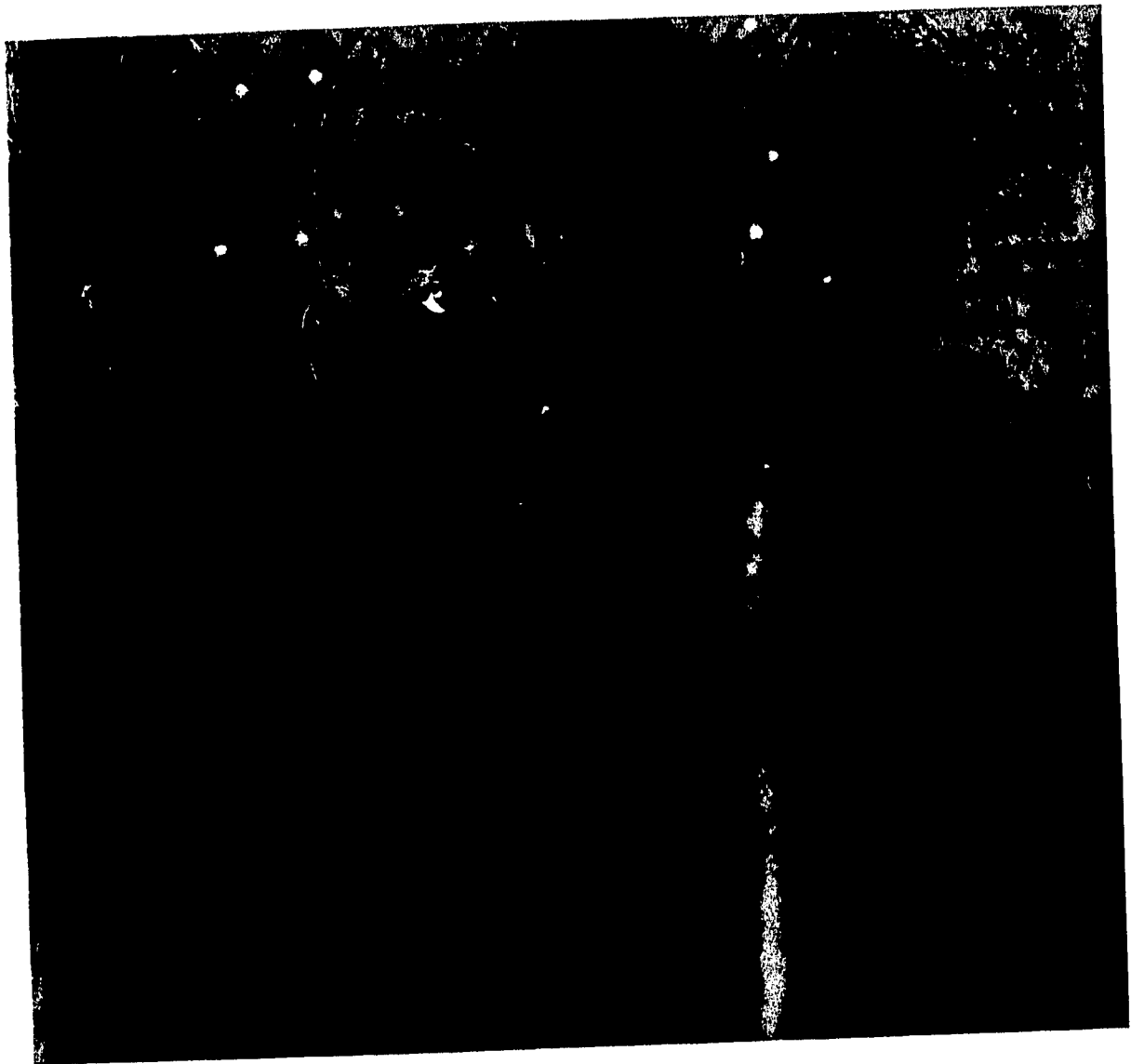


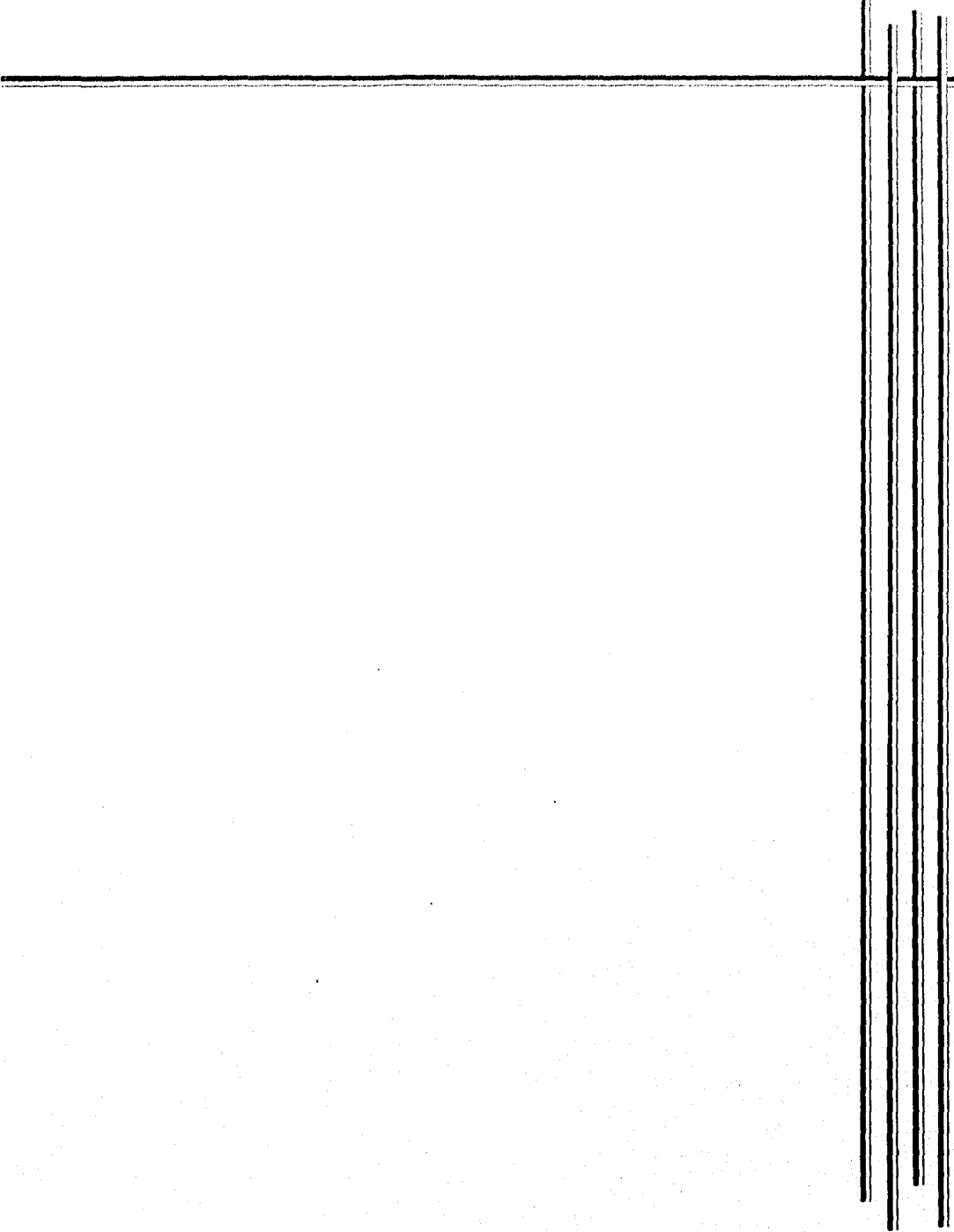




Carlos Collazo
"Autorretrato X"
Acrílico y óleo sobre papel
1989
115 x 132 cms




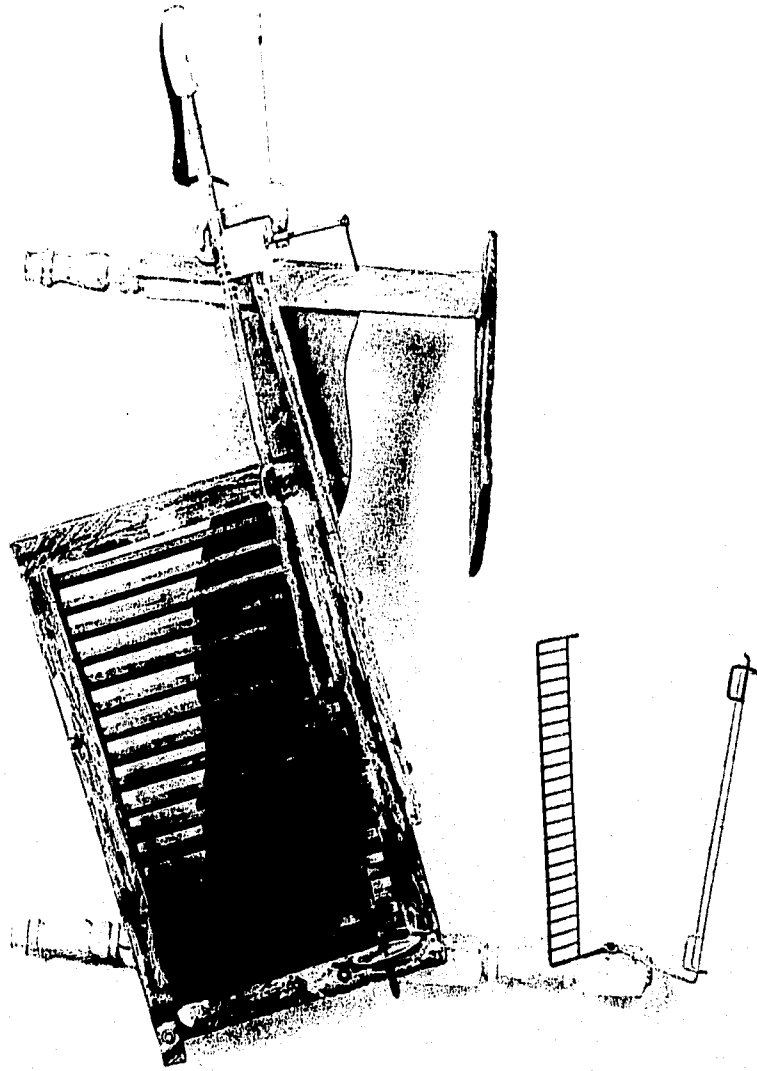


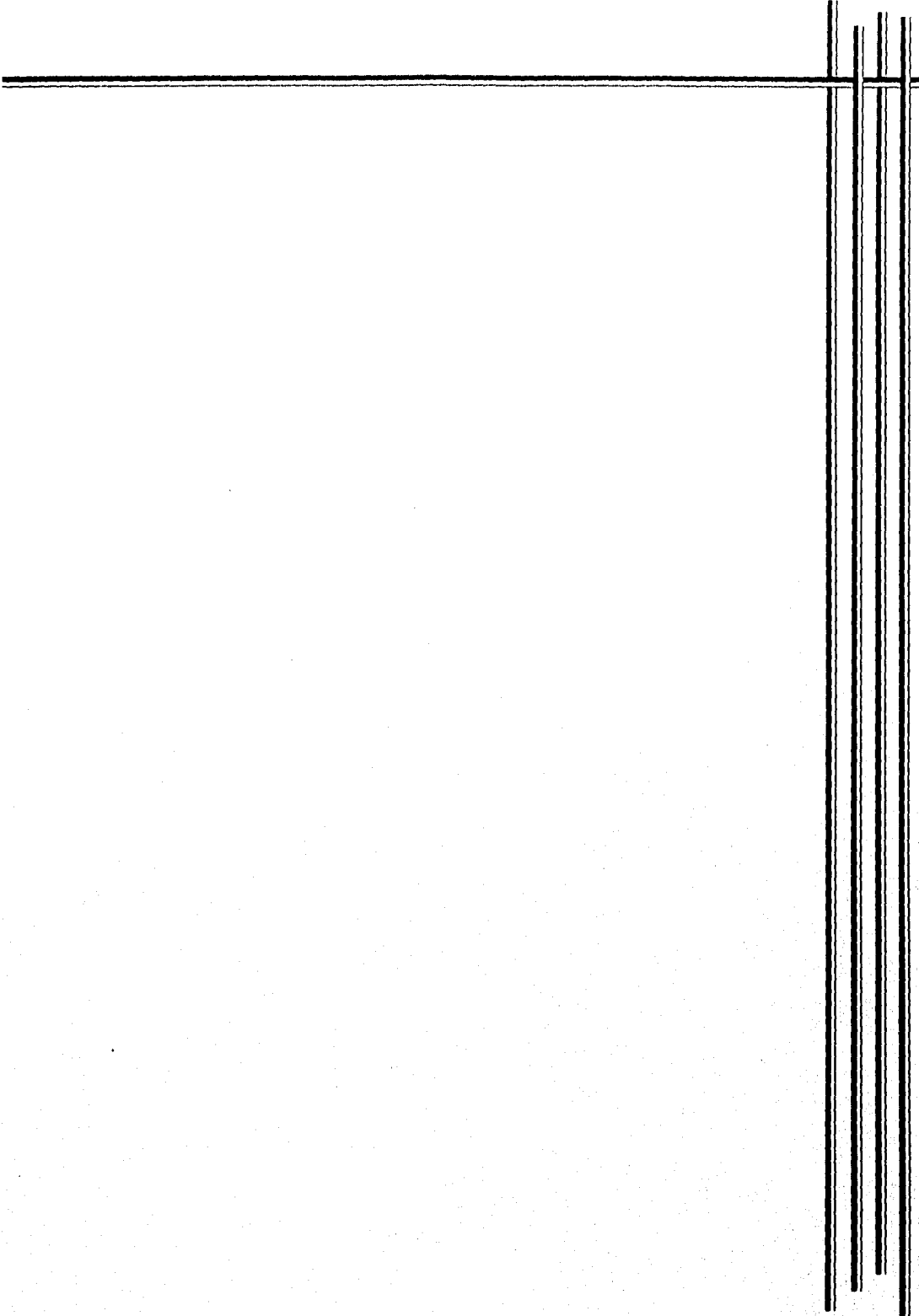


Carlos Dávila Rinaldi
"No cae nieve aquí"
Medio mixto (ensamblaje)
1989

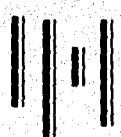
144.78 x 114.3 cms
Colección de José A. Lloveras







**ANEXOS:
Entrevistas a artistas
puertorriqueños**



Entrevista: Carlos Alberty, hijo del artista Roberto Alberty(Boquío)- por Heriberto Nieves. Agosto 2-1995

C.A: No me crié con mi padre, me lo encontré varias veces a partir de 1975 cuando entro a la Universidad de Puerto Rico Recinto Río de Piedras; a partir de ahí tuve una relación directa con él, empezamos a compartir más a un nivel intelectual.

Lo primero vez que se me viene a la mente cuando pienso en él, para dar una idea de su trayectoria, es la experiencia de los puertorriqueños en la guerra de Corea, una cosa que se habla mucho de él. Mi padre uso el collage y Díaz V. el escritor que también fue veterano de esta guerra, escribió la novela más importante "Vibraciones en el Mes de Marzo", que escribe en forma de Collage.

H. N.: Cuando mencionas la guerra ¿De qué año estás hablando?

C.A.: Comenzó en el 1950, yo nací en 1957, la guerra de Corea es una marca importante para él. Lo marca profundamente en su pintura, como en su poesía. Trabaja recogiendo cadáveres, la experiencia cercana con la muerte. La estadía en Japón, la experiencia con el arte japonés, la delicadeza de este tipo de arte, también lo influencia. Comienza a trabajar en pequeño, él decía: "yo me pierdo en un mural o en cuadro grande". Trabajó tan pequeño que hizo de miniaturas un trabajo, el cual llamo: "Mr. Puerto Rico". Tiene cabeza de alfiler y los músculos son piezas de metal con casquillos de balas.

En un texto que escribió para una exposición de Collage, él dijo: "Para mí sorpresa descubrí el collage en España por necesidad económica". Claro, el conocía el collage, lo había estudiado aquí en Puerto Rico con un maestro llamado Eugenio Fernández G., este fue amigo de Breton, y vino a parar a Puerto Rico a consecuencia de la guerra civil española.

H.N.:¿En qué año?

C.A.: En 1956, también organizó un grupo de jóvenes, el cual llamó el Mirador Azul, en la Universidad de Puerto Rico. Este grupo de jóvenes se estableció alrededor de Fernández Granel, entre ellos estaban: José María Lima-escritor y pintor-, Ruiz de la Mata y Francisco del Valle.

H.N.: ¿Consideras al collage en ese momento arte experimental?

C.A.: Sí, en Puerto Rico sí, en relación a Europa y Estados Unidos. El Collage que él hizo y el frottage nadie aquí lo había hecho, eso fue novedoso.

H.N.: ¿Cómo consideras dividida la obra de el Boquío?

C.A.: Son extrañas esas divisiones. La primera cuando es estudiante, pinta pues es académico. En los años 60 empieza a experimentar con la pintura negra, no con el color, sino con la textura de la pintura raspando, aplicando tela sobre ella y desplegándola. Él decía: "No sé lo que es pintar, no sé lo que va a salir". Era algo irracional, no había un propósito, pero sí una intención de buscar algo, pero sin saber con exactitud el producto final.

La mayor producción fue en los años 60, tanto en la escritura como en la obra plástica. Cuando realizó "las pinturas negras" tenía 35 años. De esa serie, "El Pordiosero de la Muerte" realizó en este país se encuentra en el museo de la Universidad de Puerto Rico. Otras de las pinturas negras es el "Homenaje al Greco". En las pinturas negras no sólo es importante la textura y el fondo sino el fondo blanco, los espacios que se forman. Aquí comienza también con los collages y los frottages.

En 1970 comienza con las miniaturas. La última exposición en 1978, fueron las miniaturas tridimensionales, medios mixtos a los que llamó "Chistes Visuales". Después de 1978, hizo varios ensamblajes entre ellos: "El Guerrero Pigmeo", "La Planta eléctrica", "The Elephant Man", "Cuadro de Caballete". Estos nunca se exhibieron en aquel entonces. El collage en el Boquío no sólo es una técnica sino una visión del mundo, una actitud ante

la vida, su propuesta es un comentario o crítica a lo que lo rodeaba continuamente.

El no iba a comprar materiales para hacer su obras, los materiales eran encontrados, el azar participaba en su trabajo, si no aparecía la pieza la obra no se terminaba. En ocasiones personas le traían objetos o cosas, y esas cosas a veces encontraban un lugar dentro del collage, pero a veces no. El nunca se amarró a ningún proceso, por eso no podemos ver en su trabajo una producción plástica en serie, su trabajo estaba pues en una continua búsqueda, encontraba la clave de algo, lo abandona y continuaba con otra cosa. Manuel Cárdenas es un profesor de la Universidad de Puerto Rico, fue amigo del Boquío, la obra "Homenaje a Andalucía" la tiene él. Cárdenas me dijo: " qué es eso de la mirada vanguardista, que están diciendo, lo del Boquío antes de la mirada, es intuición."

Empecé a entender otras cosas, lo de encontrar las cosas sin buscarlas, la sorpresa original antes de la mirada. Hay un texto aquí, un texto que está integrado a un collage. El collage ilustra el texto, el texto explica el collage, dice: "Sale la flecha incendiada por caminos no pensados, llevando en su corazón una larga luz de palo, la flecha navega digna. Ella es pájaro de mono, que va escribiendo con sombra su palabra por el llano. Cruza la flecha los aires y de vez corona al lago. Cayendo herida de muerte en la carne del venado."

El arte no es un lujo, es vital, es dar con algo, es sobrevivencia, explica algo, es un proceso, es un estilo de vida.

H.N.: Un comentario muy personal acerca de tu padre y su obra.

C.A.: Yo soy heredero del el Boquío, como hijo soy heredero de un montón de basura que él recogía y convertía en arte. Entonces es un problema, porque concebía cosas que estaban hechas de materiales encontrados, entonces es algo paradójico, porque conservar cosas, objetos no tiene sentido y sería una contradicción que uno piense que el arte es un monumento o una cosa eterna que se conserva. El arte es un proceso,

entonces cuando yo veo su obra, pienso en el proceso en que se encontraba cuando las realizó y lo que él había descubierto de sí mismo haciéndolas. Pienso que cuando él me dijo eso a mí, me estaba estimulando a mí, me compromete a meterme en un proceso de creación y de ver cosas que yo antes no había visto. Todavía yo estoy descubriendo cosas de mi padre a través de su obra y a través de sus escritos y claro pienso todo el tiempo que él no estuvo conmigo porque estaba haciendo estas cosas.

Entrevista: Luis Hernández Cruz, por Heriberto Nieves. 20 Julio 1995

H.N.: ¿Cuáles son las etapas en la que usted considera se divide su obra?

L.H.: Comencé profesionalmente en 1960, luego de terminar estudios en Estados Unidos, donde estaba de boga el expresionismo abstracto, estuve dentro de esta tendencia por un tiempo. A los pocos años al entrar en contacto con artistas como Carlos Irizarry y Domingo López, comencé con la experimentación. Ellos trabajaban en

acrílico en formas geométricas y yo experimente con el "Bondo", el material que se usa en la hojalatería de los coches, telas metálicas, cajones de madera, color, etc. Este trabajo fue representado en Nueva York en el año de 1966.

Inmediatamente después de estas construcciones, pasé a realizar una serie de cajas con varillas de madera, las cuales se exhibieron en el Museo de Antropología e Historia de la Universidad de Puerto Rico, en conjunto con obras de Carlos Irizarry y Domingo López. Yo presenté estas esculturas con cientos de varillas de madera, clavos, etc. Repercutiendo treinta años más tarde, este aspecto formal en la pinturas y esculturas que ahora hago, pues tienen la presencia de estas líneas o varillas verticales. Para esas mismas fechas, 1967 y 1968, comencé a trabajar con fibra de vidrio, que por primera vez se trabajaba en la isla para fines artísticos. Realicé módulos, los cuales fueron presentados en una exposición en Madrid, en el Museo de la Cultura Hispánica, llegando luego a Puerto Rico.

Deje la fibra de vidrio y retomé el acrílico sobre lienzo en la manera tradicional. Ya no era un expresionista abstracto, sino que se trataba de, como lo llamaron los críticos, una abstracción lírica. Estas pinturas tenían que ver con el paisaje de Puerto Rico y el internacional, con formas de abstracción orgánica. En esto estuve cerca de diez años. Para 1978, comienza aparecer la silueta, la figura, unida con la abstracción lírica, se inician así una nueva etapa. También trabajé la escultura en ese entonces, en su mayoría de pared. Las cuales tienen algo figurativo, son muy pulidas a diferencia de las que realicé en los años 67 y 68 y coinciden muy directamente con la pintura. Todo esto se junta para una exposición que realicé en 1986, donde recojo trabajo de los últimos 4 o 5 años. A estos trabajos los llamé antifiguras, me refiero con esto a la antimateria en términos del espacio cósmico. Títulos como "la Transmigración de las Almas", tienen que ver con elementos esotéricos. De esta búsqueda en los años 80, en donde estuve saltando de la

abstracción a la figura y de nuevo a la abstracción surge una pintura relacionada con las constelaciones. Formalmente, integran la figura una rayitas verticales, creando un efecto retinal. Es decir, las rayitas encierran un serie de composiciones, unas figuras. Para 1992 y 1993, paso al cosmos, que se trata de las mismas rayas verticales con un paisaje natural en el fondo. Las rayas ahora están más separadas y en la parte superior, se encuentran unas esferas que representan al cosmos. Esta etapa me llevó a otra más geométrica, basadas en las investigaciones de los satélites, sobre el espacio sideral. Esta pinturas llevan el tema de nuestra galaxia.

H.N.: ¿Qué influencias determinan el lenguaje plástico en su obra?

L.H.: El expresionismo abstracto de los Estados Unidos en un principio y algo de Wilhelm De Kooning también. Lo de la abstracción lírica es una influencia europea de las escuelas realistas de Venecia. Más europea que americana.

H.N.: ¿Y qué de los objetos encontrados?

L.H.: Los objetos encontrados surgen por el descanso de lo que estaba pasando en el ambiente artístico. Para 1965, estuve relacionado con Rafi Ferrer que siempre fue un artista de vanguardia; escultor que trabajó con materiales nuevos. Este puertorriqueño hizo una exposición con maquinillas de escribir. La cual presentó en Estados Unidos. Trabajó con los minimalistas, realizando las primeras instalaciones allá. Quizás por él me llega el deseo de hacer esculturas experimentales, como ya señalé. Luego surgió con Carlos Irizarry y Domingo López, un movimiento en donde se exhibían obras con materiales nuevos. Yo utilizaba la fibra vitrea, Carlos el acrílico transparente, pintaba esas grandes planchas, creando ambientes. Igual lo trabajaba Domingo.

H.N.: ¿Cómo se manifiesta estas influencias en su propuesta?

L.H.: Para modificar la obra, ya que en la escultura no podía seguir trabajando de manera experimental, utilicé tubos de acero inoxidable. Estos sacados de su contexto

tecnológico, adquieren un efecto interesante, estético.

H.N.: ¿Qué considera usted es el arte experimental?

L.H.: Tiene que ver con el tiempo en el cual se crea. Que sea un arte de su momento. Ya al entrar en un nuevo milenio, la cibernética, la computación y el video son manifestaciones artísticas experimentales que responden a circunstancias históricas. Es lo nuevo, en donde se experimenta con materiales artefactos, sistemas, que tienen que ver con la época. Aquí en Puerto Rico, Rafi Ferrer con sus grandes collages en donde pegaba zapatos, sus piezas con maquinillas y sus ambientes con hojas secas y luz fluorescente, representaban lo que estaba pasando en el mundo; lo que se está realizando en otras partes.

H.N.: ¿Tiene algún criterio de realización de la obra?

L.H.: El primero y único es la excelencia. Porque el hecho de que se trate de un material nuevo, no significa que se va a colocar como quiera, hay que trabajarlo para dominarlo.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Bibliografía Consultada

- Cirlot, Juan Eduardo. **Arte Contemporáneo**. Edhasa. Barcelona. 1968
- Droste, Magdalena. **Bauhaus**. Benedikt Taschen. Alemania. 1993.
- Duchamp, Marcel. **Escritos**. Editorial Gustavo Gili. España. 1978.
- Fauchereau, Serge. **Moscow 1900-1930**. Mallard Press. New York. 1988
- Lambert, Rosemary. **Introducción a la Historia del Arte. El Siglo XX**. Universidad de Cambridge. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1985.
- Lodder, Christina. **El Constructivismo Ruso**. Alianza Editorial. España. 1988.
- Lynton, Norbert. **Historia del Arte Moderno**. Ediciones Destino. Barcelona. 1988.
- Micheli, De Mario. **Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX**. Alianza Editorial. España. 1983
- Moure, Gloria. **Marcel Duchamp**. Ediciones Polígrafa. España. 1988
- Nash, J.M. **Cubismo, Futurismo y Constructivismo**. Editorial Labor. España. 1975
- Moure, Gloria. **Marcel Duchamp**. Ediciones Polígrafa. España. 1988
- Paz, Octavio. **Apariencia Desnuda**. Ediciones Era. México. 1978.
- Perelló, Antonia M. **Las Claves de la Bauhaus**. Editorial Planeta. España. 1990.
- Reed, Herbert. **Historia de la Pintura Moderna**. Ediciones Serbal. España. 1984
- Ríos, Adlín. **Las Artes Visuales Puertorriqueño a Finales del Siglo XX**. Editora Adlín Ríos. Puerto Rico. 1992.
- Schaeffner, Claude. **Historia General de la Pintura: Futurismo y Dadaísmo**. Aguilar Ediciones. España. 1968.
- Simonov, K.M. y otros. **Tatlin**. Rizzoli International Publication. New York. 1988
- Stachelhaus, Heinne. **Joseph Beuys**. Abbeville Press. U.S.A. 1992
- Sureda, J y Guasch, A.M. **La Trama de lo Moderno**. Akal Ediciones. España. 1993.
- Catálogos: Nuevo Arte de Puerto Rico**. Museum of Fine Arts. Massachussets. 1990
- Retrospectiva de Roberto Alberty(Boquío)**. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. 1993

AGRADECIMIENTOS

Eduardo Planchart Licea
Maria del Carmen Carrillo
Dr. Fidel Perez

Mtro. Antonio Salazar
Mtra. Aurora Guerrero
Mtro. Francisco de Santiago Silva

Mtro. Julio Chavez Guerrero

Mtro. Ramon Cervantes

Prof. Ariel Santiago

Sra. Aida Muñoz

Mtro. David Cupeles

Prof. Rodolfo Lugo Ferrer

Prof. Juan Antonio Torres

Sr. Eduardo Sanchez

Lic. Helena Baños

(Dir. de Intercambios Academicos y Becas.

Departamento Relaciones Exteriores México)

Gobierno Municipal de Vega Alta

Cooperativa de Ahorro y Crédito, Vega Alta

Prof. Carlos Alberti

Prof. Luis Hernández Cruz

Instituto de Cultura Puertorriqueña

Prof. Marta Tanguma

(Periódico Excelsior México)

(Diseño de Tesis México)

Arq. Adrián Fernández de Mendoza Durant