

## Diseminaciones visuales.

El mundo es nuestra tarea.  
Cézanne.

### CAPÍTULO 3:

La práctica totalidad de la experiencia vanguardista de comienzos del siglo XX se desarrolló dentro de una cierta homogeneidad, hasta que, tras los planteamientos surrealistas, pareció haber llegado a su punto de agotamiento. Superada esta etapa, es posible detectar un momento de revisión de los postulados modernos, urgidos, además, por las necesidades impuestas por la reconstrucción tras la segunda Guerra Mundial. Una nueva visión de la experiencia racionalista signada por puntos de inflexión sintomáticos, expresados en enigmáticas apologías de difícil asimilación para los estudios posteriores.

Lo significativo es que, desde sus planteamientos iniciales, la afirmación de un arte nuevo que se sentía capaz de transformar la realidad y reflejar el mundo, comportó una noción de la contemplación que implicó una consciencia particular de lo observado. Una construcción de la mirada que afectó a la visión misma –el punto de vista, por ejemplo– y además, a la actitud del observador que, bajo las formulaciones didácticas de su pretendida objetividad, se vió a sí mismo ante lo que se debía “ver”, cuando miraba.

La operatividad de la tarea subyace en el arte del siglo XX. Será desarrollada en todos y cada uno de los manifiestos y poéticas que el arte de vanguardia esgrimirá al respecto. Se halla plasmada en textos escritos por artistas cuyo compromiso creativo y planteamientos teóricos respecto a los modos de ver, estuvieron ligados a la sistemática exploración en fuentes y medios de trabajo diversos; capaces de expresar estos planteamientos, pero también capaces de expresarse a sí mismos a través de una reflexión.

Se tomará aquí como base indagatoria aquellos textos críticos vinculados a una poética y una concreción operativa y objetual de lo planteado.

No se incluyen, por tanto, textos como los de John Berger (*Saber Ver*) o Michael Seuphor (*El estilo y el grito*) puesto que, aún siendo esclarecedores y significativos, respecto de lo aquí expuesto, sus autores no mantuvieron paralela una actitud operativa, es decir, creativa, dentro del campo de las artes visuales o la arquitectura. Más discutible puede ser la no inclusión de Benjamin (particularmente *El origen del drama barroco alemán*, muy presente en los primeros pasos de esta tesis), puesto que sus ensayos y escritos constituyen verdaderos ejercicios literarios en sí mismos y por tanto, artísticos. Se ha preferido, en el marco del presente trabajo, omitir aquellas expresiones artísticas cuyo código de "lectura" se basa en el lenguaje del signo (literatura: novela y poesía, teatro escrito, música escrita...) y circunscribirlo al lenguaje simbólico<sup>1</sup>.

El texto de El Lissitzky (1890–1941) A. y la Pangeometría<sup>2a</sup> de 1924 inicia la reconstrucción del manifiesto tácito de la Síntesis de la Artes, singladura que se prosigue en el libro de László Moholy-Nagy, titulado *La Nueva Visión*<sup>2b</sup> de 1929 y con en el de Max Ernst, *Más allá de la pintura*<sup>2c</sup> de 1937, escrito algo más tarde. Textos todos que esta tesis hace converger en otro, escrito por Le Corbusier, *El espacio indecible*<sup>2d</sup> de 1946, que abrió un nuevo ámbito topológico a lo moderno, desvelando la posibilidad de la incursión activa del intérprete; el último convidado en la construcción del concepto existencial espacio/tiempo, tras la muerte de los dioses.

### El Lissitzky: Medusa y el imposible óptico.

Las reflexiones teóricas de El Lissitzky, que no «tenía una concepción propia del acto creativo»<sup>3</sup> plantean algunas dificultades para su estudio, pues su obra, coherente en cuanto a su concepción y ecléctica respecto a su ejecución, presenta tanteos conceptuales

- 1 Referido a las artes apofánticas, como establece el filósofo catalán Eugenio Triás, el concepto se basa, esencialmente, en la tesis de Panovsky, pero prescindiendo del carácter denotativo que tendría la significación de la obra de arte. Véase: PANOVSKY, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. Doubleday Anchor Books. Versión en castellano: (1979). *El significado en las artes visuales*. Col. Forma, 4. Alianza: Madrid. Y también TRIAS, E. (1991). *La lógica del Límite*. Destino: Barcelona. P. 55.
- 2a A. y la Pangeometría [1924], fue escrito en Locarno y publicado en alemán en *Europa Almanach* (1925) por los editores Carl Einstein y Paul Westheim (Kiepenheuer: Postdam), con el título *K. und Pangeometrie*. La referencia aquí pertenece a la versión en inglés tomada del libro de Sophie Lissitzky-Küppers (1992), titulado: *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. (Trad. Helene Aldwinckle. Reimpresión de la edición de 1968. Thames & Hudson: Londres). Pp. 352-357.
- 2b MOHOLY-NAGY, L. [1929]. Publicado originalmente en alemán en 1929 bajo el título de *Von Material zu Architektur*. La versión en castellano aquí utilizada, corresponde al libro *La nueva visión y Reseña de un Artista*. Trad. Branda L. Kenny Ediciones Infinito: Biblioteca de Diseño y Artes Visuales, vol. 2. 2º edic. Buenos Aires (1972). El escrito *Reseña de un Artista* fue incluido por vez primera dentro de *La nueva visión*, en la tercera edición en inglés de 1947, con el nombre *Abstract of an Artist*.
- 2c ERNST, Max. [1937]. *Más allá de la pintura*. *Cahiers d'ART*, nº 6–7. La versión en castellano aquí utilizada corresponde a: ERNST, Max (1982). *Escritos*. Edic. Polígrafa: Barcelona. Pp. 180 y sig.
- 2d LE CORBUSIER. [1946, abril] *L'espace indecible*. Nº hors-serie: *Art de L'architecture d'aujourd'hui*. Versión en castellano de: ALVAREZ, F. (1998, sept.) *Dc*, nº 1: Barcelona. Pp. 45-55.
- 3 CHAN-MAGOMEDOV, S.O. (1990). in cat. *El*

irresolubles que condensan y diseminan las múltiples corrientes del campo de las acciones de la incipiente vanguardia. Sus consideraciones acerca de la problemática implícita en la visión, clave en el establecimiento topológico del espacio-tiempo de vanguardia y que acomete, básicamente, tanto desde el pensamiento de su coterráneo Malévich como del de Spengler, queda registrada en un apartado del ensayo A. y la Pangeometría, escrito en 1925 que lleva por nombre: Espacio irracional<sup>4</sup>.

A. y la Pangeometría es un texto que inicialmente fue concebido para formar parte de un proyecto más amplio. Por entonces, El Lissitzky tenía en mente escribir un libro en el que probablemente habría desarrollado más ampliamente las ideas contenidas en este ensayo. El título de esta obra pudo haber sido  $1=1^5$  y su objetivo hubiera sido recoger en un solo hilo expositivo, el espectro conceptual sobre el que habría de desenvolverse el arte moderno.

Las particulares reflexiones esbozadas en A. y la Pangeometría no sólo constituyen una sistemática revisión de las conquistas visuales de la evolución artística, en función de cierto relativismo matemático, sino que conforman uno de los paradigmas que inauguran la exploración sistemática del problema de ver a comienzos de siglo. Lo más significativo aquí, a los efectos que se plantean en la presente investigación, es el hecho de que se trata de un texto que se desarrolló paralelo a un productivo trabajo creador, tanto en el campo pictórico y de las artes plásticas en general, como en el arquitectónico en particular.

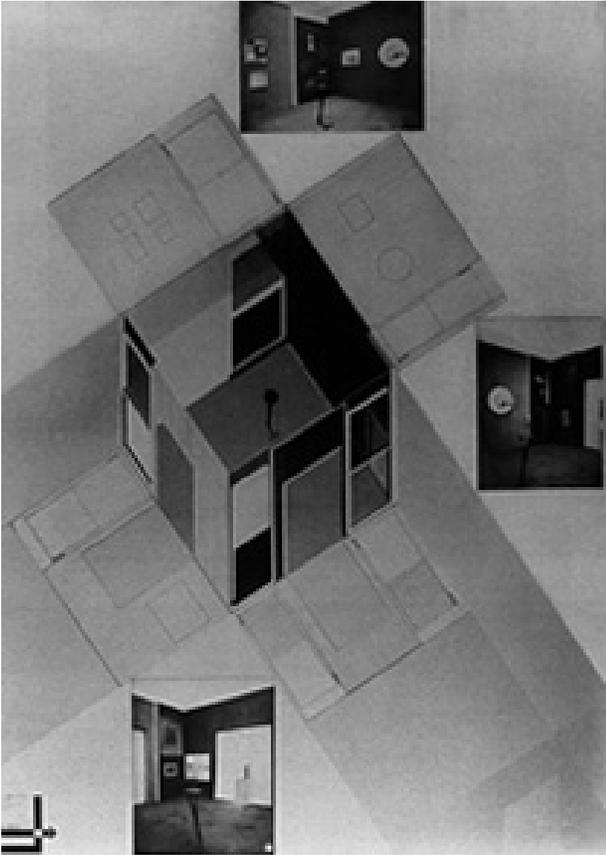
En efecto, una de las actividades que a finales de los Veinte ocuparía a El Lissitzky, junto con la escritura de ensayos y la labor docente, sería la construcción de pabellones temáticos y espacios de exposiciones de rápida concepción, ejecución y desmontaje. Especialmente interesantes son, al respecto, dos de ellos, construidos en 1926, un año después de la publicación del libro, en los que abordó el Arte Moderno como tema.

El primero de estos pabellones, de carácter

Lissitzky 1890–1940. Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo. Municipaal van Abbemuseum: Eindhoven, Fundación Caja de Pensiones de Barcelona: Madrid. Musée d'art Moderne de la Ville: París. P. 35.

4 LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie. (1992). Op. Cit. P. 352–357.

5 Nisbet sostiene esta hipótesis en virtud de una carta dirigida a Küppers fechada el 6–3–1924 en Ospedale, Locarno (véase: LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992) Op. Cit. P. 45), en la cual El Lissitzky haría suyas las ideas del Raoul Heinrich Francé (NISBET, Peter. (1988) in cat. El Lissitzky. 1890–1941 Retrospektive. Sprenglermuseum: Hannover. PP. 20–22. Por otra parte, Torelli Landini apoyaría la idea de que el título habría sido Die amechanik Werk –TORELLI LANDINI, Enrica (1995) Lazar' Marcovic Lisickij. Col. Dizionario monografico degli architetti moderni e contemporanei. Officina Edizioni: Roma. P. 16.



1.

efímero, estaba concebido para la Internationale Kunstausstellung de Dresde<sup>6</sup> y respondía al nombre de Raum für konstruktive Kunst (il. 1 y 2). El segundo, que debía ser permanente, era un salón/montaje para el Provinziell Museum de Hannover<sup>7</sup> y llevaba por nombre Abstraktes Kabinett (il. 3 y 4).

El Lissitzky aplicará en ellos un mismo principio que desarrollará con irregular intensidad en toda su obra y que venía explorando desde 1923, cuando llevó a cabo el Salón Proun (il. 5), un montaje hecho para la Große Berliner Ausstellung<sup>8</sup>. La base de su exploración arquitectónica se basa en no considerar a las paredes delimitadoras del espacio de un modo convencional, como simple soporte físico o contenedor, sino como un fondo óptico<sup>9</sup>. Un concepto sobre el tratamiento de la superficie que irá articulando a partir de una idea, apuntada en un escrito fechado precisamente en 1923, en Berlín<sup>10</sup>, que quedará posteriormente asentada con claridad en otro escrito sin fecha, a propósito de sus montajes para exhibiciones<sup>11</sup>.

## 1 y 2. EL LISSITZKY

Raum für Konstruktive Kunst, 1926

Internationale Kunstausstellung, Dresde

a: Isometría del proyecto de la habitación de 6x6 m.

Guache y collage, 16,7x22,2 cm. Galería Tetriakov.

b: Fotografía. Galería Tetriakov.

## 3 y 4. EL LISSITZKY

Abstraktes Kabinett. 1927

Provinzielmuseum, Hanover.

a: Diseño para la instalación de 330x427x549 cm.

Guache y collage, 39,9x52,3. Spengler Museum.

b: Fotografías de la reconstrucción de 1969 (el original fue desmontado en 1937). Spengler Museum.

## 5. EL LISSITZKY

Salón Proun. 1923

Montaje de 3x3x2,6 m. para la Große Berliner

Ausstellung (Fotografía de la reconstrucción de 1965)



2.

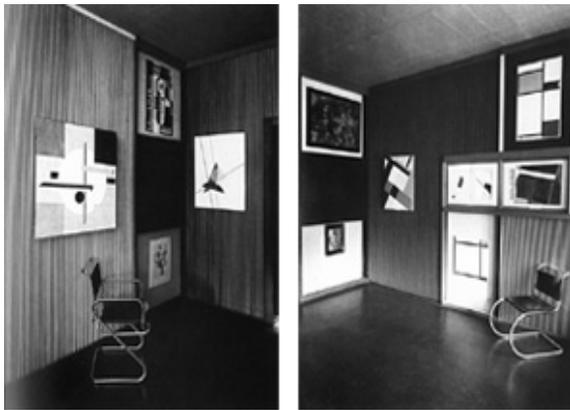
6 En su deseo de reunirse nuevamente con Küppers, El Lissitzky regresa a Alemania en el verano de 1926, donde, por invitación del patrocinador de ambos, Ida Bienert, participara con este montaje en la Exhibición Internacional de Arte de Dresde, que fue terminado en 1927.

7 Comisionado directamente por su entonces Director, Alexander Dorner .

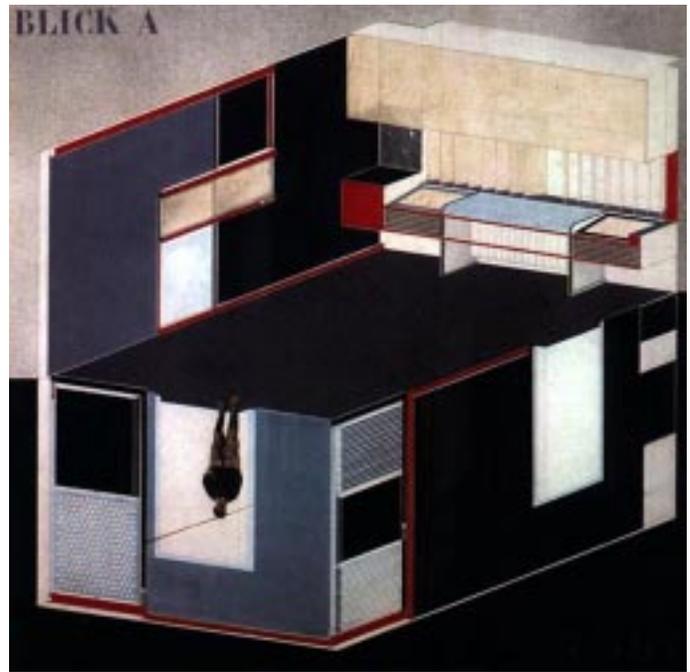
8 Llevado a cabo en el Lehrte Bahnhof.

9 EL LISSITZKY. [s.d.] Exhibition Rooms, transcrito en 1962 en Die Zwanziger Jahre in Hannover, del Niedersächsisches Landes Museum de Hannover y se recoge en: LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie. (1992) Op. Cit. P. 366.

10 EL LISSITZKY. [1923, julio]. Proun Raum. Große Berliner Ausstellung. 1923. G: Berlín. Reeditado en: LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie (1992) Op. Cit. P. 365. Inicialmente escrito en Mayo, durante su primera visita a Holanda.



4.



3.

"In the room which I was given, I did not see the four walls as supporting or protecting screens but rather as an optical background for the painting. Therefore I resolved to treat the wall surfaces as such"<sup>12</sup>.

La consecuencia práctica de este tratamiento sobre los límites del espacio arquitectónico será el de un efecto cinético<sup>13</sup>, producto de haber asumido el Salón de 1923, no como algo dado a la contemplación visual únicamente, sino como una construcción que debía ser "vívida"<sup>14</sup>. La idea nace de considerar a los seis planos que conforman el espacio (las cuatro

11 EL LISSITZKY. (1962). Die Zwanziger Jahre in Hannover. Niedersächsisches Landesmuseum: Hannover. Recopilado en: LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie (1992) Op. Cit. P. 366.

12 EL LISSITZKY. [s. d.] (1962). Op. Cit. P. 366.

13 Planteado mucho antes de que se definiera un movimiento Cinético como tal en la modernidad, pero al que aludía en los siguientes términos: "Therefore the room should be organised that of itself it provides an inducement to walk around it". EL LISSITZKY. [1923, julio]. Op. Cit. En LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie. (1992) Op. Cit. P. 365.

14 EL LISSITZKY. [1923, julio]. Op. Cit.



5.

paredes más el suelo y el techo) como elementos a ser diseñados<sup>15</sup>, sobre los que se “proyectará” un efecto que, en el caso de los dos pabellones considerados, será inducido en el observador por múltiples listones que se disponían a modo de capas que emergen desde las paredes perpendicularmente.

Pintados por una cara de negro y de blanco por la otra, las paredes cambiaban constantemente a negro, a blanco y a gris, produciendo un efecto sintético de secuencias que iban de uno al otro extremo y tendían a disolver las superficies del contenedor en la medida en que el observador iba desplazándose por la sala. Gracias a esta disposición<sup>16</sup> se percibía una cierta atmósfera de luz y no luz alternativa que acompañaba el recorrido en un espacio definitivamente no diseñado como Living–Room.

El fondo óptico que Lissitzky propuso, guarda relación con la imagen lejana planteada por Hildebrand, cuando este último trató el problema del sentido en la forma<sup>17</sup>. Reconocible en su delimitación por el marco y la tela del cuadro, la imagen lejana (Distanzschicht) sería creada por la forma activa representada en la pintura, resultando perceptible en la apreciación distanciada. Hildebrand señala que esta se produce también en las formas expresivas de la escultura y la arquitectura, siempre y cuando su punto de vista sea frontal.

El resultado, en propiedad, será una imagen plana debida, fundamentalmente, a que en esas circunstancias no puede producirse movimiento ocular alguno, dada la lejanía del espectador. En ella la profundidad no es más que una representación de carácter convencional, inferida como una ilusión supeditada a unos códigos culturales.

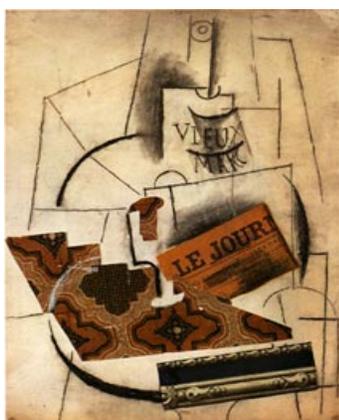
La imagen lejana tiene, por otra parte, la particularidad de crear entre ella y el observador un espacio virtual que Hildebrand concibe como metáfora de un escenario. Un ámbito al que, paradójicamente, la estética y las diferentes experimentaciones plásticas habían prestado, hasta el momento, poca atención. Tomando en cuenta los trabajos de fragmentación de

6. GEORGES BRAQUE.  
Casas en L'Estaque. 1908  
Museo de Bellas Artes de Basilea
7. PICASSO.  
Botella de Viex Març y diario. 1913  
Papier Collé, agujas y carboncillo sobre papel, 62,5x47.  
Zervos II\*, 334; DR600. Musée National d'Art Moderne.  
Centre Georges Pompidou.

- 15 EL LISSITZKY. [1923, julio]. Op. Cit. Aunque señale que por motivos técnicos no pudo operar de la misma manera sobre el plano del suelo.
- 16 Dispositivos a base de cañones de luz artificial con filtros de colores producirían diversas sensaciones a lo largo del día. En todo caso, el efecto, pese a su intensidad, no minimizaría la sensación que se buscaba con este trabajo sobre los delimitadores espaciales.
- 17 HILDEBRAND, A. von [1893] Problem der Form in der bildenden Kunst. Strasburgo. Versión en castellano: El problema de la Forma en la Obra de Arte. Trad: M. Peña Aguado. Col. La balsa de la Medusa. Visor: Madrid (1988).



6.



7.

la forma, llevados a cabo por el cubismo y que permitieron a los artistas plantearse el tratamiento objetivo del plano mismo de representación (il. 6), el pase de la imagen lejana al fondo óptico, es algo más que un cruce afortunado.

Las obras de Picasso y Braque habían comenzado a introducir, a partir de 1912, la técnica del collage y el papier collé (il. 7) como una manera distinta de explorar el color, sugiriendo que la obra de arte acabada podía disfrutar de una existencia autónoma, participando del mundo como cualquier objeto más. No obstante, el tratamiento "objetual" de la superficie del lienzo aún se armará a partir de sus convenciones, aunque su lectura se llevará a cabo, desde entonces, a partir de una subversión del significante que actuará fuera del plano.

La superficie de la pared, trabajada como lo plantea El Lissitzky, experimenta los mismos principios que el plano del lienzo, pudiendo, por tanto, participar y volverse ente activo. El contenedor espacial no está ya conformado por paredes dispuestas para ser pintadas o para emplazar pinturas; El Lissitzky lo señala enfáticamente: "To paint over the walls and to hang pictures on them are equally wrong"<sup>18</sup>. La caja arquitectónica irá adquiriendo una profundidad inasible que evolucionará plásticamente en devenir; no interesará ya como limes, en tanto que frontera, sino limen, umbral; un lugar capaz de albergar un sentido en la conformación semántica del espacio.

Lo mismo ocurrirá con las obras "suspendidas" en este tipo de instalaciones, destinadas a exhibir arte de vanguardia. Los montajes de estas exposiciones resultaron un campo fértil, en el que se buscaba que las obras no se apoyaran, simplemente, sobre una pared, dispuestas pasivamente para ser dadas a su contemplación<sup>19</sup>. Por el contrario, se pretendió que éstas participaran del movimiento general, en una dinámica recurrente que se generó en las exposiciones del grupo suprematista (sobre todo a partir de 1: 10, como se verá más adelante) y que será puesta dramáticamente en evidencia en los trabajos de Herbert Bayer (ils. 8 y 9) y Frederick Kiesler.

18 EL LISSITZKY. [1923, julio]. *Ibidem*.

19 Comenzó con los tabiques correderos y los cuadros giratorios de El Lissitzky y continuó con el distanciamiento entre el contenedor y el soporte expresivo, que situará al espectador «suspendido» en el aire, como en la propuesta de Herbert Bayer para el montaje de la sección alemana de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1930 o en la de 1942, de Frederick Kiesler, para La Salle Surrealiste, en el marco de la exposición de arte vanguardista de la Galería Peggy Guggenheim en Nueva York (la diferencia entre estas dos últimas propuestas estriba en la tautología que supone la sección del contenedor de Kiesler respecto al ángulo visual del observador, pero ambas parten de una posición homocéntrica estática similar).



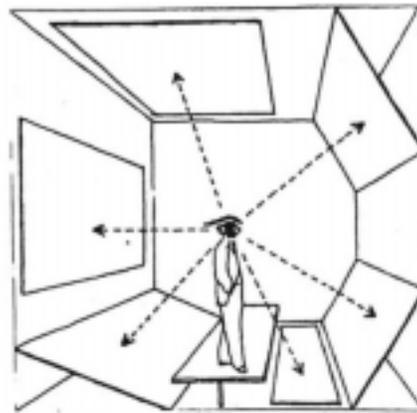
8.

El tratamiento del plano delimitador como ente activo, que El Lissitzky concibiera de una manera abstracta, tenía como precedentes, entre otros, una experiencia expresionista en el Pabellón de Cristal de Bruno Taut, construido en 1914 para la Deutsche Werkbund de Colonia, en el que se pusieron en escena los supuestos de una Arquitectura de Cristal, de Scheerbart<sup>20</sup>. La planta circular de esta obra estaba constituida por un cuerpo cilíndrico rematado en una cúpula geodésica que semejaba en su geometría particular una cristalización mineralógica<sup>21</sup>. Intencionalmente, no coincidían exterior e interior, tanto ambiental como morfológicamente, buscando activar los planos delimitadores del espacio a través de sensaciones diferenciadas<sup>22</sup>.

Los dos pabellones de El Lissitzky experimentan con los efectos producidos al aplicar determinados colores sobre la superficie delimitadora del espacio interior. Estos colores, a los que Mondrian denominó los no-colores: blanco, gris y negro, serían elementos primordiales y exclusivos de la forma, a la que tratará de manera no referencial ni objetual. Inserto en la vía que abrió el collage e inspirado en el trabajo de varios artistas franceses, italianos y norteamericanos, basados en la teoría científica decimonónica del color, El Lissitzky encaminó su trabajo hacia la abstracción de la representatividad espacial.

Liberado de las exigencias de los objetos, la abstracción le permitirá investigar sobre el color en sí, logrando mucho más que la fragmentación prismática y divisoria que significaba aplicar estas teorías a las

8. HERBERT BAYER  
Sala 5ª de la sección alemana. 1930  
Montaje para la Exposition de la société des artistes décorateurs. París. Archivo de la Bauhaus, Berlín.
9. HERBERT BAYER  
Sala 5ª de la sección alemana. 1930  
Montaje para la Exposition de la société des artistes décorateurs. París. Esquema.
10. FRANTISEK KUPKA  
Discos de Newton. 1911-1912  
Oleo sobre lienzo, 49,5x65 cm. Musée National d'Art Moderne.
11. ROBERT DELAUNAY  
Fenêtres ouvertes simultanément. 1ère partie, 3e motif. 1912. Oleo sobre lienzo, oval 57x123 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venice.



9.

- 20 Este pabellón se presenta en apariencia como el espacio de un ritual iniciático en el que el empleo tautológico del cristal, como casi único elemento constructivo, resulta de una evidente intención didáctica. Las escaleras, los suelos y las paredes son de vidrio. El espacio inferior se presenta como un decorado efectista: una tribuna para la música y una cascada de vidrio amarillo por la que corre el agua, esparciendo reflejos con un fondo de proyecciones lumínicas caleidoscópicas. Una construcción que puede calificarse como obra de arte total, atendiendo al sinnúmero de situaciones expresivas que se sucedían en función de un único propósito.
- 21 En evidente adscripción a los postulados expresionistas y antifuncionalistas de Scheerbart, el edificio mismo se hallaba sobre una base de hormigón que buscaba expresar la consistencia del material en estado previo a su fragua, donde todos los elementos funcionales quedaban discretamente velados
- 22 Para lo que colocaba entre las superficies exterior e interior de las paredes una cámara por la que circulaba agua o aire, regulando el confort ambiental interior desligándolo de la situación externa. Pero, sobre todo, produciendo efectos luminosos diferenciados entre el interior y el exterior



10.



11.

condicionantes naturalistas, como hiciera Seurat. Las experiencias del color sobre el fondo óptico se pueden considerar como otro medio de aplicación de las teorías de Frantisek Kupka, quien fuera uno de los primeros pintores abstractos. Tanto en sus primeras manifestaciones, llevadas a cabo en París en 1911, como en lo que asienta en notas manuscritas, Kupka había indagado en las posibilidades de la línea y el plano ignorando “el tema derivado de la naturaleza en favor de ejercicios técnicos de «motivos subjetivos» captados por el ojo de la mente”<sup>23</sup>.

Utilizando la tabla de colores de los teóricos Hershel y Young<sup>24</sup>, Kupka planteó en Discos de Newton (1911–1912) (il. 10) el poder del color sólo, capaz de sugerir un movimiento o sensación dinámica cuando se libera de toda función representativa. Una búsqueda en la que se encuentran también los trabajos de Robert Delaunay (il. 11) a partir de la serie Fenêtres, de 1912 y que queda evidenciada en la correspondencia que por la misma fecha mantuvo con el pintor Auguste Macke. En estas cartas (y en otros escritos) Delaunay reflexionaba acerca de las “leyes de los contrastes complementarios y simultáneos”, que había sido la base de la especulación científicista de la teoría de los colores del siglo XIX<sup>25</sup>.

“...l’idée d’une peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes de couleurs, mais en se développant dans le temps et se percevant simultanément, d’un seul coup; j’emploie le mot scientifique de

23 MOSZYNSKA, A. (1996). El Arte Abstracto. Trad. Mariani, H. Destino: Barcelona. P. 15.

24 Aparecida en un texto de Nicholas Ogden Rood de 1879, titulado Modern Chromatics. With applications to art and industry. C. Kegan Paul: Londres. Edición de 1973: Modern Chromatics; student’s text-book. Van Nostrand Reinhold: Nueva York.

25 En abril de 1912 Delaunay comenzó su serie con la obra Les Fenêtres simultanées (1ere partié, 2e motif, 1ere replique) basada en el tratamiento puro del color y difundió sus reflexiones en el manifiesto Sur la lumière, que Paul Klee tradujo al alemán y publicó en la revista Der Sturm. DELAUNAY, R/ DEALUNAY, S. The New Art of Color. The Writings of Robert and Sonia Delaunay. Trad. Shapiro, D. y Cohen, A. Ed. A. Cohen. Crown: Nueva York. (1978).

### Chevreul; les contrastes simultanés"

El Lissitzky no parece tan influenciado por las teorías ópticas francesas<sup>26</sup>, de las que ciertamente se nutren los anteriores trabajos, sino más bien por una idea mucho más protosicoanalítica: la Teoría del Color de Goethe, escrita en 1810<sup>27</sup>. Allí la relación no se da tanto en lo referente a las propiedades físicas del color, sino a los efectos morales del mismo; sesgo que debió interesar al artista revolucionario. Goethe establecía el potencial metafísico o alusivo del color, capaz de generar motivaciones positivas y negativas en el espectador, en una alusión definitivamente moral.

"El color ocupa un puesto muy elevado en la serie de las manifestaciones naturales originales, en la medida en que llena con una multiplicidad bien definida el simple círculo que le es asignado. No nos sorprendemos, entonces, de saber que ejercita una acción, en particular sobre el sentido de la vista, al cual pertenece en forma evidente y a través suyo, sobre el espíritu en sus manifestaciones elementales más generales, sin referencia a la constitución o a la forma del material sobre cuya superficie lo vemos. Se trata, diríamos, de una acción específica cuando el color está tomado en su singularidad, mientras en combinación con otros se trata de una acción en parte armónica, pero siempre decidida y significativa, que se relaciona directamente con el momento espiritual. Este es el motivo por el cual el color, considerado como un elemento del arte, puede ser utilizado como un recurso que coopera con los más elevados fines estéticos"<sup>28</sup>.

Sin embargo, a este fenómeno primario se le vendrían a sumar otras experimentaciones. Esta vez en torno a la capacidad del color de provocar no tanto sensaciones, pues el mismo Goethe no lo define en

26 Eugène Chevreul recopiló en 1864 el más extenso catálogo de colores hasta el momento. Semeja una elaborada enciclopedia con 14.400 tonalidades cromáticas materiales, conseguida gracias a los desarrollos del siglo XIX de la técnica de impresión cromolitográfica y de la química industrial, en la elaboración de colorantes sintéticos. No sólo catalogaba todos los colores posibles, sino que, basado en las sensaciones cromáticas y la armonía empírica de los círculos newtonianos, fundamentaba una base para dar cuenta de sus mezclas y sobre todo, de sus efectos por "contrastos simultáneos" (CHEVREUL, Eugène. [s.d]. Clasificación y contraste de los colores. Litografía Vázquez Díaz: Barcelona). Ello constituiría la base teórica de los Impresionistas y los Divisionistas y aún estarán presentes en los Fauvistas y Futuristas.

27 Aunque su adscripción a la teoría de los principios ópticos y del color, desde una perspectiva estrictamente física y fisiológica, le vinculan a Mondrian y a Malévich. Parte de la división de la imagen, como idea positivista, en un mosaico de sensaciones cromáticas. La consecuencia que más resalta de todo esto es que la pintura devendría en una reconstrucción del mundo por el hecho objetivo de ser una reconstrucción de la superficie del ojo. La obra de Goethe lleva por nombre Zur Farbenlehre, escrita en 2 volúmenes en Tubinga, en 1810 (La teoría de los colores. (1992). Trad. Javier Arnaldo. Col. Tratados. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España: Madrid). Nace de clasificaciones predialécticas, que reconocen una voluntad "estética" del color, fijado en la memoria como "sensibilidad culta" (colores fisiológicos), superando las condiciones mecanicistas (colores físicos), en boga para el momento.

28 GOETHE, Wolfgang. [1810]. Op. Cit. Del capítulo: Acciones simbólicas y morales del color. P. 759. Por otra parte, este escrito de Goethe está muy ligado a Faust, no sólo por su paralela temporalidad y ambos constituyen una voz crítica dentro del optimismo ilustrado, abriendo el campo hacia la irracionalidad romántica

esos términos, sino actitudes, que serán activas y pasivas y cuya traducción a “formas” en movimiento inducidas al observador, constituiría la contribución de El Lissitzky a la teoría estética de la vanguardia<sup>29</sup>. Su trabajo constituye así, uno de los primeros intentos proyectuales, conscientes y sistemáticos dentro de la Modernidad, del manejo del Tiempo, expresado como movimiento y trabajado, simultáneamente, en diferentes soportes expresivos.

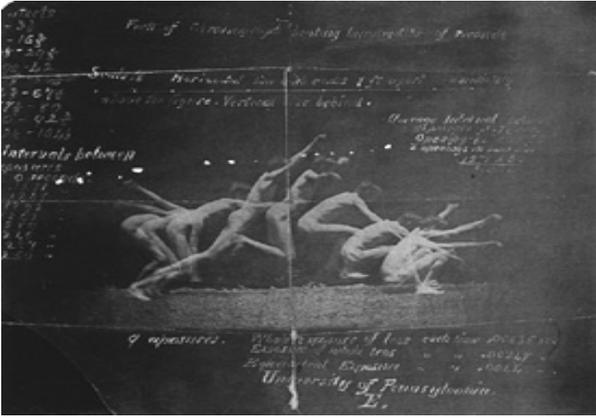
El Tiempo constituirá el elemento referencial que permitirá a El Lissitzky una operatividad para la Síntesis de las Artes, que había planteado ya en 1923, cuando anunciaba que el espacio concebido para el descanso, el trabajo y la vida social del hombre debían unificarse bajo una totalidad, que permitiese mutaciones y adaptaciones según la ocasión lo requiriese<sup>30</sup>. Plantamiento que, sin embargo, no constituye el primero que incluyese al Tiempo representado por el desplazamiento del observador, como parte fundamental de la lectura de la obra<sup>31</sup>.

A tal efecto, Hildebrand había establecido una definición de la obra de arte como una imagen causada por una forma activa, superando el punto de vista tradicional, según el cual, las obras plásticas tendrían sólo carácter espacial y no temporal<sup>32</sup>. La condición dual de la imagen permitiría captar no sólo el relieve o la profundidad, sino también el movimiento; no en el momento de detención, sino en una forma en devenir. En este sentido, El Lissitzky va más allá de los planteamientos formulados por Hildebrand pero también de las pretensiones futuristas de dar vida a la estática naturaleza muerta cubista. El concepto de desplazamientos temporales que Marinetti mismo había manejado quedaba declarado ya en el primer Manifiesto Futurista:

“El movimiento que queremos reproducir en el lienzo ya no será un sólo movimiento de dinamismo universal fijo. Muy simplemente, será él mismo sensación dinámica”<sup>33</sup>.

Dada, por otra parte, su admiración por la má-

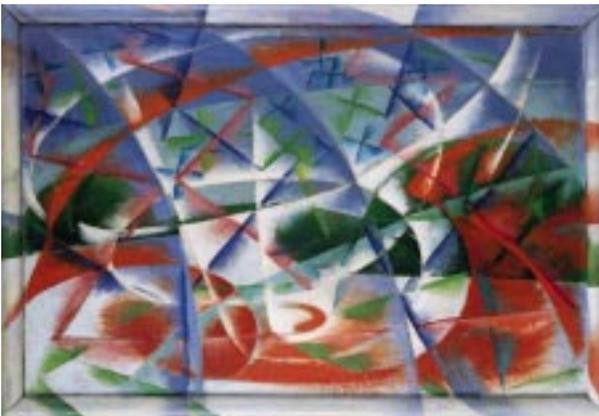
- 29 El discurso y “figura” del color planteado en la obra de Goethe, será la base de las prácticas plásticas de los VKHUTEMAS realizadas en los cursos de Rodchenko y Fedorov, en las que predominaba una vertiente protosicoanalítica de La teoría de los colores. Vertiente que estará presente también en la Bauhaus en los talleres de Klee, Kandinsky e Itten, quien adquirió sus conocimientos del color de Adolf Hölzel en 1913, estudiando a Goethe, Bezold, Runge y a Chevreul-ITTEN, Johannes. (1994). El arte del color. Noriega Editores: México. P. 7-. Itten impartió sus conocimientos también en la Escuela Textil de Krefeld y, siendo Director de la Kunstgewerbeschule (1938-1954), desarrolló su propia teoría que buscaba desprenderse de los aspectos subjetivos del color pero no de los de la percepción.
- 30 EL LISSITZKY. [1923, julio]. Op. Cit.
- 31 El mismo Lissitzky daba mucha importancia a la “mutabilidad” de la imagen del Wolkenbügel (1922) según se variara el ángulo de visión del observador. Preocupación similar a la que Cezanne abriera y que se vio reflejada más tarde en la búsqueda cubista.
- 32 HILDEBRAND, A. (1988) von. *Ibidem*.
- 33 Originalmente publicado en París (Le Fígaro, 20 de febrero de 1909).



12.

quina y la tecnología, las declaraciones futuristas parecieran entroncarse más con los descubrimientos debidos a la cronofotografía, mediante la cual múltiples y secuenciales imágenes fotográficas “congelan” el proceso del movimiento<sup>34</sup> (il. 12), en la que se pretende más la experimentación en la representación del movimiento que la posible representación de la experiencia del movimiento en sí (il. 13). Sus trabajos prácticos más elaborados, por otra parte, serían los que más influyeron en el ambiente ruso prerevolucionario; particularmente en el movimiento Rayonista, cuyo manifiesto escribió y publicó Mijaíl Larionov a partir de la exposición titulada Target de 1913, cuando formaba parte del grupo Oslinyi Khvost (“La cola del burro”)<sup>35</sup>.

«We do not sense the object with our eye, as it is depicted conventionally in pictures and as a result of following this or that device; in fact, we do not sense the object as such. We perceive a sum of rays proceeding from a source of light;



13.

12. ETIENNE-JULES MAREY  
Saut. 1883  
Cronofotografía geométrica. Colección Privada.
13. GIACOMO BALLA  
Velocità astratta+rumore. 1913-1914  
Oleo sobre cartón con marco de mader hecho y pintado por el artista. 545x765. Peggy Guggenheim Collection, Venecia.
14. UMBERTO BOCCIONI  
Forma única de continuidad en el espacio. 1913  
Bronce, 196,4x89x40,6. Colección Privada

34 Experiencias que fueron dirigidas en Italia por Giulio Bragaglia, a partir del trabajo de los fotógrafos Edward Muybridge y Etienne-Jules Marey, entre 1883 y 1885. La cronofotografía ponía en evidencia que no se podía confiar en los sentidos humanos para captar la realidad. Pese a ello, se alzaron voces en contra de esta manera de aprehender el movimiento. Una de ellas fue la de Auguste Rodin, clamando “en favor del derecho del artista a interpretar, citando la muy convincente marcha de su propio San Juan Bautista”. EWING, William A. (1996). El cuerpo. Fotografías de la configuración humana. Trad. A. Gómez Cedillo. Siruela: Madrid. PP. 113 y ss.

35 Bowlit señala que el Rayonismo estuvo considerablemente influenciado por las nuevas técnicas fotográficas y cinematográficas. En 1913 el fotógrafo moscovita A. Trapani inventaba la técnica “Ray gum” que creaba la ilusión de texturas radiales y fragmentarias. BOWLIT, John E. (1988). Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism. Thames & Hudson: Nueva York. PP. 92-93.



14.

36 Bowlt, John E. Op. Cit. PP. 93-100. Véase también: BOWLT, John E. (1982). *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the «World of Art» Group*. O. R. P. Mass.

37 El primer manifiesto futurista se titula: *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, fechado el 11 de abril de 1912; el último, *El futurismo mundial*, es del 11 de enero de 1924 en París. Este último manifiesto es una larga lista de artistas internacionales clasificados como: “Estos son en realidad futuristas”. Aparecen Cendrars, Cocteau, Aragón, Bretón, Tzara, Picasso, Léger, Braque, Delaunay, Mondrian, Van Doesburg; además están Larionov, Chagall y Malévich, a quienes el comisario soviético Lunacharsky había designado profesores en Vitebsk.

these are reflected from the object and enter our field of vision. Consequently, if we wish to paint literally what we see, then we must paint the sum of rays reflected from the object. But in order to receive the total sum of rays from the desired object, we must select them deliberately, because together with the rays of the object being perceived, there also fall into our range of vision reflected reflex rays belonging to other nearby objects. Now, if we wish to depict an object exactly as we see it, then we must depict also these reflex rays belonging to other objects and then we will depict literally what we see. ... Now, if we concern ourselves not with the objects themselves but with the sums of rays from them, we can build a picture in the following way: The sum of rays from object A intersects the sum of rays from object B; in the space between them a certain form appears, and this is isolated by the artist's will. Perception, not of the object itself, but of the sum of rays from it, is, by its very nature, much closer to the symbolic surface of the picture than is the object itself. This is almost the same as the mirage, which appears in the scorching air of the desert and depicts distant towns, lakes, and oases in the sky (in concrete instances). Rayonism erases the barriers that exist between the picture's surface and nature. A ray is depicted provisionally on the surface by a coloured line»<sup>36</sup>.

Ambos movimientos comparten en sus manifiestos el mismo espíritu de desafío y las mismas preocupaciones plásticas. Cuando Boccioni lanza su manifiesto, a propósito de la escultura futurista, en 1912<sup>37</sup>, cuyas ideas concretará en la pieza *Forma única de continuidad en el espacio* de 1913 (il. 14), subraya su particular concepción de la naturaleza de la visión. Boccioni establece que cuando un objeto en



15.

movimiento pasa por delante de uno inmóvil, se crea una ilusión de formas fundidas; algo que podía ser explorado en la pintura (il. 15).

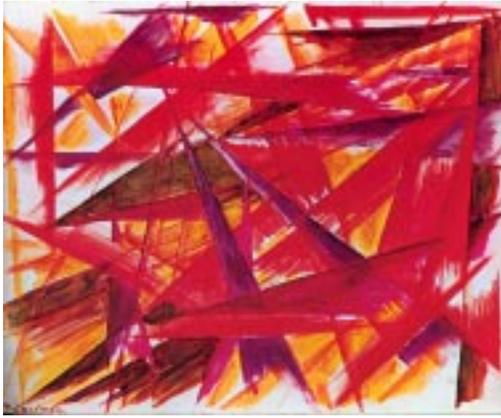
Larionov, que se hallaba muy vinculado tanto desde París como desde Moscú al movimiento Futurista, además de ser reconocido por los miembros de esta corriente, pinta en 1909 un cuadro titulado *Le Verre*, que no expondrá hasta 1911 en la Sociedad de Libre Estética. La obra comparte con el Futurismo la noción de que las “líneas de fuerza” dominan el tema subyacente, desarrollando una exploración que se puede describir en los términos que Boccioni pretende para con la escultura: cuando un objeto en movimiento –el dinamismo inherente al trazo– pasa por delante de uno inmóvil –el fondo que es trabajado y expresado en la obra de Larionov– se crea una ilusión de formas fundidas (il. 16).

Los trabajos de Larionov, por esta época, consisten, principalmente, en estrías de colores puros que el pincel traza sobre el fondo, según la libre efusión



16.

15. UMBERTO BOCCIONI  
Dinamismo de un jugador de fútbol. 1913  
Oleo sobre lienzo, 193,2x201. MoMA
16. MIKHAIL LARIONOV  
Rayonismo azul. Retrato de un necio. 1912  
Oleo sobre lienzo.
17. MIKHAIL LARIONOV  
Rayonismo rojo. 1913  
Oleo sobre lienzo.
18. KASSMIR MALEVITCH  
Ocho rectángulos rojos. 1915  
Oleo sobre lienzo, 57,5x47,9 cm. Museo Stedelijk.



17.

del pintor<sup>38</sup>. “Una pintura casi abstracta”<sup>39</sup>, como señala Seuphor. En la sensación de movimiento que se imparte al trazo, cuyo dinamismo provoca una difusión del color que actúa vibrantemente, influye la disolución aplicada al fondo. Este resultante fondo único o variante (il. 17), según lo describe Seuphor, relacionaría las búsquedas de Larionov con el espacio suprematista que pretendía Malévich.

“Pour l’instant, la voie de l’homme passe par l’espace, le Suprématisme est le sémaphore de la couleur dans son abîme infini”<sup>40</sup>.

El fondo no se mueve en ninguna de estas manifestaciones; no representa el movimiento; sin embargo, actúa como contenedor de un espacio infinito sobre el que se “suspenden” objetos, que bien pueden ser rayas como en Composición Rayonista: dominio del rojo (1912) de Larionov, o rectángulos, como en Ocho rectángulos rojos de Malévich, fechado en 1915<sup>41</sup> (il. 18).

38 Es significativa la influencia de los principales teóricos del formalismo ruso en la constitución de los movimientos creativos de la vanguardia rusa. El manifiesto Rayonista resulta próximo a las teorías de la realidad visual de Vrubel, quien señala: “Los contornos con los cuales los artistas normalmente delinear los confines de las formas de hecho no existen, son una ilusión óptica que ocurre en la interacción de rallo proyectados sobre los objetos y reflejados por la superficie en diferentes ángulos”.

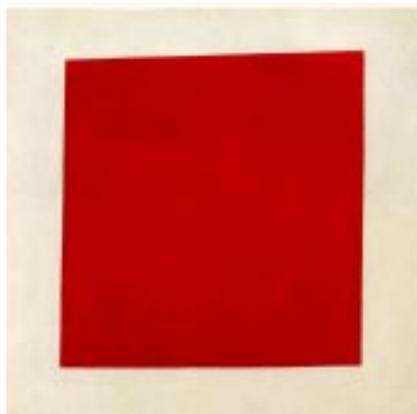
39 SEUPHOR, M. [1965]. *Le style et le cri*. Editions du Seuil: Paris. Versión en castellano: *El Estilo y el grito*. 14 Ensayos Sobre el arte de este siglo. Trad: Mariela Alvarez. Monte Avila Editores: Caracas (1970). P. 52.

40 MALEVICH, K. [1919]. *Le Suprématisme*. Catálogo de la 10ª Exposición Estatal. *Création non-figurative et Suprématisme*. En MALEVICH, K. (1977). *Ecrits sur l’Art*. Trad. V. y J.C. Marcadé. Vol. 2º: *Le miroir suprématisme*. Anexo nº III. Col. Slavica. L’Age d’Homme: Laussane. PP. 83 y ss. La transcripción íntegra del catálogo está en las PP. 161. Versión en inglés: MALEVICH, K. (1969). *Essays on Art*. Trad. T. Andersen. Volumen 1º. Borgen: Londres (1969).

41 La exploración del espacio en Malévich pasó por una revisión sistemática del color, como se verá más adelante. Malévich divide en tres etapas esta exploración según, precisamente, los rectángulos “suspendidos” sobre el fondo suprematista; así, las primera obras se corresponderían a los negros, después a los rojos (a la que corresponde el cuadro en cuestión) y, finalmente, a los blancos. Según señala en un artículo fechado en Vitebsk en 1920, titulado *Le Suprématisme*. 34 dessins. En: MALEVICH, K. [1912], (1974). Volumen 1º: *De Cézanne au Suprématisme*. Op. Cit. P. 117.



18.



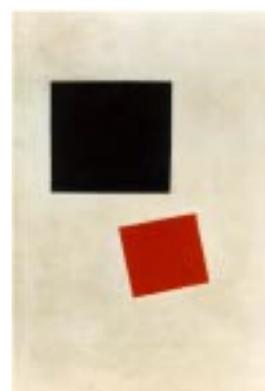
19.

Aunque en Larionov el fondo es un tanto más difuso que en Malévich, las similitudes conceptuales son fácilmente deducibles. Malévich trabajó en la posibilidad de sugerir un espacio profundo capaz de producir «una verdadera impresión de infinito», lo que pasaba en un fondo blanco<sup>42</sup> -más apropiado que el color azul, demasiado vinculado a su condición referencial de “cielo” - (ils. 19 y 20). Los objetos que de este fondo se “suspendiesen”, serían la esencia misma de la representación del movimiento y constituiría un dinamismo puro o, como él mismo lo llamó, un Suprematismo dinámico.

Una exploración formalmente similar de Hans Arp, *Collage con cuadrados dispuestos según las leyes del azar* (1916–1917) (il. 21), exenta de una lógica geométrica y próxima a la condición intempestiva del collage, pone de relieve, por contraste, la nueva significación del fondo que desarrolló Malévich. La tensión de las figuras que eclipsan el fondo y un significativo menor grado de trabajo sobre él, más que representar un silencio infinito que construya la presentación del espacio, pareciera enmudecerlo. Será partiendo del trabajo de Malévich sobre el color como figura vibrante y suspendida en un fondo y que por densidad se vuelve inasible, lo que constituya la principal idea de El Lissitzky en la concepción y tratamiento del fondo óptico.

Antes, sin embargo, el cruce de referencias entre el movimiento Rayonista y los trabajos de El Lissitzky tuvo otra derivación. Larionov y su compañera de movimiento Natalia Gontcharova (il. 22), ligados

19. KASSMIR MALEVITCH  
Cuadrado rojo: realismo pictórico de una mujer en dos dimensiones. 1915  
Oleo sobre lienzo, 53x53 cm.
20. KASSMIR MALEVITCH  
Cuadrado negro. Cuadrado rojo. 1915  
Oleo sobre lienzo, 71,4x44,4 cm.
21. HANS ARP  
Collage con cuadrados dispuestos según las leyes del azar. 1916-1917. Collage, 48,6x34,6. MoMA
22. NATALIA GONTCHAROVA  
Rayonismo. Bosque azul-verde. 1911  
Carboncillo y tiza, 25,2x13,6 cm. Mc. Crory Corp.
23. NATALIA GONTCHAROVA  
Ciclista. 1913  
Oleo sobre lienzo.



20.



21.

42 MALEVICH, K. [1919]. Op. Cit. P. 83: “La couleur bleue du ciel est vaincue par le système suprématisse, elle est trouée et est entrée dans le blanc en tant que représentation réelle vraie de l’infini ; c’est pourquoi elle est exempte du fond coloré du ciel”. La elección del blanco tenía un significado particular para Malévich. En el catálogo de la exposición se refería ya al blanco en términos de un viaje espacial y termina: “J’ai troué l’abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l’abîme, j’ai établi les sémaphores du Suprématisse. ... L’abîme libre blanc, l’infini sont devant vous” (P. 84).



22.

a los poetas Maïakovsky, Khlebnikov y Kruchenik, planteaban una vinculación más estrecha entre la poesía y la pintura; una incipiente formulación de síntesis de las artes, basada en la transtextualidad por yuxtaposición de sistemas expresivos<sup>43</sup>. Ambos pintores incluirían en sus obras, desde palabras simples hasta construcciones gramaticales y frases enteras. Sin embargo, a Gontcharova ésta experimentación le atrajo más en tanto que formal, como en *La dama del sombrero* (1910) o *El ciclista* (1913) (il. 23), mientras que a Larionov en cuanto que contenido y significado.

Estas experimentaciones comportaron la vía por la que El Lissitzky llegó a incluir tipografías y mensajes en sus trabajos y que constituyó la esencia de sus propuestas bidimensionales, desarrolladas en afiches comerciales, culturales y políticos. Los descubrimientos logrados de esta estrategia comunicativa los trasladó posteriormente a la divulgación de su obra arquitectónica y más tarde, al tratamiento de la superficie delimitadora del contenedor espacial. Finalmente, constituirían los elementos claves que se proyectarían sobre el espacio tridimensional, básicamente de pabellones temáticos.



23.

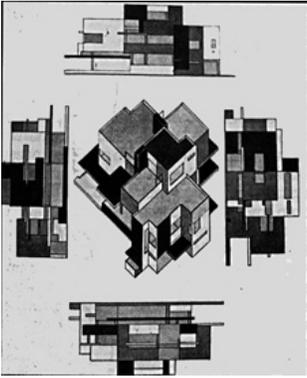
Todos estos son aspectos que determinarán los planteamientos plásticos de El Lissitzky. Aún más, en A. y la Pangeometría revisará los problemas de la apreciación tradicional del arte, tanto la actitud que comporta estar frente a una obra de arte, cualquiera que sea el momento histórico en que fue producida, como aquella a ser asumida ante una obra "moderna", todavía en proceso de conformación. Sus reflexiones llegarán a definir los soportes expresivos que debieran utilizarse de manera operativa en la consecución y construcción del nuevo espacio, partiendo, convencido, de los logros de sus planteamientos ante los problemas visuales que detecta.

"El Suprematismo ha llegado a la cumbre de la pirámide visual de la perspectiva respecto al infinito"<sup>44</sup>.

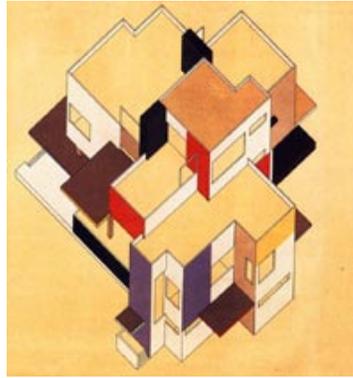
En esencia, para El Lissitzky el Suprematismo vendría a superar la representación perspectiva del

43 Que por otra parte, también planteaban y desarrollaban los pintores cubistas, sobre todo en los collages que Picasso y Braque comenzaron en 1912. Aquí es significativo, además, la colaboración con Sergei Diaghilev iniciada en 1914 con la escenografía y vestuarios para *L'coq d'Or* en la Opera de París.

44 EL LISSITZKY. [1925]. Op. Cit. En LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 354. Idea sobre la que venía insistiendo desde 1920, en su escrito: *Suprematism in world reconstruction*. En LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 331.



24.



25.

espacio, en uso por entonces y que se formuló en el Renacimiento, sustituyéndola por otro tipo de proyección espacial<sup>45</sup>. Este sistema constituiría una representación capaz de afrontar los retos espacio-temporales que exigía la realidad espacial en ciernes y representaba un paso más en la evolución del “cristal graduado”, que significaban las convenciones de las representaciones artísticas de cada momento histórico (ils. 24, 25 y 26).

“A. es una invención de nuestro espíritu, un todo complejo, combinando lo racional con lo imaginario, lo físico con lo matemático, la raíz cuadrada de uno con la raíz cuadrada de menos uno”<sup>46</sup>.

Nada más cierto pero, al mismo tiempo, alejado de lo «nuevo» que El Lissitzky pretendía. Lo que él denomina “nuevo” es poco más que la recuperación del viejo sistema de representación visual que los ingenieros militares utilizaban ya como sistema de plasmación de lo real en el s. XVI, llamado perspectiva caballera<sup>47</sup> y cuyo rasgo más destacable es que las líneas paralelas en recesión no convergen en un punto, como en la perspectiva monocular, sino que continúan siendo siempre e indefinidamente paralelas.

Es así que lo que constituiría una “novedad” para El Lissitzky, vendría a ser el grado de significación añadida que podía conferírsele a este sistema de representación; lo que denota, por otra parte, una gran deuda con el pensamiento de Spengler. Esta nueva dimensión del sistema convencional de visualización que

24. THEODOR VAN DOESBURG  
Casa particular. 1923  
Axonometría y fachadas. Tinta y aguada. Rijksdienst Beeldende Kunst
25. THEODOR VAN DOESBURG  
Casa particular. 1923  
Tinta, aguada y collage. Rijksdienst Beeldende Kunst
26. THEODOR VAN DOESBURG  
Contraconstrucción de colores en la 4ª dimensión del espacio-tiempo. 1924  
Composición hecha a partir de la Casa particular.  
Tinta y aguada, 57,5x57. Rijksdienst Beeldende Kunst.



26.

45 BOIS, Yves-Alain. (1990) in cat. La axonometría o el paradigma matemático de El Lissitzky.

46 EL LISSITZKY. [1925]. Op. Cit. En LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 352.

47 La “perspectiva militar” o “caballera”, es una de las representaciones axonométricas.

48 NISBET, P. (1987). *El Lissitzky*. Busch–Resinger Museum: Cambridge. P. 29. Nisbet detecta la adscripción de El Lissitzky a las ideas de Spengler en un texto que precede a A. y la Pangeometría: *El Nuevo Realismo Pictórico como creación absoluta*, de 1920. Aquí El Lissitzky señala al Suprematismo como factor de la reconstrucción del mundo, repasando las claves de la construcción geométrica en virtud de determinadas épocas históricas. Esta idea la formuló a partir de ciertas reflexiones de Malévich expuestas en *Desde el Cubismo y el futurismo al Suprematismo en el Arte*, de 1916. El Lissitzky señala: “when we have absorbed the total wealth of experience of painting when we have left behind the uninhibited curves of cubism when we have grasped the aim and system of suprematism – then we shall give a new face to this globe. we shall reshape it so thoroughly that the sun will no longer recognise its satellite. in architecture we are on the way to a complete new concept. after the archaic horizontals the classical spheres and the gothic verticals of building styles which preceded our own we are now entering upon a fourth stage as we achieve economy and spatial diagonals”. (EL LISSITZKY. [1920]. En LISSITZKY–KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 332. Eco, por otra parte, señala: “No obstante toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto de figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ve la realidad”. ECO, U. (1968). *La definición del arte*. Trad. de R. De la Iglesia. Ed. M. Roca: Barcelona. PP. 157–158.

49 El ensayo de El Lissitzky se subdivide en varias partes: Espacio Planimétrico, correspondiente al espacio primitivo, cuya iconografía alinea los objetos en una misma referencia y se corresponde con las series matemáticas aritméticas, de los números enteros y fraccionales; Espacio Perspectivo, o del Renacimiento, que corresponde a las series progresivas geométricas; Espacio Irracional, un ámbito posicional donde las dimensiones carecen de sentido al estar signadas por  $\sqrt{-1}$ , y que corresponde a las representaciones Cubistas y Futuristas; Espacio imaginario, producto de la inclusión del Tiempo y el movimiento en la representación.

50 NISBET, P. (1987). *Ibidem*.

51 “Un número como tal no existe, ni puede existir –escribe Spengler–, hay muchos universos de números porque hay muchas culturas”

52 EL LISSITZKY. [1925]. Op. Cit. En LISSITZKY–KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 354.

establece A. y la Pangeometría hace posible detectar, como señala Peter Nisbet<sup>48</sup>, las analogías que se pueden establecer entre los sistemas de numeración, establecidos y utilizados por varias épocas y civilizaciones y los logros artísticos a que éstos pueden ser vinculados<sup>49</sup>.

Spengler había ya demostrado que existía una brecha entre la geometría griega, basada en el mundo visible y que se construye en virtud de la aritmética, y la geometría moderna, “cuyo énfasis en la función y continuidad a través de su dependencia del álgebra exige un lenguaje totalmente diferente”<sup>50</sup> y para lo cual resulta necesario concebir un espacio alejado de la experiencia del mundo fenoménico. El espacio euclidiano, entendido como el a priori kantiano y única posibilidad de concebir relaciones espaciales independientes de la experiencia del mundo, provendría de una relatividad matemática, condicionante de otra de signo cultural. Un resquicio que sería notorio, por cuanto el Infinito, como concepto y como formulación matemática, siendo un ente fundamental en el pensamiento occidental moderno, aún no había hallado su representación espacial efectiva<sup>51</sup>.

Aquí la tesis de El Lissitzky no resulta, por tanto, afín al concepto esencial de Spengler, pues niega que la perspectiva monocular renacentista tenga que ver con el espacio infinito; ni tan siquiera con la metáfora en él implícita. Es tan sólo un sistema de convenciones que apenas alcanza a recrear una ilusión<sup>52</sup>. La representación, por tanto, del infinito se constituye en algo no resuelto por la cultura moderna; un problema al que no habrían podido dar respuesta ni los Impresionistas, los Cubistas o los Futuristas.

“Suprematist space may be formed not only forward from the plane but also backward in depth. If we indicate the flat surface of the picture as 0, we can describe the direction in depth by – (negative) and the forward direction by + (positive), or the other way round. We see that Suprematism has swept away

from the plane the illusions of two-dimensional planimetric space, the illusion of three-dimensional perspective space, and has created the ultimate illusion of irrational space, with its infinite extensibility into background and foreground”<sup>53</sup>.

En la perspectiva monocular, al existir una absoluta coordinación entre líneas visuales y líneas de luz, se origina la identidad especular entre el punto de fuga dentro del cuadro y el punto de vista dentro del ojo. Las consecuencias de la inversión del esquema visual ya fueron comentadas en el capítulo anterior. Lo importante ahora es señalar que esta geometría da un vuelco al «infinito» en cuanto límite. Apenas imaginable y siendo un punto que, literalmente, se ha reducido a la nada, establece un espacio perfectamente acotado entre el plano focal y el ojo<sup>54</sup>. A su vez, resulta igualmente falso su principio geométrico, puesto que la perspectiva se basa en que sea aceptada la convergencia de líneas paralelas en un punto real, lo que cae más allá de la imaginación o la razón mismas. La perspectiva monocular renacentista comporta para El Lissitzky, como aquella mirada de Medusa en la mitología, una parálisis a quien la observa<sup>55</sup>.

“El fraude de la perspectiva es, para Lissitzky, que, mientras se construye como un análogo de la percepción humana, intenta darnos un equivalente de la infinita y continua extensión del espacio a través de los modelos en retroceso de las líneas escorzo. Pero esto es imposible: el infinito es inaccesible a la percepción humana, y no se puede aprehender a través de un sistema basado en la subjetividad de la visión humana; dicho sistema está estructuralmente limitado: teóricamente, hay un solo punto de vista que, se supone, mantiene al espectador a una distancia especificada, frente a un cuadro con perspectiva, y, como en un espejo corresponde al punto de fuga del

53 EL LISSITZKY. [1925]. Op. Cit. En LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 354.

54 Aunque infinito uno e identificable el otro, estos dos puntos establecen un claro aquí y un imaginable allá.

55 No en vano, en todo diagrama perspectivo figura un ojo abierto, inmóvil y fijo.

cuadro. Teóricamente, ésta es la opinión de Lissitzky, la perspectiva es Medusa...”<sup>56</sup>.

Para El Lissitzky, dado que la representación del infinito es física y materialmente imposible de ejecutar por parte del emisor, la responsabilidad de su “construcción” debía ser trasladada al observador. Partirá, para ello, del fondo blanco del Suprematismo de Malévich, su compañero en Vitebsk, que constituye la representación más próxima de lo infinito, por ser el espacio en el que los elementos planos rompían el marco del cuadro. Malévich había escrito en 1916, en la tercera edición de su ensayo *El Nuevo Realismo pictórico*<sup>57</sup>, que el espacio real está “muy restringido por el «anillo del horizonte»” (il. 44), limitando tanto al artista como a las formas de la naturaleza<sup>58</sup>. Sugería que, para liberarse, para alcanzar una «integración cósmica», no sólo había que reemplazar las formas de la naturaleza con formas abstractas en el arte, sino que también había que aventurarse en un espacio continuo, capaz de extenderse más allá del horizonte circunscrito.

“En este momento el camino del hombre está situado a través del espacio, y el Suprematismo es una metáfora de color en su infinito abismo”<sup>59</sup>.

El texto está pleno de expresiones que hacen referencia al cero de la forma, la nada, el espacio y el anillo del horizonte, que denotan una influencia de las tesis de Ouspensky<sup>60</sup>, quien en 1909 había escrito un libro de fuerte carácter místico, titulado *La cuarta dimensión*. Su idea de esta nueva dimensión no euclidiana, guarda escasa relación con la noción de Tiempo proyectado en el espacio de lo real, idea por la que se inclinaba la física teórica; sino de una nueva consciencia en forma de una “huida de la muerte hacia el mundo real del espíritu”, noción implícita en la geometría del círculo<sup>61</sup>.

El “círculo” sería como el ciclo de la vida que pasa a través del nacimiento, la vida y la muerte, para después recomenzar y cuya característica vivencial es que, inevitablemente, escapa a “nuestro espacio”

56 BOIS, Yves–Alain, in cat. AA. VV. (1990). Op. Cit. P. 30. Se basa para esta afirmación en *L’origine de la perspective*, de Hubert Deamisch, a propósito del tema de la especularidad teórica.

57 MALEVICH, K. [1916]. El título completo de este ensayo es *Desde el Cubismo y el futurismo al Suprematismo en Arte. El Nuevo Realismo Pictórico como creación absoluta*. Escrito y fechado en Petrogrado en enero de 1916, es una conferencia pronunciada ese mismo año en la que corrige la versión preliminar de 1915. La versión en inglés se encuentra en: MALEVICH, K. (1969). *Essays on Art*. Op. Cit. Volumen 2º. En francés está en MALEVICH, K. (1974). Op. Cit. PP. 45 y ss.

58 “J’ai détruit l’anneau de l’horizon et suis sorti du cercle des choses, à partir de l’anneau de l’horizon dans lequel sont inclus le peintre et les formes de la nature”. MALEVICH, K. [1916]. Op. Cit. P. 49.

59 MALEVICH, K. [1916]. Op. Cit.

60 Piotr Demianovich Ouspensky fue un filósofo que tuvo una considerable influencia en ciertos ámbitos artísticos e intelectuales de la Rusia presoviética hablando sobre el «círculo de la cuarta dimensión».

61 MOSZYNSKA, A. (1996). Op. Cit. PP. 56–57

existencial. Ouspensky establecía que el mundo tridimensional sería el resultado del aparato físico limitado del hombre, siendo el mundo real de las tres dimensiones una proyección limitada de ese otro plano existencial de la cuarta dimensión, donde el hombre tendría una consciencia cósmica.

La inquietud por la representación de una cuarta dimensión había aparecido ya en Malévich en diciembre de 1915, cuando expuso en la galería Dochinia de Petrogrado, cuarenta pinturas bajo el título *Ultima exposición futurista de cuadros: 0, 10*<sup>62</sup> (ii. 27). Un cuadro, entre todos, llama especialmente la atención por su título. Se trata de *Realismo pictórico de un futbolista: masas de color en la cuarta dimensión*. La obra es abstracta, al igual que todas las de la exposición y en ellas se pueden apreciar figuras geométricas planas, colocadas sobre fondos mas bien claros. De más está decir que en esta obra no se vislumbra la figura de un jugador de fútbol por ningún lado.

Esta exposición recoge el trabajo de Malévich sobre la representación del Tiempo, expresado por la noción racionalizada del movimiento que pretendía el Futurismo, y en ella anunciaba haber alcanzado el “cero de la forma” y la destrucción del “anillo del horizonte”<sup>63</sup>. Estas expresiones, proclamadas como consignas, evidencian la búsqueda de una analogía visual respecto a la cuarta dimensión establecida por Ouspensky. El movimiento de la figura de Realismo pictórico de un futbolista representaría las tres dimensiones de lo real, mientras que la profundidad sin referencias del fondo, se abriría a la consciencia cósmica adimensional.

Toda la tensión pictórica propuesta por Malévich se centraba, por entonces, en torno a la relación fondo–figura, que se había hecho explícita en el cuadro *Elementos Suprematistas volumétricos* de 1915 y que se convirtió en el tema de su obra. Aquí Malévich eliminará, incluso, las remisiones unívocas de los títulos. Sin embargo, su estrategia representativa topaba con una limitación esencial, consistente en que “este espacio (es) fundamentalmente imaginario”; entonces, “cualquier plano blanco se convertía en un espacio infinito”<sup>64</sup> para estos elementos. Cobra interés

27. S/A  
Ultima Exposición Futurista de cuadros: 0, 10. 1915  
Fotografía de la exposición.



27.

- 62 Título en alusión al almanaque futurista *Gifle au goût public* (Moscú, 1912). Este almanaque contenía un manifiesto firmado por D. Bourliuk, A. Kroutchonkin, Maïakovski y Khlebnikov. A propósito de este manifiesto véase: MERCADE, Valentine. (1973). *Le renouveau de l'art pictural russe. 1863–1914. L'Age d'Homme*: Lausana. P. 210. La exposición fue financiada por el pintor Puni y su esposa, Beguslavskaja.
- 63 MALEVICH, K [1915, diciembre]. *Zero–Dix*. En: MALEVICH, K. (1974). *Op. Cit.* P. 43. Ideas que constituyen la base de sus reflexiones en *El nuevo realismo pictórico*.
- 64 CHAN-MAGOMEDOV, S.O. (1990) *Op. Cit.*

el hecho de que la necesidad de poder representar el infinito, aunque sea semánticamente –y ello implica que deba ser imaginado y decodificado a partir de elementos de carácter textual por el observador– suponga al mismo tiempo, la ruptura de los soportes expresivos convencionales.

“ En este momento vemos como el Suprematismo surge en el espacio y en el tiempo del nuevo diseño arquitectónico... No podemos hablar de cuadros en el Suprematismo. Hace tiempo que los cuadros quedaron atrás”<sup>65</sup>.

Esta ruptura podría albergar dos ideas distintas, aunque en el fondo convergentes. Manifiesta por una parte, las limitaciones expresivas de dicha representación, hecho que desde entonces constituirá un tema recurrente en la vanguardia y por otra, induce a la consiguiente exploración de una expresión llevada a cabo sobre soportes no convencionales, en los que cada vez se requerirá de una acción más participativa por parte del observador/lector. Da idea de ello, al respecto, la experiencia de la visita del cineasta soviético Sergei Eisenstein a la sede de la escuela de Vitebsk, que él mismo relata:

“ Una ciudad de provincias peculiar. Como tantas otras ciudades al oeste del país, edificada con ladrillos rojos. Tiznada de hollín, deprimente. Pero hay algo muy extraño en esta ciudad. En las calles principales, los ladrillos rojos están pintados de blanco. Y sobre este fondo blanco, hay círculos verdes, por todas partes. Cuadrados naranjas. Rectángulos azules. Esto es Vitebsk en el año 1920. El pincel de Kassmir Malévich se ha posado sobre las paredes de ladrillos. Ante los ojos se nos presentan círculos naranjas, cuadrados rojos, y trapecios verdes. El confeti del Suprematismo esparcido por las calles de una ciudad atónita”<sup>66</sup>.

65 MALEVICH, K. [1919]. Reflexiones originalmente aparecidas en *Vyturné umeni.*, nº 8–9. En: ANDERSEN, T. (1969). *Ibidem* P. 385–386. La formación como arquitecto de El Lissitzky le permitió explorar más allá de los resultados plano–espaciales de Malévich. Para una lectura más detallada de las consecuencias de las exploraciones realizadas por Malévich al pasar de la representación bidimensional a la tridimensional, ver el ensayo : S.O. Chan–Magomedov. (1990). in cat. *El Lissitzky 1890–1940. Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo.* Municipaal van Abbemuseum: Eindhoven, Fundación Caja de Pensiones de Barcelona: Madrid. Musée d’art Moderne de la Ville: París.

66 EISENSTEIN, S. [1988] Observaciones sobre V.V. Mayakovsky. *Mayakovsky en la memoria de sus contemporáneos. Writings. Selected Works*, vol. I. Ed. R. Taylor. BFI/Indiana U. P. 279–280



28.

Nuevamente aquí, la referencia obligada es Hildebrand, para quien la creación de una unidad cerrada, inherente a la obra y apreciable en la imagen lejana, crearía un espacio virtual en torno a ella, legible por un observador que tendría la capacidad de actuar en él. Para ello, era necesario trabajar contra el muro como simple lecho para cuadros.

El Lissitzky explorará en los logros expresivos del Suprematismo de Malévich, planteando, a partir de 1920, una serie de obras que lleva por título Proum<sup>67</sup> o "Projekty Utverzheniya Novogo" (Proyectos para la Afirmación de lo Nuevo) (il. 28). Con estas experiencias, que él mismo consideraba un estadio intermedio entre la pintura y la arquitectura<sup>68</sup>, declarará la superación de las capas plano-espaciales suprematistas, de las que no habían podido salir ninguno de los discípulos directos de Malévich, y que vendría dada, precisamente, por el uso de la axonometría<sup>69</sup>.

"Sólo un sistema conceptual, totalmente abstracto, de la representación del espacio, un sistema que exigiese su

28. EL LISSITZKY  
Proum, ca. 1923  
Guache con tinta negra y roja, 35,9x27,5. Busch-Resinger Museum
29. EL LISSITZKY  
Salón Proum. 1923  
Fotografía de la reconstrucción de 1965 del montaje para la Große Berliner Ausstellung

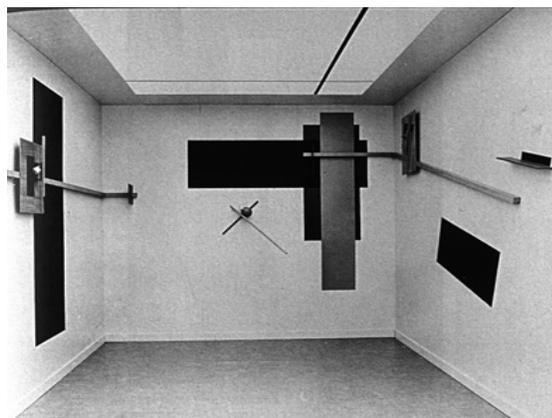
- 67 El acrónimo esta formado por Pro+Unovis, en referencia al movimiento conformado junto a Malévich.
- 68 Proyecciones axonométricas de diversos tipos de formas geométricas sólidamente imbricadas y en equilibrio intrínseco, que aunque a veces tuvieran un suelo u horizonte como referencia, la mayor de las veces se encontraban flotando en el espacio referencial y pseudo-infinito del fondo blanco Suprematista.
- 69 Malévich, en un esbozo para Elementos suprematistas volumétricos de 1915, planteaba una axonometría, aunque poco ortodoxa, para explorar las condiciones espaciales del fondo que más tarde, en los años Veinte, desarrollará en Architektonts y en Planits. Se trata de dibujos a tinta y acuarelas, utilizando ocasionalmente el fotomontaje. Ver ilustración 51.

independencia de la visión humana, nos podría llevar a dicha aprehensión: no trataría de dejarnos ver el infinito, puesto que eso es imposible, sino de asirlo”<sup>70</sup>.

El infinito sería una construcción metafórica, en la que la nueva representación del espacio sería aprehensible por el observador; el emisor habría de servirse de él, exclusivamente, como soporte expresivo adecuado para esta materialización. Tal sería la idea “nueva” que representaba la axonometría y que impulsaba la búsqueda espacial acometida en los Prounnen.

Esta idea de infinito asumido por el observador, vendría dada por los sucesivos desplazamientos visuales que se operan al “leer” una obra “moderna” en las “eternas” líneas de texto que suponen las trazas y planos sin referencias de la axonometría. Una manera particular de utilización de este sistema en el que la base o suelo sobre la que se asienta el objeto representado ha desaparecido materialmente, apareciendo flotando sobre un suprematista espacio infinito. Lo contrario supondría una mera reutilización del modo de representación militar, sin ninguna significación añadida.

El Lissitzky había materializado las aspiraciones tridimensionales de sus experimentos suprematistas de la serie Proun, en el Salón Proun (il. 29), una propuesta para el Große Berliner Ausstellung (Gran Exposición de Arte de Berlín, celebrado en 1923) hecha por invitación del Novembergruppe, en la que



recogía lo más significativo de su obra hasta ese momento. El montaje de el Lissitzky le permitió explorar sus ideas compositivas en el espacio real, sobre el cual se tramaban obras pintadas y en relieve.

Esta propuesta no pretendía, como señala M. Tupitsyn<sup>71</sup>, ser una solución para un ámbito utilitario per se. No se trata de un nuevo paradigma del espacio en el cual se insertan objetos, sino más bien, una clave para la organización del espacio a partir de las pautas mismas del recorrido en una exhibición, reactivada por la intervención de construcciones abstractas.

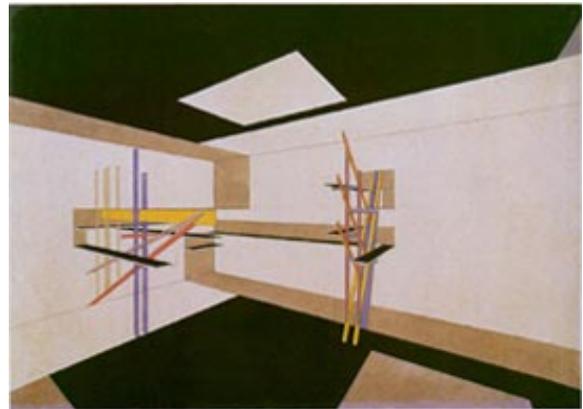
El último apartado de A. y la Pangeometría, dedicado al Espacio Imaginario nacía de esta preocupación de El Lissitzky por los elementos suprematistas, expresados ahora en función de una relación objeto-espacio característica del momento: la relatividad de la materia puesta en movimiento. Espacialmente había jugado con diferentes formas de movimiento, tanto visual como por tensión de los elementos: por desplazamiento o por continuidad expresivas de unos planos sobre otros.

No obstante, teóricamente reflejará la imposibilidad de la fragmentación del Tiempo en partículas que pudieran ser experimentadas directamente (salvo en el caso del cine). Por tanto, la única forma posible de alcanzar una construcción acorde a los tiempos sería a través de la percepción de la materia en movimiento, generando "espacios virtuales", solo dados a una lectura y no a una vivencia.

"Time is apprehended indirectly by our senses; it is indicated by the variation of an object's position in space"<sup>72</sup>.

Como exploración proyectual, el trabajo de El Lissitzky para Dresde se aproxima a la instalación de Piet Zwart para un pequeño pabellón ferial de una fábrica de celuloide, de 1921 (il. 30), puesto que ambos trabajaron sobre las limitaciones de la disposición espacial final de los elementos de color que, buscando estructurar el espacio, inhibían, casi por completo, toda sensación de tridimensionalidad. Así, en el Salón Proun minimizará el impacto del color sobre la

30. PIET ZWART  
Instalación ferial para una fábrica de celuloide. 1921  
Perspectiva del proyecto
31. VICTOR HUSZAR - GERRIT RIETVELD  
Instalación. 1923  
Maqueta del montaje para la Große Berliner Ausstellung
32. EL LISSITZKY  
Salón Proun. 1923  
Isometría del montaje para la Große Berliner Ausstellung, 59,8x44.  
(1º Kestnermappe Proun, lámina 6.)



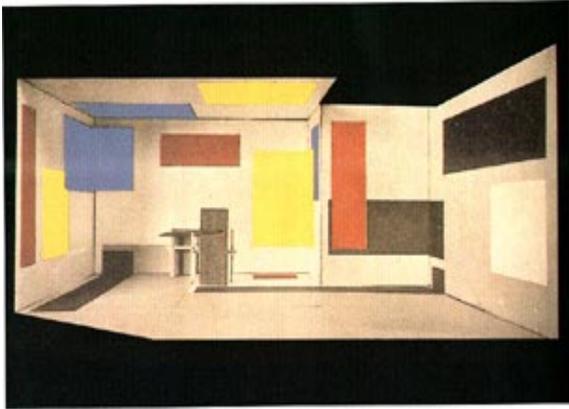
30.

71 TUPITSYN, Margarita. (1999). El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet. Yale University Press: New Haven y Londres. P. 14.

72 EL LISSITZKY. [1925]. Op. Cit. P. 356.

superficie del límite espacial, confiándole al blanco la creación de una base semántica de connotaciones suprematistas.

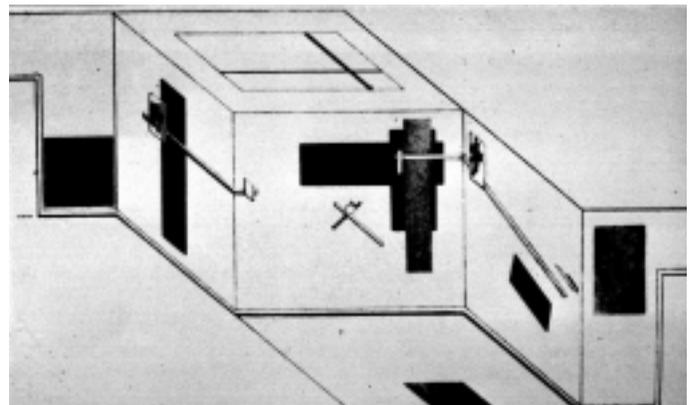
A esta exposición también concurrieron Gerrit Thomas Rietveld y Vilmos Huszar (il. 31) en calidad de representantes del grupo Stijl<sup>73</sup>, con un proyecto que no superaría el nivel de propuesta. El montaje de Rietveld y Huszar aunaba la concepción espacial y el mobiliario, básicamente la silla Berlín, de Rietveld y el tratamiento cromático de las superficies de Huszar. Aquí, la disolución de los planos delimitadores habría sido considerablemente efectiva, al conjugar armónicamente los planos de colores primarios sobre un fondo blanco, con el mobiliario, buscando trascender toda dimensión concreta<sup>74</sup>.



31.

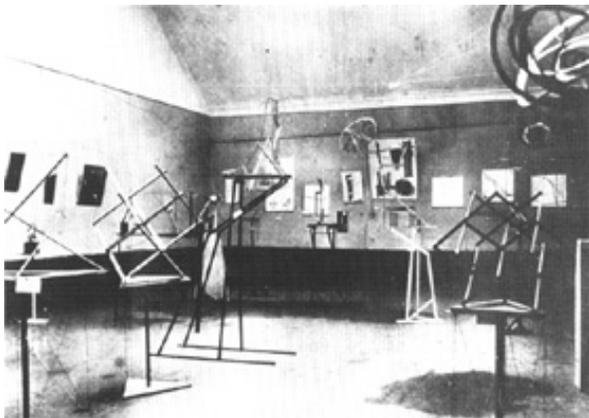
Las dos propuestas a la exposición de arte de Berlín, se formularon bajo premisas abstractas semejantes; incluso, la presentación de los proyectos resulta bastante similar. La de los miembros del grupo Stijl es una imagen convenientemente dispuesta sobre el no-color negro y la de Lissitzky es una axonometría (il. 32). La transgresión sobre los soportes espaciales es común y también lo es el fondo blanco neutralizador. Pero la diferencia fundamental radica en el resultado excesivamente bidimensional de los planos de colores primarios de la propuesta de Huszar y Rietveld, en claro contraste con ciertos elementos proyectantes de la serie Proun.

En el Salón Proun, la división entre los distintos planos delimitadores del espacio se desvanece



73 Las relaciones entre El Lissitzky y el grupo STIJL se consolidan cuando el primero organizó el Congreso Internacional de Artistas Progresistas en 1922. El congreso se celebraría entre los días 29 al 31 de Mayo de 1922. El elemento distintivo fue la diversidad de opiniones y tendencias que, finalmente, se polarizó entre los "constructivistas" y los "expresionistas". Las impresiones finales quedaron recogidas en la revista "De Stijl" en el número 8 del mismo año (PP. 113-128). El evento significará la definitiva internacionalización del grupo neerlandés Die Stijl, estableciendo contacto con el grupo "G" de Alemania, el "Effort Moderne" de París, los Futuristas italianos y diversos grupos Constructivistas centroeuropeos y soviéticos. A propósito ver el trabajo de Giovanni Fanelli, De Stijl. Roma, 1983.

74 WARNCKE, Carsten-Peter. De Stijl, 1917-1931. P. 160



33.

al presentar las estructuras superpuestas una continuidad que dobla las esquinas de los planos horizontales y verticales. Aunque toda intencionalidad se concentre únicamente en las paredes, trasmite la sugerencia de un espacio flotante. Se puede entender este montaje como una de las muestras que evidencian el genio integrador de El Lissitzky, pues sintetiza, en una misma concreción, el trabajo que sobre el espacio y los materiales planteaban los Constructivistas del grupo OBMOKhU<sup>75</sup> (il. 33), con aquel que sobre materiales y planos planteaban los Suprematistas del UNOWIS<sup>76</sup>.

Los elementos significativos contenidos en la propuesta de El Lissitzky son dos: primero, la traducción de lo bidimensional inmanente al Suprematismo, a lo tridimensional que caracterizaban las construcciones Constructivistas; segundo, la definitiva ruptura del marco del lienzo en una significativa conquista semántica del espacio habitable, es decir arquitectónico, mediante el recurso de formas cuya lectura se realiza en una transtextualidad de signo evidentemente literal.

“Estos elementos (suprematistas) abandonan el cuadro y entran en el mundo de los objetos, pero no entran en el espacio real, sino en un espacio imaginario que podía formarse en la superficie de cualquier objeto”<sup>77</sup>.

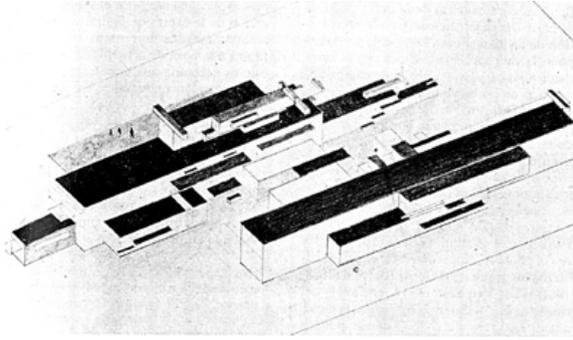
Es, ciertamente, una extrusión de la pintura hacia la arquitectura, aunque las primeras experiencias espaciales de los elementos Suprematistas las hubiera

33. OBMOKhU  
Exposición de 1921.  
Fotografía.
34. KASSMIR MALEVITCH  
Composición suprematista. 1923-24
35. THEODOR VAN DOESBURG  
Café Bal L'Aubette. 1926-1928  
Fotografía. Museo de Estrasburgo

75 Conformado por los hermanos Stenberg, Medunestki, Ioganson, etc. seguidores de los trabajos de Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, Alexander Wesnin

76 En la línea liderada por Malévich y El Lissitzky, formaban parte Senkin, Klutsis, Ermolaeva y otros.

77 CHAN-MAGOMEDOV. S.O. (1990) Op. Cit. P. 38.



34.

realizado el mismo Malévich (il. 35), junto a otros dos arquitectos de la escuela de Vitebsk<sup>78</sup>, Filia y Saetín. Significaba, sobre todo, un paso adelante respecto a cuando Malévich señalaba haber destruido el fondo azul de la barrera de color, adentrándose en el mundo de lo insondable, representado por el color blanco; allí donde Malévich había instalado aquellos semáforos del Suprematismo<sup>79</sup>. Las experiencias más desarrolladas del grupo UNOWIS hasta entonces, creaban una obra en la que varios elementos rectangulares pintados se situaban a diversas alturas ante un fondo con profundidad, dando la impresión de flotar en el espacio; pero eso sí, ofreciéndose como “capas”, mas que como objetos.

Al adherirse al grupo de Vitebsk, El Lissitzky había quedado como el colaborador aventajado de Malévich y rápidamente dio rienda a su vocación más arquitectónica que pictórica. La clave fue, nuevamente, la axonometría, que, aplicándola sobre los elementos planos suprematistas, los carga de una profunda significación geométrica–espacial<sup>80</sup>. La necesaria confección de una figura en axonometría, partiendo de los conocimientos de delineación que requiere, daba a las composiciones un marcado acento arquitectónico. Todo ello en una escuela de pintura<sup>81</sup>.

El mismo año en que El Lissitzky tiene pautado llevar a cabo su Raum für Konstruktivistische Kunst, Theo Van Doesburg<sup>82</sup> realiza el decorado del Café Bal L’Aubette, en Estrasburgo (il. 36), conjuntamente con Sophie Tauber y Hans Arp. Una obra que se concluirá en 1928 y que será considerada como ejemplo de Sí-

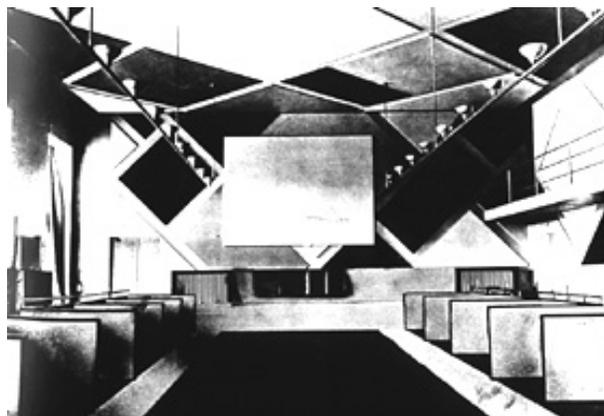
78 Se trata de la Sociedad obrera de arte de Vitebsk que dirigiera Marc Chagall. Malévich se unió a ella por invitación del mismo El Lissitzky en 1919.

79 MALEVICH, K. [1919]. *Ibidem*

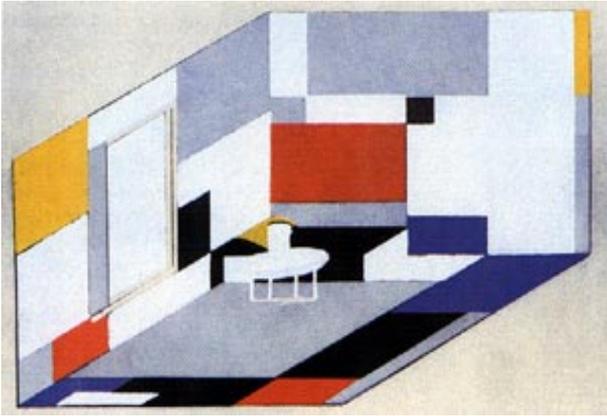
80 Lissitzky consideraba al Proun como “la estación por la que se transita de la pintura a la arquitectura”. No en vano son significativos los títulos de sus trabajos, tales como: “Ciudad”, “Puente”...

81 La docencia de la axonometría que El Lissitzky impartía era algo inusual, incluso en las escuelas de arquitectura, más dadas al diseño de fachadas y las composiciones en planta.

82 Su verdadero nombre era C. E. M. Kupper, había nacido en Utrecht en 1883. Hijo de alemanes emigrados a Rusia, su principal seudónimo, Van Doesburg, correspondía al apellido de su segundo padre, aunque también se le conoció bajo otros nombres: Aldo Camini e I.K. Bonset. En 1922 impartía sus cursos en la Bauhaus.



35.

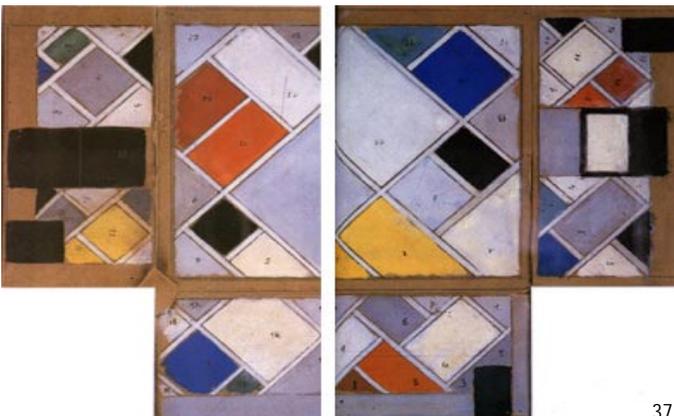


36.

tesis de las Artes, sirviendo de referencia, años más tarde, a La Plaza Cubierta de Villanueva<sup>83</sup>.

La obra de Van Doesburg se ciñe, en principio, a los lineamientos fundamentales del movimiento Stijl<sup>84</sup> (il. 36), relativos al orden horizontal/vertical, con exclusión de toda curva y toda tensión innecesaria, y al uso de los tres colores primarios, sin mezcla ni alteración, colindantes con aquellos que llamaron los no-colores (negro, blanco y gris). Principios que aunque el grupo prescribiera tajantemente desde el comienzo<sup>85</sup>, producirán resquebrajamientos conceptuales y plásticos en aspectos significativos<sup>86</sup> que explican parte de las tensiones no resueltas que presenta el Café (il. 37).

El Café Bal L'Aubette transgrede, en forma y contenido, el espíritu del primer lineamiento del movimiento, al hacer uso con profusión de la diagonal en la composición general, siendo el tratamiento



37.

36. PIET MONDRIAN  
Diseño del salón de Mme. Bienert en Plauen. 1926  
Frank den Oudsen/Lenneke Büller. Reproducción de  
L'Art International d'Aujourd'hui, vol VII, 1928.  
Tinta y aguada, 57,5x57. Rijksdienst Beeldende Kunst.
37. THEODOR VAN DOESBURG  
Café Bal L'Aubette. 1926-1928  
Composición del decorado base del salón de baile.

83 Posani, uno de los más próximos colaboradores del arquitecto, señala esta referencia. La presencia de Arp en ambas obras confirmaría esta idea que es recogida en numerosos textos a propósito del trabajo de Villanueva -ARROYO, Miguel/SIERRA, Eliseo: Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas. UCV-Monte Avila Ed./Consejo Nacional de la Cultura: Caracas. (1991).

84 De Stijl trabajó sobre la idea de que la pintura ya no necesitaba estar restringida al lienzo, sino que debía manifestarse en otros campos; todo el entorno tenía que ajustarse al «estilo». Sin embargo, Mondrian sentía que la pintura, como forma expresiva, estaba más adelantada que otras artes y centró ahí su actividad. En la declaración de principios neoplasticistas de Van Doesburg: «arte y vida ahora ya no son dominios separados.../... En lugar de eso nosotros insistimos en la construcción de nuestros ambientes de acuerdo con las leyes creativas derivadas de un principio fijo», estaba la base de creación en una Armonía creativa para todas las artes. Esta idea se inscribe en principio y actuación a la idea de Goethe del Conjunto Característico como elemento de Síntesis de las Artes, pero se distancia, significativamente, de los conceptos al respecto del Constructivismo ruso.

85 En la revista homónima que el grupo publica desde 1917 hasta 1932 se contienen sus principios fundacionales. Fue confeccionada con los escritos de Van Doesburg y Mondrian (sus directores) y las colaboraciones de Bart van der Leck, Vilmos Huszar (1886-1965), Georges Vantongerloo (1886-1965), Antoine Kok, Jan Wils, J.J.P. Oud, Robert van t'Hof y Rietveld

86 Desde la aparición del primer número de la revista, en torno a la cual habrían de agruparse como movimiento coherente, las deserciones fueron notorias Van der Leck, lo hace tras una breve experiencia pictórica con el grupo, en 1918, Huszar vuelve a la diagonal en 1922 y en 1924 será el mismo Van Doesburg quien hará de este elemento transgresivo uno de los lineamientos fundamentales contra el grupo y la esencia de su trabajo y experimentación. Vantongerloo aplicará los principios

exclusivo de los contenedores espaciales. Atentaba contra la base reticular que caracterizaría las producciones ortodoxas del grupo. La fuerza creativa de Van Doesburg se centrará en torno al salón de baile, que también era salón de cine. Los “artefactos” que modulan el espacio son el mobiliario, actuando contra la integridad de la delimitación del contenedor. Una osada serie de planos diagonales superpuestos a la superficie del contenedor, ocultan los perímetros de la pared y con ello se “oscurece la definición de pared y techo como entidades arquitectónicas separadas”<sup>87</sup>.

Van Doesburg rompe la “literal lisura de la superficie” mediante la superposición de planos girados 45° respecto a los límites del espacio; respetando tanto la ortogonalidad intrínseca de la composición<sup>88</sup>, como los colores y convenciones plásticas del grupo. Pero el trabajo del arquitecto es limitado, al estar el espacio ya dado, por lo que su afectación queda reducida a un virtuoso ejercicio de decoración interior, resintiéndose de ello la obra. Toda la desestructuración de los planos delimitadores se circunscribe al tratamiento pictórico de la superficie, tratada accidentalmente en sus puntos y líneas de inflexión. El resultado final se haya más cercano a la experiencia contemplativa de una pintura, que al fenómeno espacial propugnado por la arquitectura neoplástica. Todo diálogo entre soportes expresivos se reduce a una dosificación de intenciones transgresoras<sup>89</sup>. El abismo que separa a Van Doesburg de El Lissitzky, no puede ser más absoluto.

Aunque a finales de los Veinte, El Lissitzky incluía elementos y aún obras en movimiento, en rotación y en traslación, en sus propuestas arquitectónicas (un eco de las ideas sobre la cuarta dimensión que Malévich había traducido al mundo pictórico y que él mismo había señalado en su reflexión de 1925) y aún desconociendo el alcance de algunos de sus logros, relativos a la posibilidad de una percepción plástica del Tiempo en el espacio habitable, manifiestos en el Salón Proun –en el que no incluyó objetos con movimientos– las búsquedas de El Lissitzky le harían catalogar a Van Doesburg como “traidor a la arquitectura”<sup>90</sup>.

neo-plásticos a sus esculturas hasta 1937. El único en mantenerse fiel a los principios fundadores del movimiento Stijl fue Mondrian

87 MOSZYNSKA, A. *Ibidem*.

88 La retícula, anuncia una cierta voluntad de silencio en la producción moderna, en concomitancia con una hostilidad inmanente a la narración o a cualquier otra forma discursiva. Ver KRAUSS, R. (1996). *Ibidem*.

89 EL LISSITZKY. [1926, 30 de enero]. Op. Cit. En LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 72. En una carta fechada en Moscú el 30 de enero de 1926 y dirigida a Küppers, El Lissitzky manifiesta sus desavenencias respecto al manejo espacial que las obras de Van Doesburg van adquiriendo: “Doesburg has already turned traitor to architecture, it is only something utilitarian, not an art, and only wants to be a painter”.

90 EL LISSITZKY. [1926, 30 de enero]. Op. Cit. En LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 72.

En 1926, El Lissitzky había escrito en el *ASNOVA-Bolletín* un artículo sobre la muerte de Viking Eggeling, cineasta a quien había señalado en A. y la Pangeometría como uno de los artífices de la construcción del espacio imaginario, al haber incluido el Tiempo en la nueva plástica, alguien que habría dado los primeros pasos en la representación de la cuarta dimensión real en el arte. En este artículo, en el que hace referencia nuevamente a Spengler y a Einstein, El Lissitzky establece las bases para la percepción racionalizada de la nueva configuración del espacio.

“ Il posto di Eggeling nella storia dello sviluppo delle arti plastiche può essere delineato così: si assiste al passaggio dal quadro da cavalletto a due dimensioni, con l’illusione della terza dimensione, al quadro dello schermo illusorio tridimensionale, con una quarta dimensione reale (il tempo)<sup>91</sup> .

La propuesta de El Lissitzky para el *Raum für konstruktive Kunst*, de la Exposición Internacional de Arte de Dresde, hubo de asumirse desde la convención de ser un espacio para exhibir arte y no un ámbito artístico en sí. Incluso en un principio, El Lissitzky sólo podía aspirar a pintar algo específico para la muestra y no al montaje de ella<sup>92</sup>. Más tarde, por mediación de Küppers<sup>93</sup>, los organizadores del evento le invitaron a acometer este encargo más complejo y en el que reasumirá las inquietudes exploradas en 1923. Sus primeras preocupaciones respecto al proyecto, que transmitirá al Director de la parte arquitectónica del evento, Heinrich Tessenow, son las relativas a las condiciones de luz de la sala, así como a sus dimensiones; todas ellas esenciales para dar “juego a su imaginación”.

“ The room must be a kind of showcase, or a stage on which the pictures appear as the actors in a drama (or comedy). It should not be an imitation of a living-room. Everything must be based not on colour but on the inherent properties of the material; then the colour of the

91 EL LISSITZKY. [1926]. Viking Eggeling. Documento inédito transcrito en: TORELLI LANDINI, E. (1995). Op. Cit. P. 176

92 LISSITZKY. [1926, 30 de enero]. Op. Cit. En LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 72. El Lissitzky señala al respecto: “ I would have preferred to paint something expressly for the Dresden summer exhibition, if I were to get over there beforehand. The nicest thing would be if I were to get the commission to design the exhibition room. I believe that would be important in every respect: I am not making any claims for large fees. It could become the chief attraction of the exhibition”.

93 El 8 de febrero de ese mismo año, el Lissitzky le escribe e Küppers solicitándole las condiciones exactas de su participación en el diseño del montaje a fin de obtener la visa y el alcance de su trabajo. LISSITZKY. [1926, 8 de febrero]. Op. Cit. En LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 73.

pictures, of the painting, will shout out  
(or sing) without restraint”<sup>94</sup>.

Desde el comienzo, El Lissitzky tiene proyectado trabajar con el Tiempo como materia que conforme el espacio. Concibe un dispositivo a base de filtros aplicados sobre focos de luz artificial que, mediante mecanismos, habrían de permitir variaciones en las condiciones de iluminación de la sala. Apoya la idea señalando que la pintura moderna produce un “impacto más profundo” bajo condiciones de luz eléctrica; consideraciones que el desarrollo del proyecto irá matizando. Sin embargo, lo más importante, ya en este primer estadio, es el trabajo consciente sobre la caja arquitectónica, sobre la cual habrá de materializarse la construcción del movimiento.

“Then I am thinking the walls should not  
be used for the crucifixion of the  
pictures”<sup>95</sup>.

En principio, las dimensiones del espacio asignado le resultan incómodas para un Salón de arte moderno, más bien lo considera, despectivamente, “una habitación sin función específica”<sup>96</sup>. El montaje fue el único dentro de la muestra que albergó obras de artistas de diferentes nacionalidades: Mondrian, Léger, Picabia, Moholy-Nagy, Gabo, junto a algunas de sus propias realizaciones. El sistema ideado para la instalación de obras, a base de paneles corredizos en diferentes materiales, llamó poderosamente la atención de los organizadores y el éxito de esta primera experiencia le reportó el encargo de una galería permanente para el Provinziell Museum de Hannover, a cargo de Alexander Dorner. Llevará por nombre Abstraktes Kabinett (en castellano Gabinete o Armario Abstracto).

En este segundo espacio para exhibición de arte, El Lissitzky ha renunciado por completo a trabajar sobre los planos horizontales del suelo y del techo. Aquella idea de actuar sobre los seis planos de la caja arquitectónica, como campos para una experimentación espacial en sí y que se había visto cercenada por la imposibilidad técnica de llevarla a la práctica, guardaba aún cierta continuidad en la

94 LISSITZKY. [1926, 8 de febrero]. Op. Cit. En LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 74.

95 LISSITZKY. [1926, 8 de febrero]. Op. Cit. En LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 74.

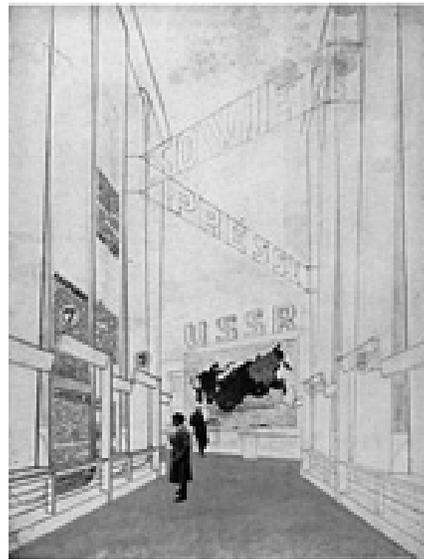
96 LISSITZKY. [1926, 29 de marzo]. Op. Cit. En LISSITZKY-KÜPPERS, S. (1992). Op. Cit. P. 75. Las dimensiones asignadas eran de 6x6 metros.

propuesta de Dresde. El Raum für Konstruktivistische Kunst presentaba una escultura, prácticamente en el centro del espacio, no directamente posada sobre el suelo; sin embargo, el pedestal semejava una construcción autónoma acorde a los principios planteados en los Prounnen que proyectaba, en cierta manera, el plano sobre el espacio.

En el Abstraktes Kabinett la renuncia es visible; el ámbito de la continuidad en vertical de la lectura del espacio se circunscribe a sus delimitadores, conformados por los planos de la pared y por gabinetes suspendidos, pero adheridos a estas. No obstante, no puede decirse que este espacio vuelva a las convenciones de la caja. El observador, representado por una figura solitaria, vuelta del revés en la construcción axonométrica del proyecto, ocupa este vacío<sup>97</sup>, alrededor del cual, los puntos de interés focal varían de gravedad, experimentando una riqueza compositiva superior a la trabajada en las superficies de Dresde.

Cabe señalarse que no en todas sus propuestas de pabellones, que fueron muy diversos, El Lissitzky logró materializar un resultado igual de exitoso, en cuanto al manejo consciente de los diferentes soportes expresivos empleados, a los efectos que aquí conciernen. En el Pabellón Soviético de la International Press Exhibition –Pressa– de Colonia de 1928 (ils. 38. a y b), parece haber abandonado las búsquedas de las anteriores propuestas. El plano de la pared –el delimitador espacial– de este pabellón, se intensifica en imágenes contrastantes que densifican la atmósfera espacial. El observador, que ni siquiera aparece en mo-

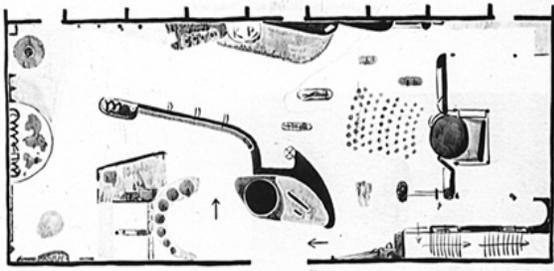
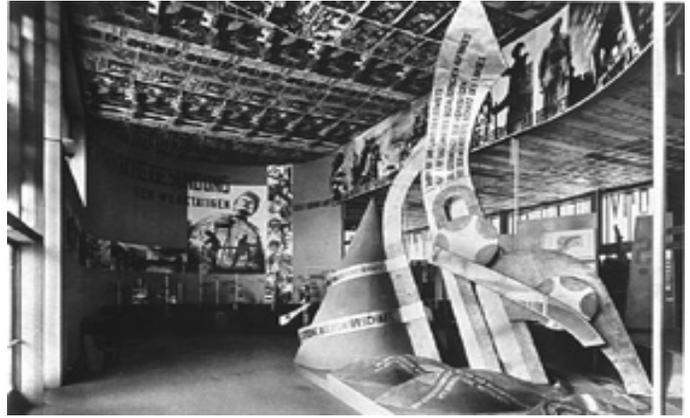
38. EL LISSITZKY  
Pabellón soviético. 1928  
International Press Exhibition. (Pressa). Colonia.  
a: Perspectiva del montaje. Guache y collage, 69x52  
b: Fotografía, 69x52
39. EL LISSITZKY  
Pabellón soviético. 1930  
International Hygiene-Ausstellung. Dresde.  
a: Planta del montaje. Croquis, tinta india y cepillo.  
Galería Tretiakov.  
b: Fotografía.



38.a y b



- 97 Una idea que explotará más tarde Herbert Bayer, en el Salón nº 5 de la sección alemana de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs de París, en 1930, cuyos principios fundamentales habían sido esbozados en un esquema en el que el observador, representado por un único ojo, capta todos los planos de proyección a raíz de una posición homocéntrica basada en la visual. (Véanse las ilustraciones 27.a y 27.b de este capítulo)

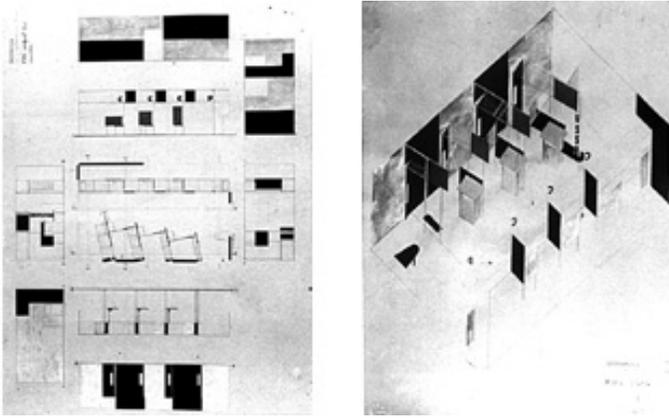


39.a y b

vimiento dentro del espacio representado en las perspectivas del proyecto, ya no sentirá, al desplazarse, que el contenedor se desvanece, como en el juego de permutas de los anteriores montajes. La superficie ya no es el soporte etéreo de lo exhibido.

La Idea ha usurpado semánticamente el contenido; una opción que virtualmente lo abarcará todo, como en el proyecto del pabellón para la International Hygiene-Ausstellung de Dresde, de 1930 (il. 39. a y b). Hay en este pabellón un exceso de significantes. Tipografías e imágenes asumen el protagonismo de un espacio dentro de un espectro expresivo que pareciera no corresponderles. El contenedor es ahora meramente referencial, plano e inexpresivo. La jerarquización del espacio correrá a cargo de unos artefactos diseñados ex profeso, que, con menor protagonismo, ya habían aparecido en el pabellón de Prensa, de 1928. Delimitan una secuencia espacial excesivamente lineal y monótona, cuyo paradigma lo constituye el pabellón para la International Fur Trade Exhibition (IPA) de Leipzig, también de 1930, donde ya el "artefacto" busca ser espacio mismo, aunque sin lograr serlo.

Tanto en la obra de Van Doesburg, como en estos otros pabellones de El Lissitzky, ocurre aquello de lo que ya daba cuenta Hildebrand, cuando advertía de permitir «huecos por donde penetra lo real». Los "artefactos", así como el espacio mismo, inciden en la pérdida de la especificidad de la obra, confundándose los contenidos semánticos de lo ideal con los de lo real. Una merma del carácter estrictamente visual del efecto artístico, que lleva a recurrir a una lectura para



40. EL LISSITZKY  
 Pabellón soviético. 1929  
 Internationale Werkbundaustellung Film und Foto.  
 Stuttgart.  
 a: Planta e isometría del montaje. Croquis, tinta china y collage, 69x52  
 b: Fotografía
41. FRIEDERIK KIESLER  
 Sección del teatro austríaco. 1925  
 Fotografía del montaje para la Exposition Internationale  
 des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. París.

40.a y b

su aprehensión.

Es oportuno mencionar otro pabellón de El Lissitzky intermedio entre los dos últimos. El de la Internationale Werkbundaustellung Film und Foto (ils. 40 a y b) de Stuttgart, realizado en 1929. En éste trabajo retomará las ideas básicas de los primeros pabellones y salones, en cuanto al tratamiento operado sobre los delimitadores y contenedores espaciales. Será aquí donde se pueda establecer, con mayor claridad, el hilo conductor que partía del trabajo sobre los elementos bidimensionales suprematistas, hasta su concreción en un montaje espacial tridimensional (il. 41).

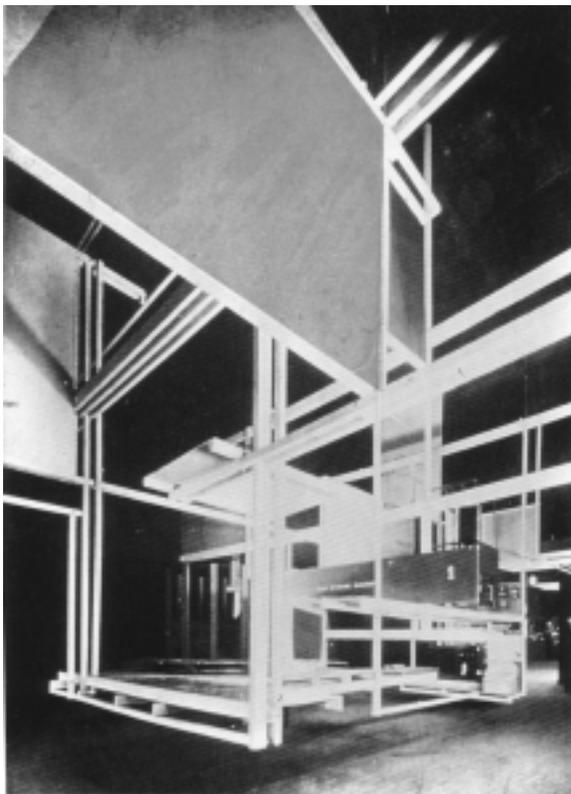
El interés de esta propuesta estriba en que los delimitadores espaciales, actuando como plano-soporte, se integran a unos discretos artefactos que emergen concisamente del plano y que soportan la información temática. La dirección girada de los mis-



41.

mos respecto a los delimitadores, otorga al espacio gran dinamismo y cierta simultaneidad<sup>98</sup> que entroncan claramente con aquellas formulaciones que ya experimentara en la serie Proun.

Sin embargo, este montaje es claramente deudor del trabajo que Frederick Kiesler realizó en 1925 para la sección dedicada al teatro austríaco de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París (hecho a requerimiento de Joseph Hoffmann, comisario austríaco) y que llevaba por nombre *City in Space* (il. 42). Ceñido fielmente a lo que había expuesto en el manifiesto homónimo, publicado ese mismo año en la revista *De Stijl*, la propuesta de Kiesler es básicamente una estructura suspendida en el aire que carece de planos verticales que delimiten el espacio y cuya estética se pliega a las directrices del grupo holandés:



42.

Des murs, des murs, des murs.

Nous ne voulons plus de murs, plus d'encasernement du corps et de l'esprit, de toute cette véritable civilisation qui encaserne, avec ou sans ornements, nous voulons:

"Un système de tension dans l'espace libre.

Le changement de l'espece en urbanisme.

Aucun fondement, aucun mur.

Se détacher de la terre, suppression de l'axe statique."<sup>99</sup>

El contenedor espacial de *City in Space*, una habitación pintada completamente de negro, donde no se percibe ni el suelo ni las paredes ni el techo, está escasamente comprometido con la pieza en sí, articulada en función de una serie de líneas verticales y horizontales y unos planos llevados a un límite imprescindible. Tanto es así, que mas bien pareciera tratarse de un mueble que flota en una habitación

98 Este pabellón recuerda, un tanto, las inquietudes pictóricas y espaciales de Theodor Van Doesburg respecto a la diagonal y el giro reticular. La aparición de este pabellón en el contexto de los otros diseños de Lissitzky semeja, a su vez, las discusiones que Van Doesburg sostuvo con Mondrian.

99 KIESLER, Frederick. [1925]. Manifeste. En: Frederick Kiesler. *Artiste-Architecte*. Monografía de la exposición a cargo de Chantal Béret. Centro Georges Pompidou: París. (1996).

incomensurable; efecto al que contribuye una iluminación artificial focalizada.

El Lissitzky mostró una mayor convicción en las posibilidades expresivas del contenedor, tanto como si éste contuviese información explícita o como si recrease el contenido temático de lo que mostraba. Ello explica que la poética espacial que esgrimía se sintiese más segura y convincente cuando trabajó en temáticas artísticas, que cuando lo hubo de hacer en aquellas otras basadas en consignas políticas.

Quizá por que en estas últimas, privaba siempre la Idea sobre la especificidad de sus manifestaciones: lo real se tornaba excesivamente impúdico como para velarse bajo el signo de nuevas convenciones aún no del todo asumidas. Trabajar con temas y conceptos diferentes y con distintos recursos expresivos, sería la clave para el alto nivel artístico alcanzado en las tres obras consideradas. Es significativo que la difusión de estos proyectos se hiciese en base al uso de la axonometría<sup>100</sup>.

### Moholy-Nagy: Movimiento= (TIEMPO/ESPACIO)

Recién acabada la Primera Guerra Mundial, en 1918, László Moholy-Nagy trabó relación con El Lissitzky, Kurt Schwitters y Raoul Hausmann. En 1922 conocerá a Ilya Ehrenburg y Naum Gabo quienes acompañaban a El Lissitzky cuando se trasladó a Berlín, trayendo noticias de los trabajos de Malévich, Rodchenko y del Suprematismo. Por esa época, a través de la visita del pintor holandés Theo Van Doesburg, también conocerá a Mondrian y a otros destacados representantes del Neoplasticismo, a Archipenko, a los dadaístas Tristán Tzara y a Hans Arp, así como a Walter Gropius, entre otros. De ello da cuenta el propio Moholy-Nagy en su libro *Reseña de un Artista*<sup>101</sup>, en un apartado que lleva por nombre, precisamente, Colegas.

100 Particularmente utilizaba una isometría que contenía, al mismo tiempo, dos visiones de un mismo espacio, algo poco ortodoxo dentro de las convenciones y reglas de este sistema y que además obligaba al "lector" a tener que girar el plano para poder comprender la idea en su cabalidad. Quizá una metáfora del manejo del tiempo, un problema que a todas luces Lissitzky consideraba moderno.

101 MOHOLY-NAGY. L. [1929]. Versión en castellano: *La nueva visión y Reseña de un Artista*. Trad. Branda L. Biblioteca de Diseño y Artes Visuales, vol. 2. 2º edic. Ediciones Infinito: Buenos Aires (1972). P. 143. La referencia aquí corresponde a *Reseña de un Artista*, incluida por vez primera dentro de *La nueva visión en la tercera edición en inglés (1947)* con el nombre *Abstract of an Artist*.

Moholy-Nagy, cuyas propuestas fueron planteadas desde la pintura, la escultura, la fotografía, el cine, el diseño tipográfico y publicitario, la arquitectura (fundamentalmente para exposiciones), la escenografía, la pedagogía y la teoría del arte, se erige en un promulgador de excepción del ejercicio interdisciplinario en las artes. Su particular poética quedó asentada en 1929 en un libro que se publicó un año después de haber dejado La Bauhaus, que lleva por título *La nueva visión*<sup>102</sup> y que tiene particular importancia, en el marco de esta investigación, por cuanto indaga en el problema de la percepción. Los términos en que reflexiona sobre los factores implícitos en el acto de mirar, van en función de una nueva forma de la visión, acorde a las realidades plásticas en ejecución. Es un libro que, como indica Gropius, trata de la “gramática del diseño moderno” y no sólo del “credo personal de un artista”:

“...ha intentado cristalizar sus impresiones del espacio, transformándolas en nuevas relaciones espaciales en sus pinturas y en sus otros trabajos. Para citar sus propias palabras, una creación espacial en «un entrelazamiento de partes del espacio que se sujetan por relaciones invisibles, pero claramente verificables, y por el juego fluctuante de fuerzas»”<sup>103</sup>.

El libro presenta un singular equilibrio entre textos y fotografías que denotan la preocupación del artista por la información visual. Imágenes que se recrean en fragmentos monumentales o simplemente cotidianos, que esbozan un particular sesgo de la utopía. En gran medida supera las disquisiciones entre Constructivismo o Suprematismo o entre pintura o fotografía que ocupan su primer libro, *Malerei, Fotografie, Film*, publicado en Munich en 1925<sup>104</sup>.

La reflexión de base contenida en el libro de Moholy-Nagy coincide con la de El Lissitzky en *A. y la Pangeometría*; sobre todo, en la esencia del contencioso visual surgido en la vanguardia, tras evidenciarse las limitaciones del sistema renacentista

102 *La nueva visión* apareció por primera vez en alemán, bajo el título *Von Material zu Architektur*, en Munich en 1929 y resumía la labor investigadora y docente del autor en la Bauhaus. Era su segunda publicación dentro de esta institución y la decimocuarta de la escuela. Su título original iba a ser: *Von Kunst zu Leben*. La traducción al inglés, llevada a cabo un año después, cambiaría el título por el de *The New Vision: from Material to Architecture*, editado en Nueva York. La tercera edición en inglés, de 1947, sería revisada y ampliada con *Abstract of an Artist*. Las sucesivas ediciones de 1949, 1964, 1967 y las posteriores en castellano se han ido ampliando sucesivamente.

103 Walter Gropius, del Prefacio del Libro de Moholy-Nagy. (MOHOLY-NAGY, L. [1929]. Op. Cit. P. 13

104 *Malerei, Fotografie, Film* (Pintura, Fotografía, Cine) cuya versión en inglés saldría en Londres en 1969 con el título *Painting, Photography, Film*, es el primer libro publicado por Moholy-Nagy. Escrito en el verano de 1924 y publicado un año después, es el primero de la serie de dos que publicó en la Bauhaus y el octavo de la serie propia de la escuela. No sólo la autoría es de Moholy-Nagy, también lo es la edición y la fotografía. En esta obra explora con singular maestría el equilibrio entre información textual y gráfica, que desarrollará nuevamente en *Von Material zu Architektur*.

de representación espacial. Ambos señalan la misma reacción paralizante ante el objeto, planteada por ese único punto de vista. Sin embargo, Moholy-Nagy expone una particularidad, al apreciar que la posición reflejada en la perspectiva monocular, no sólo es una, sino la única posible, siendo aquella que inicialmente había asumido el artista.

“ La perspectiva lineal descubierta en el Renacimiento sólo podía representar al objeto desde un único punto fijo. Cada detalle de la representación era válida únicamente desde la posición invariable del primer espectador: el artista ” <sup>105</sup> .

El libro resume los temas que acomete Moholy-Nagy en los primeros cursos de la Bauhaus. De hecho, puede ser entendido como el compendio de instrucciones para quien quiera desarrollar su talento expresivo. Un talento que reconoce en cualquier ser humano, pero que ha de ser trabajado siguiendo la formación de sus recursos creativos. El hecho de que no sea un libro de arte entendido como tal, sino una serie de reflexiones en torno al arte como proceso, denota una dimensión distinta en la comprensión de las formas expresivas de la modernidad.

Aún en *Malerei, Fotografie, Film*, Moholy-Nagy se debatía sobre la pertinencia de los sistemas tradicionales de expresión artística. A diferencia de las exploraciones persistentes de Malévich, sostenía que la luz debería substituir al pigmento y, por tanto, nuevos medios y recursos debían ser explorados para superar las limitaciones de la pintura de caballete. Coincidió con Rodchenko y otros artistas soviéticos en la muerte de la pintura y, sin embargo, sus planteamientos se contradecían con sus concreciones, pues por entonces su principal exploración se hallaba en la pintura, a la que velaba utilizando fotografías en la composición. Sin abandonar estas ideas, que se verán incluso reforzadas, en *La Nueva Visión* indaga sobre los mecanismos que condicionan la fuerza de la expresividad plástica.

“ In art education at present we are

striving towards those timeless biological fundamentals of expression which are meaningful to everyone. This is the first step to creative production before the meaning of any culture (the values of an historical development) can be introduced. We are not, therefore, immediately interested in the personal quality of expression which usually called «art», but in its primordial, basic elements, the ABC of expression itself”<sup>106</sup>.

El énfasis con que se desarrolla el análisis de La Nueva Visión recae en el tratamiento de las superficies, considerando al ornamento como “tratamiento” aplicado sobre éstas. Despojado de un valor simbólico que debe ser superado, el tratamiento de la superficie será una discusión subyacente de la “división de las formas”, que tendrá una aplicación directa en la arquitectura: “el resultado (o efecto) sensorialmente perceptible de un proceso determinado, demostrado por cualquier tratamiento dado a un material”<sup>107</sup>. Son, en esencia, las reflexiones propias de un pintor.

De hecho y como lo explica en el mismo libro, son las reflexiones que caracterizaron la experiencia cubista en general y la suya, como pintor, en particular. Las disertaciones de Moholy–Nagy irán de la superficie al plano y de ahí al espacio. Para él, será precisamente en la superficie donde se vendría desarrollando el debate Moderno. A distancia de los planteamientos de Hildebrand, pero bastante afín a los de Goethe, señala que el diseño en sí está condicionado, hasta cierto punto, por sus aspectos “orgánicos”<sup>108</sup>; siendo en la “superficie” donde se establece un grado de libertad del creador tal, que la función definible ya no determina la forma.

En esta idea radicaré la diferencia con los planteamientos de Johannes Itten<sup>109</sup>, de quien se había constituido sucesor y, en alguna medida, continuador, a su salida de los cursos básicos de la Bauhaus. Aunque metodológicamente afines, la llegada de Moholy–Nagy

106 MOHOLY–NAGY, L. [1929]. Op. Cit. P. 13

107 MOHOLY–NAGY, L. [1929]. Op. Cit. P. 42

108 MOHOLY–NAGY. *Ibidem*. Moholy–Nagy entiende por “orgánico” a todo objeto que satisfaga tanto un servicio mecánico, como a las condiciones psicológicas, sociales y económicas de un período dado. La aclaratoria es pertinente por cuanto las definiciones en torno a lo “orgánico” son prolíficas, al menos en el terreno de las teorías arquitectónicas.

109 Moholy–Nagy participó en los primeros curso de la Bauhaus por recomendación de Johannes Itten; de hecho, muchas de sus directrices pedagógicas se basan en el método y las ideas de éste. Ver: ITTEN, Johannes. [1964]. *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus*. Edición revisada de 1975. Reproducción de 1978. Thames & Hudson: Londres.

significó un cambio en la estrategia docente de la escuela, marcando sin mayor traumatismo, una inflexión en sus lineamientos<sup>110</sup>. El interés por la superficie en Moholy–Nagy le lleva a considerarla como un campo autónomo, previo a la diseminación de lo estrictamente pictórico en el espacio, mientras que Itten, marcado por sus ideales expresionistas, vería ya en su simple tratamiento, una “proyección espacial”<sup>111</sup>.

Al hablar de superficie, o de lo superficial, Moholy–Nagy alude al valor positivo de la problemática bidimensional del plano en general, pero haciendo énfasis en el lienzo del pintor en particular. El ornamento sería una elusión, como un escape, precisamente, al reto de afrontar la superficie, o en todo caso, la ilusión de la misma. Es una convergencia operativa entre el aspecto superficial esbozado por Moholy–Nagy<sup>112</sup> y el fondo óptico de El Lissitzky, a pesar de las significativas diferencias poéticas.

Uno y otro coinciden en actuar sobre la superficie mediante el recurso a un extrañamiento similar. Sin embargo, mientras El Lissitzky busca armar en ella una apertura liminar, para Moholy–Nagy la superficie es un espacio de concreción, el ámbito per se de la expresión de la nueva plástica, desde el cual se proyectan las nuevas realidades espacio–temporales. La claridad conceptual y el tratamiento exhaustivo con que se presenta La Nueva Visión sería otro de los rasgos distintivos frente a A. y la Pangeometría. Moholy–Nagy, además de creador y pedagogo, dedicó un esfuerzo considerable al establecimiento de un marco teórico conceptual propio.

Moholy–Nagy señala que es en la superficie donde se produce una experiencia de contacto no mediática entre la obra y el observador, al que señala como un “segundo espectador” de la percepción en el arte. Una relación que se produce tras una vivencia que, previamente, ha experimentado el artista, como “primer espectador”, durante la creación. En La Nueva Visión, se realza la importancia de la experiencia pura en la apreciación de la obra de arte, sobre todo de la obra de arte de vanguardia, descalificando el devaneo cerebral que pretende armar una profunda superestruc-

43. PICASSO  
El marinero. 1907  
Estudios fechados entre marzo y julio para Les Demoiselles d’Avignon.

110 PASSUTH, Krisztina. (1985). Moholy–Nagy. Trad. del húngaro: Grusz, Szöllösy y Baránszky. Trad. del alemán: Esterházy. Thames & Hudson: Londres. P. 50

111 ITTEN, J [1964]. *Ibidem*.

112 En este punto resulta significativo el hecho de que Moholy–Nagy omita mencionar las experiencias al respecto que habían tenido lugar en los VKHUTEMAS, bien por desconocimiento o por desvalorización de las mismas. Los contactos entre Moholy–Nagy y El Lissitzky habían sido frecuentes en la década de los veinte y, sin embargo, ninguna de las revisiones de su libro alude a ello.

tura filosófica. Esta mediación racionalizada entre el arte y el receptor comporta una predisposición en el acto de contemplar en la que los “espectadores” se negarían a “una simple entrega a su expresión”.

“ Falsamente esperanzados, quieren «comprender» todo de inmediato, en lugar de despejar primeramente los caminos de la experiencia”<sup>113</sup>.



43.

Establece, así, una reflexión sobre la modernidad, a partir de una “estética de la experiencia”<sup>114</sup>, precisamente aquella que, junto a la “superficie”, habían sido dos de los temas que planteó con especial intensidad el Cubismo, en el que Moholy-Nagy ve una reducción del mundo exterior a sus elementos esenciales constitutivos. El mundo de lo real estaría conformado por planos que, debidamente analizados y reorganizados a su vez, originarían una sutil, pero bien definida, articulación de la superficie pictórica<sup>115</sup> (il. 43).

Así, este otro plano, que constituye una ilusión espacial, puesto que es una representación en sí misma, se encontraría basado en “distintos ritmos lineales y de colores, en diferencias de tamaños, divisiones de las superficies, perspectivas lineales y aéreas, luz y oscuridad”. Por tanto, la superación moderna habría de partir de una sencilla organización de planos, paralelos entre sí, que permitiría vistas simultáneas del objeto trabajado. Una acción efectiva que lograba desprenderse del inmovilismo que había supuesto la perspectiva lineal renacentista, a la que El Lissitzky señalaba como una nueva maldición de Medusa.

Asimilada la nueva expresión espacial de la experiencia cubista, la tarea habría de recaer en el tratamiento objetivo de la superficie, siendo Picasso el creador de procesos de trabajo “orgánicos”<sup>116</sup>. La forma de sus cuadros comenzó a depender, por igual, de la utilización de los materiales, como de sus herramientas. El trabajo “orgánico” de la superficie que, según Moholy-Nagy planteaba Picasso, se puede resumir como el descubrimiento del significado del acceso a las exigencias del material, en lugar de sub-

113 MOHOLY-NAGY, L. [1929]. Op. Cit. P. 55

114 LUCAS, A. Ibídem.

115 MOHOLY-NAGY, L. [1929]. Op. Cit. P. 57

116 Sin que el mismo defina muy bien que entiende por orgánico.

yugarlo. Un paso más en la experiencia auténtica para una mejor forma de representar la luz<sup>117</sup>.

No obstante, tanto la visión simultánea de los planos paralelos como el estudio estructural<sup>118</sup>, a fin de captar la esencia de sus múltiples aspectos, desintegraba el objeto en capas sucesivas. Esta descomposición selectiva del objeto que opera mediante el sujeto y que también podría enunciarse como una desconstrucción de la cosa en sí, representaría el tiempo de la experiencia y, además, la comprensión de su realidad misma. Sin embargo, este trabajo aún habrá de corresponderle sólo al emisor, el artista, quien ha operado en calidad de “primer espectador”.

El observador, como segundo sujeto de la percepción, es testigo solamente de la experiencia vivida por el artista. Está obligado, por tanto, a descifrar no ya la obra contemplada, sino la narración de un momento de detención, implícita en el desarrollo de la obra, entendida ahora como proceso. La tarea que le es asignada al espectador moderno en este estadio, es la de mero receptor pasivo, que ha de acompañar al artista en su particular travesía.

El desdén que Moholy–Nagy, como teórico y crítico, reserva a un determinado número de experiencias vanguardistas como el Dadaísmo, el Purismo y el Surrealismo, las más alejadas de la tradición funcionalista, reflejaría la escasa atención que presta hacia una actitud más activa de la interpretación. Tan sólo tomará en cuenta, además del Cubismo, a los trabajos del Neoplasticismo, al Suprematismo y al Constructivismo.

“En mi opinión el problema de la «pintura» es de creación visual autónoma y no de ilustración de una doctrina, por ejemplo, del psicoanálisis, y por tanto debo atenerme sólo a aquellos ejemplos que aclaren esta posición especial”<sup>119</sup>.

Postura considerablemente distanciada de las tesis protosicoanalíticas de Hildebrand y que implicaría

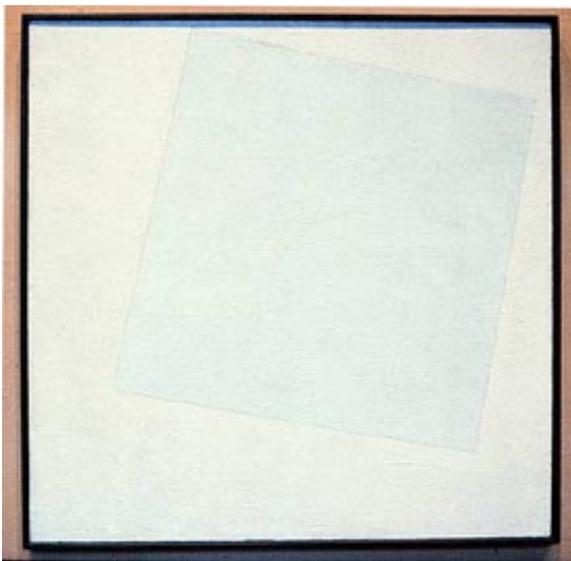
45. KASSMIR MALEVITCH  
Cuadrado blanco.

117 Bien sea como forma de representar la ilusión de movimiento y simultaneidad (futurista), o como el punto de intensidad elemental del color (impresionista), el problema de la representación de la luz es la esencia, para Moholy–Nagy, del “tratamiento superficial” y data, aunque de forma inconsciente, del Renacimiento; pero aquí el problema fundamental no es plantear el problema de la luz mismo, sino el del “relato”. El Impresionismo asumiría, por vez primera, la revalorización del color como forma de representación de la luz, pero su trabajo, más que aportar un “valor visual objetivo”, constituía procesos de investigación personales.

118 Que sería lo que Moholy–Nagy entendería prácticamente por “orgánico”

119 Significativo resulta, además, que Moholy–Nagy haga esta aclaratoria no en un pie de página ni en una separata, apéndice o anexo al cuerpo de texto principal. Por el contrario, se haya inserta en éste, pero con el rasgo distintivo de estarlo en una fuente de menor cuerpo tipográfico.

un paso atrás respecto a los planteamientos de El Lissitzky, alcanzados a favor de un observador activo. Moholy–Nagy pareciera desterrar de la participación activa en la estructuración de la obra de arte, al destinatario del mensaje artístico. En efecto, el Dadaísmo y, sobre todo, el Surrealismo se venían caracterizando por su preocupación en la incorporación del observador, dentro de la representación de la simultaneidad del espacio–tiempo moderno, presentando una serie causal de acontecimientos, cuyo desciframiento, aunque prácticamente unívoco, correspondería al observador.



45.

Moholy–Nagy no repara en ello por cuanto su preocupación tiene un semblante distinto: centrarse en la creación del espacio a través del manejo de la luz, lo que buscaba desarrollar a través del dominio de la superficie. Su trabajo no se dará en función de fundar un espacio activo, como en el trabajo más significativo de El Lissitzky, sino un espacio de acción. Un sesgo particular al tratamiento de la superficie lisa y blanca de los cuadros de Malévich que para él “constituían el plano ideal para los efectos dinámicos de luz y sombra que, surgidos del ambiente circundante, recaían sobre ella”<sup>120</sup> (il. 45).

Pero el Cuadrado Blanco sobre fondo Blanco de Malévich compartiría, para Moholy–Nagy, las mismas limitaciones que todas las experiencias vanguardistas desarrolladas hasta ese momento. Si la noción espacial de lo moderno llevaba aparejada, indisolublemente, una noción de Tiempo en la que el Espacio se torna habitable, en el desarrollo del arte del siglo XX el Tiempo debería ser una vivencia en sí misma. El manejo de la luz que proponía Malévich recreaba, sólo, una abstracción del movimiento, en tanto que el Futurismo y el Cubismo únicamente lo habían representado. La estrategia de Moholy–Nagy se basará en que el espacio “es la relación entre la posición de los cuerpos” y por tanto, la “experiencia de la relación visible de la posición (deberá) ser comprobada por el movimiento”.

a) Through his sense of sight in such things as wide perspectives, surfaces meeting and cutting one another, corners, moving objects with intervals between them...

b) Through means of locomotion, horizontal, vertical diagonal, jumps, etc"<sup>121</sup>.

Una idea que vuelve a aproximar La Nueva Visión a los planteamientos sobre el Espacio Imaginario de El Lissitzky, contemplados en A. y la Pangeometría. El movimiento al que alude Moholy-Nagy en el capítulo dedicado al Volumen (Escultura), no es el que haya provocado el observador, el primario o el secundario, ni la trayectoria posible de alguno de ellos, sino una fuerza dinámica aplicada al objeto mismo.

Sin embargo, el trabajo más experimental de Moholy-Nagy, por entonces centrado en los fotogramas (ils. 46 y 47), fotografías hechas sin el recurso de la cámara<sup>122</sup>, adolecía de las mismas carencias que aquellas propuestas a las que criticaba. Lograba en ellos un carácter abstracto general, pero la impronta de los objetos utilizados para ser sublimados en el papel fotográfico, constituye un evidente elemento figurativo de la ejecución. Permitiendo que sean reconocibles, da lugar a una "narración" en la composición.

El problema remitiría nuevamente a la esfera de lo que Moholy-Nagy cuestionaba en el cubismo,



46.

46. LASZLO MOHOLY-NAGY  
Sin Título. 1923  
Fotograma.

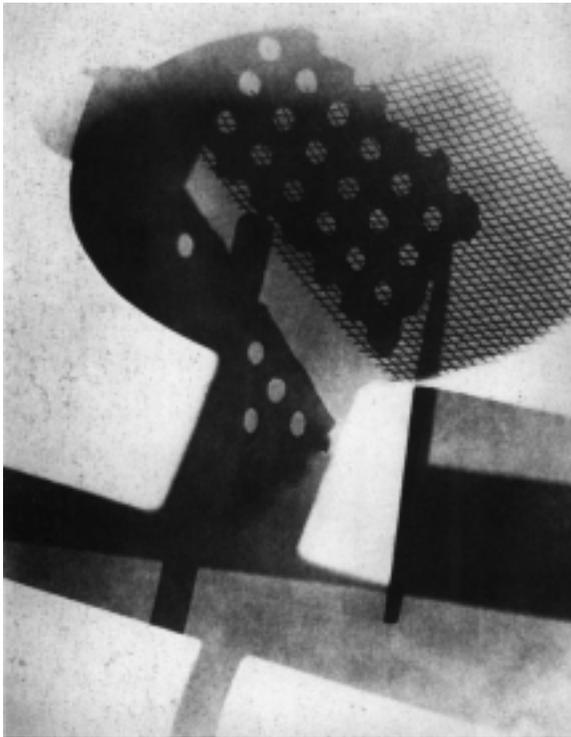
47. LASZLO MOHOLY-NAGY  
Positivo. 1922-1926  
Fotograma.

121 MOHOLY-NAGY, citado en KOSTELANETZ, Richard. *Documentary Monographs in Modern Art*. Gen. Edit. Paul Cummings. Praeger Publishers, Inc.: Nueva York. (1970). P. 105. Moholy-Nagy llega a plantear la necesidad de elaborar un aparato capaz de expresar a través de los movimientos relativos de sus elementos, las nociones de espacio. De este prototipo para la enseñanza del espacio existe, al menos un ejemplo, reseñado en este mismo libro y llamado caleidoscopio espacial.

122 Aunque constituyan una base fundamental en su desarrollo del manejo de la luz. El fotograma, inventado al mismo tiempo que la fotografía misma, a principios del siglo XIX, sólo será utilizado como soporte expresivo a partir de la década de los 20 de este siglo, sobre todo por Man Ray y Christian Schad. Moholy-Nagy comienza a experimentar en este campo a partir de 1922, y no lo dejará hasta 1946. Básicamente, el fotograma se logra gracias a dos métodos diferentes: el primero consiste en situar objetos directamente sobre un papel fotográfico especial y bajo una fuente de luz natural o artificial, dejando la impronta del objeto y su sombra. El segundo se desarrolla en laboratorio mediante una cámara oscura y el resultado sólo es visible a partir de su revelado y positivado.

relativo a las experiencias llevadas a cabo con el papier collé. En ese sentido, la propuesta de El Lissitzky, contemplada en el último apartado de su escrito, resulta mucho más coherente, por cuanto se apoya en los postulados abstractos de Klee respecto a la conformación de la forma.

“But we know that a material point can form a line; for example: a growing coal while moving leaves the impression of a luminous line. The movement of a material line produces the impression of an area and of a body. There you have but an intimation of how one can build a material object by means of elementary bodies, in such a way while it is motionless it forms a unity in our three-dimensional space, and when set in motion it generates an entirely new object, that is to say, a new expression of space, which is there for as long as the movement lasts and is therefore imaginary”<sup>123</sup>.



47.

Siguiendo un desarrollo lógico, y tomando en cuenta que el Futurismo había sido “la superposición del objeto en una secuencia de movimiento lineal” y el Cubismo la “presentación del objeto como si rotara en el espacio”, el siguiente paso en el pensamiento de Moholy-Nagy, reflejado en el apartado Arte cinético de su libro, sería la manipulación no mediática de la luz.

“Debemos «pintar» con luz... en lugar de pigmentos. Esto nos permitirá encarar mejor la nueva concepción del espacio-tiempo”<sup>124</sup>.

Pintar con luz significará, para Moholy-Nagy, superar la fijación inmanente al Constructivismo por la técnica y lo tecnológico y poner en movimiento focos y haces de luces, incidiendo sobre superficies especialmente concebidas. Superficies básicamente conformadas como fondos blancos suprematistas, a fin de producir efectos cambiantes. La cadencia de efectos producidos sería la constatación de la presencia del

123 EL LISSITZKY. [1925]. Op. Cit. PP. 356–357.

124 MOHOLY-NAGY, L. [1929]. Op. Cit. P. 71

Tiempo a través del movimiento, en lo que llamará esculturas de la cuarta dimensión.

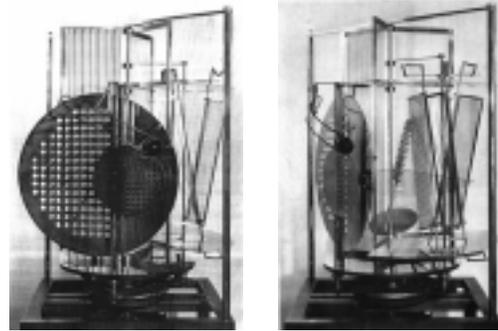
“...the floating sculpture is in fact the mass which has been shaped yet which is independent of almost all relations, mass in itself”<sup>125</sup>.

No dejará de ser un artificial juego mimético, puesto que el resultado plástico alcanzado ocurre ya, de forma natural, con la luz solar en su rotación diaria y por las variaciones y escalas debidas a las estaciones; aunque pueda tenerse en cuenta el menor dramatismo del fenómeno en Europa central, bajo condiciones de luz particularmente tenues. Además, el nuevo espacio creado por Moholy-Nagy no se distancia en absoluto de las limitaciones del espacio euclidiano, del que pretendía ser una superación. Está sujeto a sus mismas manipulaciones, efectos de sombras, volumen, etc.

El concepto de Tiempo representado, en su particular fórmula espacio-temporal, viene dado en clave de tiempo real, donde la experiencia de la propuesta resulta contemporánea a su ejecución y quedando limitada a una superimpresión de efectos lumínicos. Por estas consideraciones, el campo de desarrollo de sus experimentos se veía limitado al trabajo en carteles publicitarios eléctricos o, cargado ya de mayor significación, a escenografías<sup>126</sup>, tal como él lo reconoce en *La Nueva Visión*.

Pese a estas limitaciones discursivas y operativas del trabajo y de sus planteamientos, es significativo en cuanto al estudio del potencial de la luz para recrear, manipular y representar las “nuevas” concepciones espacio-temporales, siendo precursor en cuanto a las posibilidades expresivas del Cinetismo. Una de sus creaciones más interesantes será la máquina de efectos luminosos, conocida como el *Lichtrequisit* (*Light-Prop*)<sup>127</sup> (il. 48). Concebida y construida entre 1921 y 1930<sup>128</sup>, para filmar, precisamente, los efectos lumínicos presentes en la película abstracta *Lichspiel: Schwarz-Weiß-Grau* (*Negro-blanco-gris*)<sup>129</sup> (il. 49) que dirigió y realizó en 1930. Una máquina de efectos que él pretendía determinados y controlados y que,

48. LASZLO MOHOLY-NAGY  
a: *Light-space-Modulator*. 1921-1930. (*Light-Prop*). Construcción móvil en acero, plástico y madera, 59 1/2". Busch-Reisinger Museum.
49. LASZLO MOHOLY-NAGY  
b: *Lichspiel schwarz-weiß-grau*. 1930-1931. Cortometraje B/N, 5'30". Fragmentos en fotomontaje.



48.

125 MOHOLY-NAGY, L. [1929]. Op. Cit. P. 152

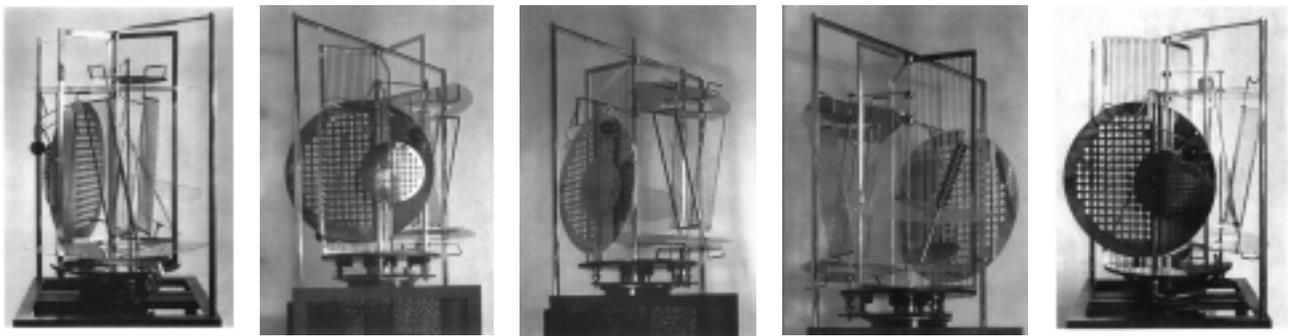
126 La escenografía es básicamente, una arquitectura efímera. Su validez y eficacia está condicionada primero, por la credibilidad del actor, pues el espectador no percibe ópticamente el espacio, y segundo, por el tiempo de la “narración” que la suscita.

127 Conocido en inglés por el nombre *Light-Space Modulator*, también llamado *Light-prop* o *Light Display Machine*. Esta obra se haya particularmente detallada en el libro de Hannah Weitemeier, *Licht-Visionen. Ein Experiment von Moholy-Nagy*. Bauhaus-Archiv: Berlín, 1972

128 El lapso de construcción varía según las fuentes, aunque coincidan en señalar el año 1930 como culminación. Llega a abarcar desde 1921 a 1930, aunque autores como Passuth señalen a 1922 como inicio del proyecto.

sin embargo, sorprenderían al propio autor en su primera puesta en escena<sup>130</sup>.

La propuesta de Moholy-Nagy se inserta en la dinámica de las primeras vanguardias, sobre todo en lo relativo a la fascinación por las expresiones mecaniformes y mecanicistas de Dadá y del Constructivismo, pero al trascender el culto por la máquina implicó su clausura. En primer lugar, al incorporar el movimiento, supera las rígidas construcciones que caracterizaban el panorama del momento<sup>131</sup>.



129 Conocida en inglés como: Light Display: Black-White-Gray El cortometraje, pues esa sería la designación más precisa, tiene una duración exacta de 5'30". Tiene dos versiones, el esquema data de 1928-1930 y fue publicado en Hungría en 1931 en la revista Korunk, bajo el título Fényjáték-film.

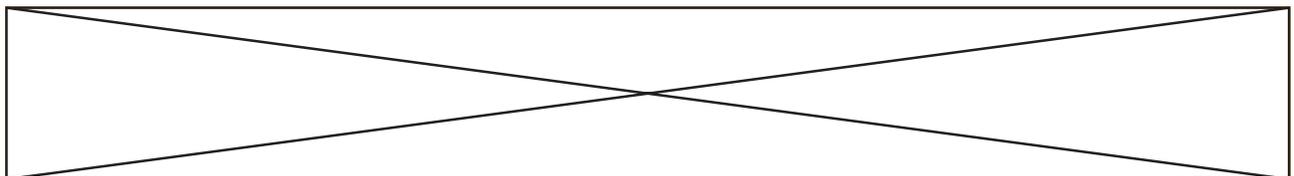
130 MOHOLY-NAGY, L. [1929]. Op. Cit. P. 80

131 El Monumento a la tercera Internacional de Tatlin (1919), cuyo cuerpo central rotaba, permanecerá como una metáfora de la utopía, irrealizable en su escala y complejidad. El Proyecto de una estación de Radio (1919-1920) de Naum Gabo, a base de estructuras dotadas de movimientos no pasará de ser un dibujo.

132 PASSUTH, Krisztina. (1985). Op. Cit. P. 53

Por otro lado, al no ser sólo una obra que se expresa en su realidad, en cuanto objeto en sí mismo, su materialidad no es, necesariamente, el objeto del campo visual. Por el contrario, es en la intangibilidad de la luz proyectada e incidente y en el juego de sombras que produce, donde radica el foco de lo perceptible. Cuando funciona este campo dual de lo proyectante y lo proyectado, como un todo, la pieza adquiere sentido<sup>132</sup>.

La base de la composición es un disco que rota, con tres marcos metálicos superpuestos, pivotando de un único punto y una espiral de cristal, en diagonal, montada sobre otro disco suspendido que atraviesa una bandeja de cristal inclinada. Tres láminas de metal que actúan de pantallas, dispuestas unas giradas respecto



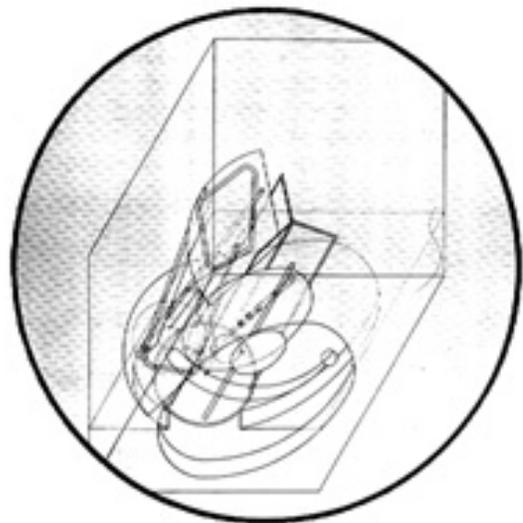
a las otras y con diferentes tramas. Otros tantos discos con diferentes perforaciones y un plano virtual de varillas metálicas. Todo ello en movimiento rotatorio (il. 50), bajo un haz de luz proyectada, sus efectos de siluetas y resplandores, siempre cambiantes, alcanzan a una distancia de 3 metros.

Equiparar esta propuesta plástica con su trabajo pictórico de los años Veinte y aún con sus fotogramas, no es procedente<sup>133</sup>. Los efectos que produce el Light-Prop recuerdan a sus composiciones saturadas de efectos de luz y sombra de 1922 a 1926, o a algunos fotogramas, en los que el manejo de la luz, su velo o la no luz, es la herramienta de trabajo. Incluso los mecanismos conceptuales que impulsan las primeras propuestas Constructivistas y Suprematistas de Moholy-Nagy, semejan ahora los mecanismos que literalmente mueven esta obra y la metáfora de la máquina bella se ha materializado. Pero aquí los efectos no son literales, presentando una atmósfera de incertidumbre, ciertamente impredecible, sin conclusión y en una ejecución infinita.

La película Negro-blanco-gris más próxima como soporte expresivo a los fotogramas, resulta también más efectiva en cuanto al manejo superficial que pretendía Moholy-Nagy. En ella no es reconocible el objeto que produce el juego de luces o de sombras. Cuando aparece, lo hace en forma fragmentada, siendo la reconstrucción objetual, por parte del observador, incluso aún su lectura, una tarea ardua. La abstracción es total, inducida por cierta estética maquinista en cuanto a los elementos compositivos y formales y al ritmo general de la película. El artista se ha transformado, efectivamente, en el "primer espectador" y el acto de filmar será una metáfora del voyeur, ayudado por una magnífica prótesis visual. La percepción se realiza en el mismo tiempo en que se producen y asimilan las formas cambiantes.

Moholy-Nagy no será el único en incorporar el movimiento, como fórmula reconocible del Tiempo, de manera tan literal en su trabajo<sup>134</sup>. Calder en sus primeras esculturas, algunas de ellas expuestas en 1931 en una pequeña galería de París, se valía de pequeños motores, "muy ruidosos", como los recuerda Seuphor,

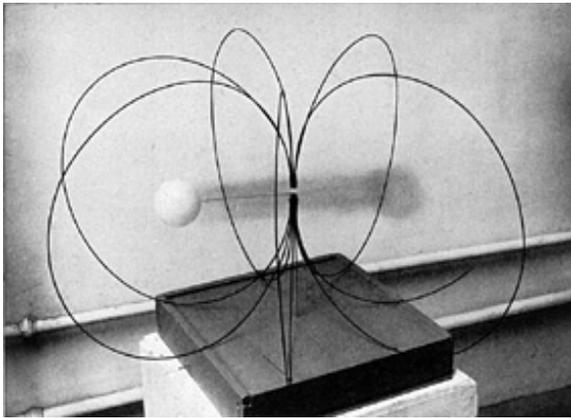
50. LASZLO MOHOLY-NAGY  
Light-space-Modulator. 1921-1930.  
Esquema del diagrama de movimientos. Lápiz sobre papel.  
Busch-Reisinger Museum.
51. ALEXANDER CALDER  
Mobile. 1931.  
Hierro pintado y barnizado
52. ALEXANDER CALDER  
Calder ante una de sus obras posteriores a 1945
53. BRUNO MUNARI  
Máquinas inútiles. 1935-1945.  
Hilo de seda, varillas de mader y tinta sobre cartón



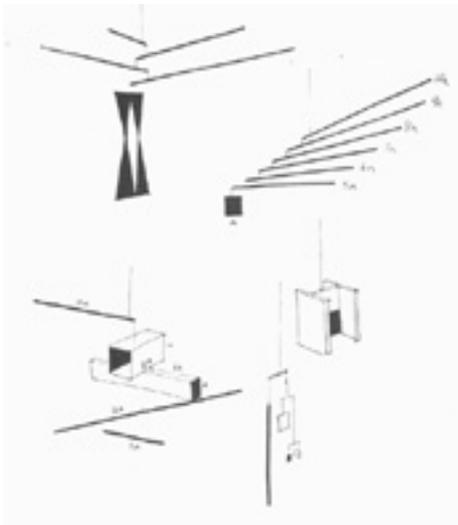
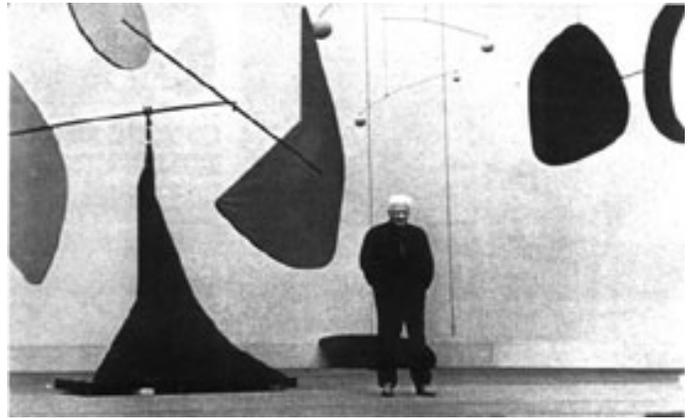
50.

133 La calificación como "pintura móvil" que da Passuth a esta obra de Moholy-Nagy (PASSUTH, Krisztina. (1985). Op. Cit. P. 54) pareciera un tanto forzada. En todo caso sería aplicable a la película, como se verá más adelante.

134 Ha de retomarse aquí la experiencia de Lissitzky y su fondo óptico. Aunque dos son las diferencias fundamentales que se operan entre ambas experiencias. En Lissitzky, el tiempo es representado por la dinámica impresa en la contemplación de la obra, y por tanto, y he aquí la siguiente y sustancial diferencia, es una condición objetiva del observador. En Moholy-Nagy, en contraposición, el tiempo es "real" y es dado por la condición cambiante de la pieza y su cadencia de movimiento sólo en sí misma.



Sobre estas líneas: 51.  
A la derecha: 52.



53.

135 El trabajo de Munari significaba un paso adelante, literal, en la disolución del fondo y la búsqueda de la representación del infinito como soporte. El principio compositivo es el mismo que en los cuadros suprematistas, incluso los elementos en él expresados, pero al estar éstos suspendidos por hilos de seda, el fondo se desmaterializa literalmente, así, éstos "flotan": "de manera que vivieran con nosotros en nuestro ambiente, sensibles a la atmósfera verdadera de la realidad". Aunque, como reconozca, el mismo principio ya lo había puesto en práctica Man Ray en 1920. MUNARI, B. El arte como oficio. Trad. y prólogo Juan-Eduardo Cirlot. 5ª edic. Labor: Barcelona (1987)

136 MUNARI, Bruno. (1987). Op. Cit. PP. 16-17.

137 MUNARI, Bruno. (1987). *Ibidem*.

testigo del evento (il. 51), para producir movimiento y la ilusión del transcurrir temporal. Calder tardará en darse cuenta de que el viento natural sería su mejor aliado para las esculturas exteriores (il. 52) y para las de interior, lo sería un afinado y sensible equilibrio, prescindiendo así de la máquina y su metáfora. Como de hecho ya lo captara en 1933 Bruno Munari<sup>135</sup> en sus Máquinas inútiles (il. 53).

"No se si Calder partió del mismo principio, el hecho es que de este modo encontramos una transición del arte figurativo de dos o tres dimensiones a la cuarta dimensión: el tiempo"<sup>136</sup>.

La clave para esta operación de inclusión del tiempo, tanto en las máquinas como en los móviles, consistía en "liberar las formas abstractas de lo estático que forma parte de la pintura (lo mismo que buscaba El Lissitzky desde mediados de los Veinte), suspendiéndolas en el aire, unidas entre sí de manera que vivieran con nosotros en nuestro ambiente"<sup>137</sup>. No se tratará simplemente de suspender objetos, ni de ocultar hábilmente los mecanismos de sujeción.

Man Ray ya lo había hecho en 1920 y muchos de los primeros intentos de los suprematistas figuraban colgados del techo, apareciendo sin soportes o violando el plano del muro en su encuentro con las esquinas. La plasmación de la idea pretendía ser más compleja, pues el "tiempo" reflejado en el Light-Prop y representado por la libre rotación de partes móviles que conformaban el todo, habría de evidenciar la búsqueda de la experiencia fenomenológica de la posibilidad de

habitar el Tiempo.

La estrategia se aplicó en dos frentes. Uno consistiría en la traducción de una experiencia previa vivida por el artista. El otro, en la expresión misma de esta experiencia, para ser vivida por el espectador. Pretendiendo la unidad de lo visible, cada uno aportó sus propias perspectivas, bien de manera pensada o como experiencia sensible. Uno se proyectará sobre una apertura, el otro, sobre una vivencia óptica. El Tiempo inasible de la percepción de la obra que pretendiera Moholy–Nagy, significaba la muerte de la pintura de caballete.

Max Ernst: La conmoción óptica de la memoria.

Nos vimos en la voz, no en la mirada.  
Cirlot.

Louis Aragon no se refería concretamente al Light–prop cuando advertía del cariz que inexorablemente adquiriría el arte de vanguardia, pero podría aplicarse a la propuesta de Moholy–Nagy que semejaría una suerte de aparato siniestro, capaz de atrapar al observador en sus entrañas de luz y sombra sin lograr involucrarle.

“Hay una forma moderna de tragedia: es una suerte de enorme mecanismo que gira, pero ninguna mano está en el timón”<sup>138</sup>

Aludía al estado de industrialización y dependencia para con la máquina que suponía la modernidad<sup>139</sup>; su mundo contemporáneo, pero también de El Lissitzky, Moholy–Nagy... Una realidad cuya representación se resolvía en las convenciones de lo mítico donde lo moderno, fruto de un capitalismo industrializado, convertía la existencia en el “santuario de un culto a lo efímero”<sup>140</sup>. En palabras de Aragon:

“Comencé a darme cuenta que el reino (de estos nuevos objetos) estaba

54. JOHN RUSKIN  
Estudio sobre la conformación de las nubes. 1860.  
(Del libro *Modern Painters*, vol. V)

138 ARAGON, L. (1953). *Le Paysan de Paris*. Gallimard: París. P. 146.

139 En las imágenes maquinistas surrealistas, subyace una actitud característica ante la máquina que difiere fundamentalmente de la de las demás vanguardias que se caracterizan por una particular pasión por los mecanismos absurdos y obsoletos. Con excepción de los autómatas vagamente antropomórficos de Picabia o las entrañables y terribles metáforas del pintor Max Ernst, en general se da cierta aversión a la máquina, capaz de relacionarse con recuerdos lúgubres. Ver: Más allá de la pintura. [1937]. *Cahiers d'ART*, nº 6–7, en *Escritos*, ERNST, Max. (1982). Edic. Polígrafa: Barcelona. P. 183.

140 ARAGON, L. (1953). *Op. Cit.* P. 141. Tal como señala Aragón a propósito de los pasajes o galerías comerciales parisinos, quizá una de las máximas expresiones burguesas del siglo XIX.

construido sobre su novedad y que sobre su futuro brillaba una estrella mortal. Se me revelaban, así, como tiranos transitorios, como agentes del destino ligados de algún modo a mi sensibilidad. Finalmente caí en la cuenta de que tenía la intoxicación de lo moderno”.

141 ERNST, Max, [1937]. Op. Cit. PP. 185–194. Existe una substancial diferencia entre la mirada de Ruskin y la que plantea el surrealismo. La base emotiva ante lo contemplado, que Ernst define como el provocador óptico, es, en esencia, la misma: las olas en Ruskin o la cabecera de la cama que imita caoba, en Ernst. Son dibujos azarosos, cuando menos casuales, inintencionados en cuanto a tema. Pero los dibujos de Ruskin suscitan una reacción comparable a la estupefacción; en Ernst son capaces de suscitar relaciones internas, que estallan en la medida en que son evocadas en su inconsciente. Ernst define a esta forma de ver como mirada activa, que permite el paso de la subjetividad a la objetividad. Para ello, evoca la lección de Leonardo da Vinci quien a sus discípulos les enseñaba a pintar según lo que pudieran apreciar en una vieja pared signada por la pátina del tiempo y las manchas de humedad.

142 Es, en esencia, la misma paradoja que definiera Jacques Lacan, cuando habla de la inversión del cono perspectivo.

143 GREENBERG, Clement. (1965) *Modernist Painting*. (Conferencia dictada en 1960). *Art & Literature*. Recopilada en: HARRISON, Charles (1994) *Art & Theory 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Blackwell Publishers: Oxford. Instantaneidad o fulgor que se produce en un momento de coincidencia en la retina de lo percibido en sí y la conciencia de afectación sobre la superficie sobre la que se halla lo perceptible. “En el caso de la pintura, ello suponía descubrir y explicar las condiciones de la visión, tal y como se concebían, abstractamente. «La intensificación de la sensibilidad sobre el plano pictórico puede que ya no permita la ilusión escultural o el trompe-l’œil pero permite la ilusión óptica. La primera marca hecha sobre una superficie destruye su lisura virtual, y las configuraciones de un Mondrian siguen sugiriendo una especie de ilusión de tridimensionalidad. Solamente aquí se halla una tercera dimensión estrictamente pictórica»”.

144 RUSKIN, John. [1843] . Op. Cit. P. 86. La referencia alude a Conrad y su impresionista visión a propósito del mar en Tifón: “La remota negrura enfrente del barco era como otra noche vista a través de la noche estrellada de la tierra, como la inmensidad de la noche sin estrellas más allá del universo creado...”. A propósito de Conrad y la autonomización de los distintos sentidos del hombre ver: JAMESON, Fredric. (1981). *The political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press: Ithaca. PP. 220–230.

Lo que plantea Aragon, uno de los principales teóricos del Surrealismo junto a André Bretón, es, en esencia, la superación de la mirada romántica del joven Ruskin<sup>141</sup>. Aquella en la que el estupor que conlleva la contemplación abstracta, descargaba de toda intencionalidad el gesto mismo de ver, dándose la paradoja de que el sujeto de dicha mirada, en este caso Ruskin, inmóvil, silencioso y descarnado, deviene su objeto. Aragon propone actuar contra aquella mirada en la que el observador mismo es una imagen<sup>142</sup>. Lo que Ruskin no ve o no puede ver, es cómo y porqué ha quedado involucrado en esas imágenes.

La mirada de Ruskin abre el campo de la visión al sentido óptico de la expresión artística. En esta apertura la visión ha sido reducida al fulgor del instante<sup>143</sup>, al estado abstracto de un sentido único<sup>144</sup>, sin un antes ni un después (il. 54). Se manifiesta en una pasión por rehacer el objeto, puesto enteramente bajo la óptica del continuo visual, en un momento de detención y que se centrará en el Movimiento como forma presente o presentada del Tiempo. Pero la traducción de la nueva experiencia espacio-temporal, por medio de la geometrización, no apela, como pretendidamente quisiera, a lo sensitivo; por el contrario, es un fenómeno cognitivo. Podría decirse



que la experiencia del Tiempo vanguardista lo que lograba es ser, ante todo, un momento racional.

La oposición fundamental fondo/figura que planteó el arte vanguardista, constituirá la instalación de un espacio imaginario, que da cabida a relaciones polares, donde el conflicto mismo de la oposición no se resolvería. A lo sumo, queda suspendido mediante el artificio de su reelaboración constante, en la que la confrontación se “resuelve” en una diseminación ilimitada y pretendidamente tácita, que implica su paroxismo en lo imaginario, según lo expuso Levi-Strauss<sup>145</sup>. Sin proponérselo, será un espacio de clausura que dará lugar a la represión; no sólo del conflicto mismo al que pretende dar respuesta; sino, por extensión, al de todos los factores implicados.

La alternativa propondrá construcciones abiertas, cuya resolución final, aún diferida, se presenta factible. Las causas de la relación empírica del fondo/figura no habrían de ser contempladas directamente, sino quedar veladas a la mirada, de tal manera que aparezcan aún plenas de sentido y significación, incluso en su omisión, bajo la forma de una predeterminación. Al mismo tiempo que se forman como modelo los elementos para el espacio del Mito<sup>146</sup>, se plantea su desmontaje.

El Surrealismo se instaurará en una parcela particular, aún dentro de las Vanguardias, en busca de la síntesis entre la inevitable aparición del Mito y la naturaleza concreta de la historia a través de una experiencia convencionalmente fenomenológica. De tal modo que, tanto la pretensión de expresar verdades trascendentes<sup>147</sup>, como la del camino que las conduce a lo cotidiano<sup>148</sup>, resultaran desacreditadas y risibles. Un espacio donde saltase el inconsciente óptico<sup>149</sup> del que emana la imagen dialéctica benjaminiana<sup>150</sup>.

De esta emergencia surgiría lo maravilloso, que será definido más como una actitud característica de una nueva ética, que como oposición a lo que “existe maquinalmente”<sup>151</sup>. Algo que los surrealistas supieron aprehender del pintor Giuseppe Arcimboldo (il. 55), cuya obra consideraban mucho más que una exhibi-

55. GIUSEPPE ARCIBOLDO  
Bibliotecario,  
1563. Oleo sobre lienzo.

56. MAN RAY  
Encuentro de una máquina de coser y un paraguas  
sobre una mesa de disección.  
Dibujo

145 A Levi-Strauss le siguen, en esta tónica, Althusser y Jameson, entre otros.

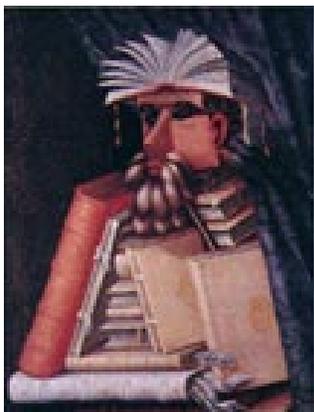
146 Al respecto es significativo el capítulo titulado Naturaleza mítica: la imagen del deseo, de Krauss (1996).

147 Que, por otra parte es lo que le da forma al Mito.

148 Entendido bajo la forma de una política conservadora.

149 KRAUSS, R. (1996). *The originality of the Avant-Garde and other Modernist Myth*. Trad. Adolfo Gómez Cedillo. Alianza: Madrid. Krauss dice a propósito de esta definición o giro en la mirada: «El inconsciente óptico reivindicará para sí esta dimensión opaca, repetitiva, temporal. Se desplegará sobre la lógica modernista sólo para atravesar su núcleo, para deshaerlo, para refigurarla de otra manera». El presente trabajo de investigación se desmarca de la tesis de Krauss en cuanto que niega a la visión moderna en su aparecer racional la contemplación del Tiempo. Como se expuso anteriormente, la abstracción, como forma Paradigmática de esta vertiente, pretende esta posibilidad, pero al igual que en el tema del Espacio, lo hace de una forma particular.

150 Como lo define Benjamin, a propósito de ciertas imágenes arcaicas que sirven para identificar aquello que es históricamente nuevo en la «naturaleza» de las mercancías y bajo el principio del montaje, donde los elementos ideacionales que lo configuran permanecen irreconciliados. Dentro del marco de su filosofía de la historia, Benjamin habla de un historiador que: «... debe abandonar la actitud tranquila, contemplativa ante el objeto para volverse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se ubica en relación precisa con este presente». Para Benjamin esta «constelación crítica» se presenta bajo la forma de la discontinuidad produciendo una imagen dialéctica. Este fragmento, aquí citado, pertenece a sus Discursos. Bretón, en el Primer manifiesto del surrealismo, habla ya de que la imagen surrealista no puede nacer de una



55.

ción de objets trouvés. Benjamin, de quien Adorno decía que sentía especial entusiasmo hacia las energías embriagadoras que, en su opinión, el Surrealismo ponía al servicio de la libertad, elaborará el concepto de imagen dialéctica a partir de la estrategia de desacreditación del mito:

“La humanidad partirá reconciliada de su pasado, y una forma de estar reconciliado es la alegría”<sup>152</sup>.

Bonet Correa enfatiza este aspecto de lo satírico como una revancha contra lo absurdo de la vida. Los surrealistas sabían que la única puerta de salida de la desesperación –aparte del suicidio– era el humor negro: “una catarsis, un arma suprema para enfrentarse con lo trágico de la condición humana.”<sup>153</sup>

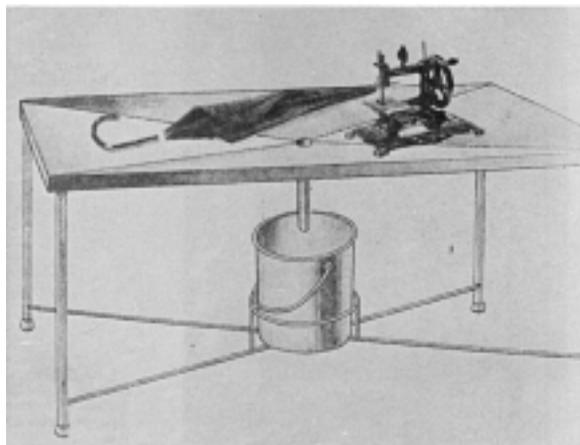
Por tanto, el ámbito de la actuación de esta nueva forma de la Vanguardia, que se erigiría –aunque tan sólo en apariencia– en una anti-Vanguardia, vendrá dado porque, en lugar de sobreponer los símbolos de los mitos antiguos a las formas actuales, considerará que la nueva naturaleza del paisaje urbano-industrial, en continuo proceso de transformación, era en sí maravillosa y mítica. La imagen surrealista se dará al confrontar una realidad objetual –un paraguas, en la obra de Man Ray, por ejemplo (il. 56)– a otra muy distinta, objetual a su vez –una máquina de coser–, provocando una situación absurda, merced a un enfrentamiento intencional y subjetivo (puestos ambos sobre una mesa de disección). Pone en evidencia, así, el falso absoluto, como lo define Max Ernst, gran admirador y en cierta

comparación, sino de “la relación de dos realidades más o menos distantes”.

151 ARAGON, A. La peinture au défi. En *Collages*. PP. 36–37. Aragón define a lo maravilloso como... “la materialización de un símbolo moral en oposición violenta con respecto a la moral del medio de donde surge”.

152 BUCK-MORSS, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. de Nora Rabotnikof. Col. *La balsa de la Medusa*. Ed. Visor: Madrid. P. 283.

153 BONET CORREA, A. (Ed.) (1983). *El surrealismo*. Universidad Menéndez Pelayo, Cátedra: Madrid. P. 15. Del capítulo: *La pintura surrealista. etapas y problemas*.



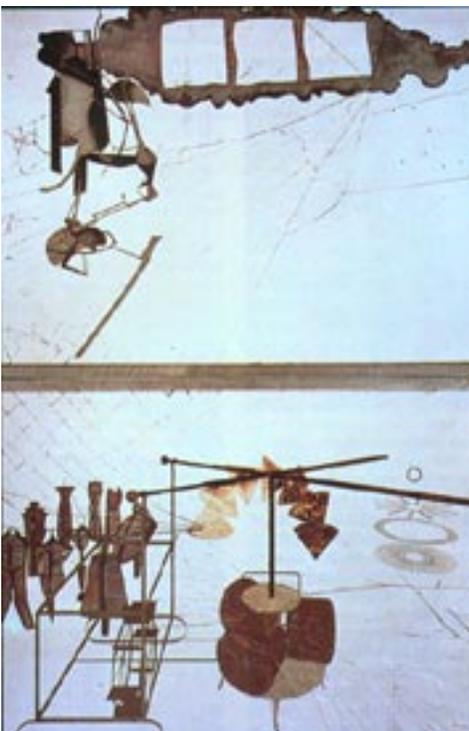
56.

medida el redescubridor de los singulares planteamientos de Arcimboldo<sup>154</sup> y quien, "dando un rodeo relativo", se habría elevado a un nuevo absoluto "verdadero y poético"<sup>155</sup>.

La producción artística general, entendida como el resultado de una actividad laboral aplicada sobre la materia utilizando técnicas con las que configura formas, establece relaciones básicas fondo/figura, que habrán de revelarse míticas en lo moderno. El Surrealismo busca operar sobre una base más tangible, en las que las relaciones sujeto/objeto<sup>156</sup> sustituyen a las del fondo/figura, presentándose bajo las mismas consideraciones plásticas y semánticas. Una objetivación del sujeto, paralela a cierta subjetivación del objeto<sup>157</sup>, que busca penetrar íntimamente en la vida de las cosas que son acometidas<sup>158</sup>. Para Bretón "la forma no presenta ningún interés"<sup>159</sup> y la simple imitación, como búsqueda, se había quedado obsoleta.

"No se trata de reproducir un objeto, sino la virtud de un objeto, en el sentido más antiguo de la palabra"<sup>160</sup>.

A principios de los años 20, dos



57.

57. MARCEL DUCHAMP  
Grand Verre. La Mariée mise à nu par ses célibataires, même. 1913-1923 (1927)  
Oleo, barniz, hojalata, alambre y polvo sobre cristal, 277x175,5.  
Museo de Arte de Filadelfia, legado de Katherine S. Deier.

154 Hasta el redescubrimiento de Arcimboldo por los surrealistas, éste había sido considerado como un "bufón de la pintura", grotesco y cortesano. Arcimboldo se planteó el uso consciente de la metáfora literaria generalizada para el rostro humano en la poesía.

155 BRETON, A. (1969). Manifiestos del surrealismo. Situación surrealista del objeto. Guadarrama: Madrid.

156 Por sujeto, se entiende tanto al artista como al observador; por objeto, se asume al «término multívoco, (que) significa por una parte lo contra-puesto (ob-jectum) - lo opuesto al sujeto- .../...en el lenguaje escolástico, es lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación, con independencia de su existencia real» -Diccionario de Filosofía (Ferrater Mora, J.). El surrealismo sería una manifestación de la fascinación del mundo del objeto. El «concepto de libertad radical» y la «iluminación profana» son términos que define Benjamin a propósito de la visión surrealista del mundo del objeto que permite dotarlos de una "fuerza física de las huellas de la memoria en el inconsciente" [BENJAMIN, W. [1927] Iluminaciones I. El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea. Trad. Aguirre, J. Taurus: Madrid. (1971).P. 110]

157 La obra de Ernst, según Bretón, hablaría de la necesidad de un subjetivismo casi total, que no respeta siquiera el concepto general del objeto, subvirtiendo la visión que se pueda tener del mundo exterior. BRETON, A. Op. Cit. Ver también: SERRALLER CALVO, Francisco. (1983) en CORREA, B. (Ed.) (1983) OP. Cit. Ensayo: La teoría artística del surrealismo.

158 Quien mejor definiera esta situación fue Víctor Brauner, quien había dicho: "Soy el nacimiento del objeto, todo comienza y desaparece a través de mí, en mí". El extremo de esta aseveración estaría en Marcel Duchamp, que con sus "Ready-made", elevaba al objeto usual a la categoría de arte, por la simple elección, entendida ésta como una forma de apropiación o interiorización.

159 BRETON, A. (1969). Op. Cit. P. 37

acontecimientos marcarían el inicio de la construcción plástica surrealista. Marcel Duchamp dando cuenta de que los mirones son los que hacen los cuadros, dejará de prestarle atención a su por entonces mayor y más significativa creación, el *Grand Verre* (il. 57)<sup>161</sup> para volcarse en una lectura óptica opuesta a la visión moderna racionalizada. Por su lado, Max Ernst desembalaba, en casa del pintor Picabia y en presencia de Tristán Tzara, Soupault, Aragon y Bretón, una serie de cuadros que conformarían la exposición en la librería *Au Sans Pareil*, montada a instancias de Bretón<sup>162</sup>. En ese instante, Bretón cuenta que descubriría la forma figural a propósito de aquello que desde hacía unos cuantos años le venía preocupando<sup>163</sup>.

Es necesario contemplar un cierto problema operativo debido a que si toda concreción plástica, vinculada al movimiento surrealista, está acompañada, explicada y hasta justificada, por un desarrollado cuerpo teórico, dicha vinculación no se genera al mismo tiempo en un mismo creador<sup>164</sup>. Al menos no de forma evidente, a los efectos de esta investigación. Mientras pareciera ser que:

“ la filosofía de los fundadores de la abstracción estaba rezagada respecto a su pintura, las declaraciones teorizantes del surrealismo, radicales y extremistas, produjeron obras a menudo paseísticas, (que) suscitaron un nuevo academicismo”<sup>165</sup>.

El Surrealismo, al igual que su precursor Dadá, nació sin una propuesta técnica artística precisa, a diferencia de los demás grupos de vanguardia precedentes. Se podría sostener que surgió sin una teoría estética definida que la perspectiva histórica iría armando, a partir de las confusas intenciones primarias, en el devenir de los acontecimientos<sup>166</sup>.

Siendo el objetivo de esta tesis la reconstrucción de la poética que impulsó *La Plaza Cubierta*, nunca dicha por su autor, la propuesta surrealista se presenta imprescindible en la comprensión del problema de la percepción y su vivencia en lo

160 BRETON, A. (1969). *Ibidem*.

161 Comenzado en 1913, medía casi tres metros de altura y su título original era *La casada desnudada por sus solteros*, incluso. Está construido sobre dos paneles idénticos de cristal colocados uno encima del otro. De clara alusión maquinista, Duchamp nunca llegó a terminarlo, pues la complejidad del mecanismo hacía imposible su materialización; cuando definitivamente lo deja en 1923 todo el fervor y adoración por la máquina de Man Ray y Picabia había pasado. En un traslado se rompió y tras ser meticulosamente reconstruido Duchamp lo dio por terminado.

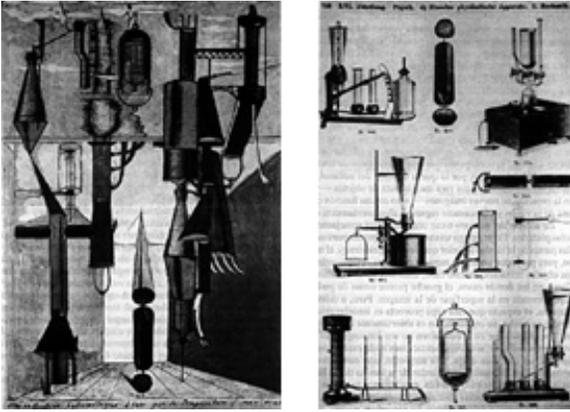
162 La exposición se realizará del 3 de mayo al 3 de junio de 1921; en 1920 Ernst había entrado en contacto con el grupo parisino Dadá.

163 Sobre todo si se toma en cuenta que en 1925, apenas unos años después de la exposición de Ernst, Pierre Naville, codirector junto a Benjamín Péret de la *La révolution surréaliste*, publicaba en el nº 3 (del 15 de abril) su polémico artículo: *La revolución y los intelectuales, ¿qué pueden hacer los surrealistas?*, en donde afirmaba: “Nadie ignora que no existe una pintura surrealista. Ni los trazos de un lápiz librado al azar de los gestos, ni la imagen re-trazando las figuras de un sueño, ni las fantasías imaginarias pueden así calificarse de tal”. La reacción de Bretón, en todo caso, fue inminente. Asumió la dirección de la revista y comenzó a escribir, en legítima defensa, una serie de artículos que, reunidos en 1928, conformarían el cuerpo esencial de su libro *Le surréalisme et la peinture*

164 Del Primer Manifiesto surrealista se desprende más un carácter especulativo y abstracto, un modelo de conducta o actitud, que una verdadera poética. Este será el carácter de la mayoría de los escritos que se corresponden a una primera etapa de formulación surrealista.

165 COMPAGNON, A. (1990). *Op. Cit.* P. 70.

166 BONET CORREA, A. (1983). *Op. Cit.* P. 27.



58.

moderno. Sin embargo, el método seguido se basa en la confrontación de poéticas específicas, con las concreciones a que dieron lugar; particularmente de aquellas situaciones espaciales que plantearon inquietudes similares al proyecto de Villanueva y que estuvieron soportadas en reflexiones teóricas sobre el problema de qué ver y cómo verlo. Seguir ortodoxamente al surrealismo no sería riguroso, de no atenerse a la voluntad narrativa, por tanto textual, de la obra surrealista<sup>167</sup>.

Es en ese punto en el que interesa particularmente la reflexión de Duchamp. Entonces ¿qué es lo que fascina a Bretón de los cuadros de Ernst? Ernst por esa época estaba desarrollando collages y otras composiciones de manufactura bastante compleja a las que prefería llamar *Übermahlung*<sup>168</sup>. Los collages, habían dejado de ser una novedad capaz de sobrecoger a los surrealistas y los *Übermahlung* (ii. 58), o Sobrepintados, consistían, básicamente, en actuar sobre material impreso ya dado, como anuncios, ilustraciones de diccionarios o manuales técnicos, imágenes periodísticas, etc. a través del borrado o sobrepintando, con el fin de tapar, selectivamente, ciertas partes o fragmentos del mismo. No será, por tanto, las técnicas empleadas en los cuadros que Ernst presenta lo que impresione a los asistentes de esta reunión<sup>169</sup>.

El *Übermahlung* se diferencian del collage, en tanto que el primero actúa por sustracción de los elementos que lo componen y no por adición, como es el caso del segundo; con todo, la búsqueda y el resultado expresivo es, en esencia, similar. Lo que más resalta del proceso creativo implicado en ambos, es que

58. MAX ERNST  
Démonstration hydrométrique à tuer par la température.  
1920  
Sobrepintado, 24x17,5 cm. A la derecha, Catálogo del Kölner Lehrmittelanstalt que sirve de base a la obra de Ernst. Colección Jacques Tronche, París.
59. MAX ERNST  
La alcoba del maestro. Vale la pena pasar la noche aquí. 1920  
Sobrepintado, collage, guache y lápiz sobre papel, 16,5x22,5 cm. Colección Jacques Tronche, París. A la izquierda: Catálogo del Kölner Lehrmittelanstalt Base de La alcoba del maestro.

167 En este apartado el discurso figural de la obra de Ernst, más que apoyarse, se acompaña de su artículo Más allá de la pintura, de 1937.

168 En inglés: Overpaintings, en francés Frottages, en castellano: Sobrepintados. En Una carta de París de 1921, Ernst habla de esta exposición y de su encuentro con los Dadaístas de París. Habla de los collages, pero no de que en la exposición se incluyera ningún Frottage, de hecho Ernst fija la fecha de nacimiento de éstos en 1925 (ERNST, Max. [1937]. Más allá de la pintura. Op. Cit. P. 190)

169 En efecto, ya Werscher da amplia referencia a trabajos llevados a cabo sobre esta técnica y realizados algunos años antes –desde casi principios de siglo– de la presentación de Ernst, por lo tanto no puede ser esto lo que inspira e, incluso, motiva a Bretón a dar cuenta, entre otras cosas, sobre la envidia que reflejaba el rostro del mismo Picabia al descubrir lo que Ernst mostraba. WERSCHER, Herta (1979). Collage. Trad. Robert E. Wölf. Narry N. Abrams, Inc.: Nueva York,.)

las acciones se producen sobre materiales de base que no son susceptibles, en principio, de "lectura" alguna, en una especie de analogía con el lienzo liso del pintor o la lámina en blanco del dibujante. Este material sería, para el artista, algo dado a una contemplación visual pura<sup>170</sup>.

La base pictórica sobre la que Ernst aplica su trabajo, se constituye, entonces, en un manifiesto en sí sobre los soportes de todo medio artístico; aunque en principio sea el pictórico en particular. Ni la lisura de la lámina, previa a ser intervenida por el pintor, ni su rectangularidad, ni siquiera el marco o los límites de la misma, son ajenos u olvidados en el proceso de trabajo y desarrollo. Incluso, el título será tomado como material consciente de todo este proceso<sup>171</sup>. Todos estos elementos formarán parte, para Ernst, de una mismidad de lo visual y definen un espacio tangible, por sus condicionantes físicas y su lógica inherente. Son al mismo tiempo y ante todo, los objetos encontrados de un mundo en el que buscó operar el pensamiento surrealista.

170 Este material base está constituido por catálogos de material de uso técnico, por ejemplo, cuya disposición espacial no dispone de ninguna intencionalidad expresiva, siendo tan solo un aglomerado de imágenes.

171 Bretón señala a propósito del título: "Ningún título hace imagen, ni por tanto, desempeña un empleo doble. Es imposible ver en él otra cosa que el complemento necesario del resto del cuadro". La presencia del título, en ausencia de cualquier otra consideración, es uno de los elementos claves para la diferenciación de las posturas abstracta o surrealista, pues en efecto, el desarrollo de la primera lleva hacia una omisión o menoscabo de este elemento. Tan significativo es el título, como presencia de la obra misma, que cuando los Surrealistas exponen las obras de un ya execrado Chirico, le cambian, en una forma "surrealista" de venganza, los títulos de los cuadros.

La alcoba del maestro (II. 59), obra fechada en 1920, resulta de particular interés. En ella, a simple vista, se puede contemplar la representación de una escena elemental de objetos inusitados. Un proscenio tras el cual se muestra un espacio perspectivo muy marcado, con inscripciones en su parte inferior y superior, en francés y alemán: «Merece la pena pasar la noche aquí», que convierten el cuadro en un retablo. Es un espacio de representación convencional, tanto por la perspectiva monocular que paralizaba a



Et. 100. Wörter-, Sprach- und Ausdrucksverzeichnis.



El Lissitzky, como por el uso de textos que, apareciendo al margen de la composición general de la obra, no interesan ya por sus características tipográficas o formales<sup>172</sup>. La grafía empleada en el cuadro es bastante indolente y los textos actúan como intermediarios entre el par binario título–imagen. Fungen como un subtítulo que resulta necesario en el establecimiento de las relaciones insólitas de la imagen dialéctica que establece el Título y la Escena. Lo primero que distancia al trabajo de Ernst de la condición moderna, hasta ahora desarrollada, es que elabora una imagen para ser leída.

John Heartfield, quien exploraría más tarde la técnica del fotomontaje, desarrollará, de una manera mucho más incisiva y explícita, el poder de seducción y concienciación que suponía la combinación de elementos sígnicos/textuales en su forma alegórica, como estrategia para evidenciar la ineficacia de lo mítico (il. 60). Un póster de Heartfield, en particular, es sintomático de lo que aquí se enuncia. Está fechado en 1934 y lleva por título *Deutsche Naturgeschichte*<sup>173</sup>. Utiliza las convenciones del texto de la inscriptio (título) y la subscriptio (subtítulo) para

60. JOHN HEARTFIELD  
Historia natural alemana. 1934  
Fotomontaje, del libro: *Photomonages of the Nazi Period*.



172 Lo que sí era relevante en el caso de alguna obras Cubistas y Futuristas.

60. 173 Que se traduce como: Historia Natural Alemana

hacer que la imagen estalle en significación; aunque esta imagen pudiera funcionar por sí misma.

En esta lámina, la “Historia Natural” alemana (la inscriptio) es representada alegóricamente en las etapas de maduración de la mariposa, como soporte circunstancial al establecimiento de un vínculo entre la República de Weimar y el fascismo de Hitler. La subscriptio: “Metamorfosis”<sup>174</sup>, es la clave para descifrar la Idea, que se manifiesta en el recurso de superponer, a cada estadio de la mariposa, los rostros de Ebert, Hindenburg y Hitler. La mariposa final que resulta del proceso evolutivo natural, no es otra que la mariposa de la muerte, reconocible porque en su lomo puede verse la marca natural con la forma aparente de una calavera.

“Ninguna categoría histórica sin sustancia natural; ninguna sustancia natural sin su filtro histórico”<sup>175</sup>.

La relación cruzada entre naturaleza e historia, como par dialéctico y no como posible síntesis filosófica, como pretendiera Heidegger, era utilizada como axioma operativo por Walter Benjamin<sup>176</sup> en su inconclusa obra de Los Pasajes<sup>177</sup>, para evitar caer en el pensamiento mítico. El método consistía en yuxtaponer pares binarios de signos lingüísticos significantes –en este caso historia/naturaleza– aplicados a referentes materiales y entrecruzar los significados para provocar un efecto crítico independiente de los referentes. Si bien es cierto que la obra de Benjamin es esencialmente crítica con el Surrealismo, por lo que éste implicaba como “anarquismo nihilista” y por la equívoca identificación de la realidad con el sueño<sup>178</sup>, la estrategia operativa, tanto del discurso benjaminiano, como del surrealista, pareciera ser en esencia la misma.

La obra de Heartfield persigue una finalidad de agitación política y cae en una vertiente didáctica al presentar bajo la subscriptio, una leyenda explicativa que resta valor expresivo a los elementos en conflicto, disminuye la tensión de la pugna dialéctica y redundante en los significantes. En ella se pueden leer

174 Algo similar a lo que se opera en la obra de Kafka, *Metamorfosis*, donde el héroe de Odarek se transforma en un insecto, como en una alegoría en la que se representa un proceso de involución del hombre al animal, justo lo contrario del que la historia natural señala

175 BUCK–MORSS, S. (1995). Op. Cit. P. 77.

176 Quien por otra parte, era un profundo conocedor y admirador de la obra de Heartfield

177 Estrategia para evitar caer, según el mismo Benjamin deja patente, en el pensamiento mítico.

178 BENJAMIN, W. [1927]. P. 30. Benjamin señalaba que la falta dentro del Surrealismo, de un cuerpo discursivo constructivo y disciplinado, impedía “unir la revuelta con la revolución”; citado por BUCK-MORSS, S. (1995) Op. Cit. P. 52.

claramente las intenciones de la obra como si fuesen instrucciones del artista, al señalar tres posibles significados. De otra manera, probablemente pasarían desapercibidos para el común de los observadores/lectores del momento a quienes iba dirigido, quedando la vinculación efectiva sujeto/objeto a la deriva en las corrientes azarosas de su coeficiente intelectual<sup>179</sup>.

El primer nivel de significación de la obra surge, según esta descripción, del discurso de la naturaleza (al señalar las etapas de maduración del insecto); un segundo, de la historia política alemana (en la secuencia de elementos causales: Ebert/Hindenburg/Hitler), y un tercero y más complejo, al que Heartfield se refiere en primer lugar, el más significativo, alude al discurso del mito:

“ En la mitología: la metamorfosis de los seres humanos en árboles, animales, piedras”.

En él se explica la representación y se proporciona un juicio crítico sobre el referente. Actúa sobre algo que las demás Vanguardias no se habían permitido cuestionar: la creencia en el progreso como una fuerza positiva; como cúmulo sucesivo de logros dentro del curso natural de la historia social. Otro más de los mitos positivistas<sup>180</sup>. Es en este tercer nivel de significación donde la obra de Heartfield es más efectiva, en cuanto a la relación significante/significado, que aquellos pabellones de El Lissitzky que se saturaban de contenido. En éstos, las imágenes superpuestas sobre las paredes que no pueden, con su tratamiento exacerbado, actuar sobre la configuración espacial, dan un significado unívoco que no entra en tensión con el significante. La eficacia de los fotomontajes de Heartfield remite a la fuerza expresiva de la imagen sintética producida en el cruce de imágenes contrapuestas, del cine de Eisenstein por quien sentía profunda admiración<sup>181</sup>.

El poder desestabilizador de la convención textual que utilizó Heartfield se basaba, a su vez, en las exploraciones de Magritte, particularmente desarrolladas en *El viento y la canción*, de 1928 (il. 61). La obra

61. RENE MAGRITTE  
El viento y la canción. 1928  
Oleo sobre lienzo, 57,5x77,5.

179 Toda la obra surrealista, y la de Heartfield no lo es menos en este aspecto, es al mismo tiempo la constatación pesimista de una realidad reñida con la visión optimista de la noción de progreso y su incidencia en el tiempo de la historia social del hombre, pero también una crítica de esta realidad sobre la que quiere incidir. La obra de Heartfield estaba ahí para buscar adeptos entre los observadores afines y para denunciar y poner en evidencia a los detractores. De ahí la vertiente más didáctica presente en Heartfield.

180 Ya en 1855 Víctor Hugo (*El Voltaire del siglo XIX*, según su propio obituario), proclamaba: “El progreso es la huella de Dios mismo”. Buck-Morss señala a propósito: “El progreso llegó a ser una religión en el siglo XIX, las exposiciones internacionales sus altares sagrados, las mercancías sus objetos de culto, y el «nuevo» París de Haussmann su Vaticano. Los Saint-Simonianos eran los autoproclamados sacerdotes seculares de esta nueva religión...”. BUCK-MORSS. (1995). Op. Cit. P. 107.

181 John Heartfield alude en *Photomontages of the Nazi Period* (P. 11) a una “tercera imagen” que sería, precisamente, una síntesis más fuerte que la suma de sus partes a propósito de las películas de Eisenstein. HEARTFIELD, John. (1976). *Photomontages of the Nazi Period*. Versión en castellano: *Guerra en la Paz*. Fotomontajes sobre el período 1930–1938. Col. Punto y Línea. Gustavo Gili: Barcelona.



182 Algo comparable con lo que a su vez ya había experimentado Van Gogh, a finales del siglo XIX, en cuadros como *Las botas* o, más significativamente aún, en *Silla*. La diferencia estriba en que en estos cuadros, particularmente, lo que busca es –en sus propias palabras– a “el hombre de las cosas”, es decir, el semblante humano reflejado en las cosas. Por lo tanto, se desmarca así de las cualidades objetuales intrínsecas, para centrarse en una subjetividad, sólo que añadida. Cirlot remarca la búsqueda de esta subjetividad añadida en *El mundo del objeto* en los siguientes términos: “Considera que tal vez su silla no sería bastante humana, que el tosco maderamen que la componía, el amarillo sucio de su contextura, la paja ablandada y removida del asiento, no podrían acaso integrar de modo suficiente el vencimiento humano; entonces, depositó una pipa y un papel con tabaco sobre la trágica silla pobre. Y lo pintó todo amorosamente, pero a distancia increíble del objeto, de su entrañable silencio”. CIRLOT, Juan-Eduardo. (1986). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Anthropos: Barcelona. P. 35.

183 La propuesta de Karl Bühler (retomada por Karl Popper) sobre las funciones que tipifican el mecanismo del lenguaje, se centra en el efecto, impulso y reconocimiento del signo. Bühler establece una función expresiva o sintomática, una función estimuladora o de señal, una función descriptiva y una última función argumentadora, designadas como Acción, Acto, Producto y Forma respectivamente. BÜHLER, Karl. (1961) *Teoría del Lenguaje*. Revista de Occidente: Madrid. Ver al respecto: FICHTE, Johan Gottlieb. (1996) *Sobre la capacidad lingüística del lenguaje*. Tecnos: Madrid.

184 BONET CORREA, Antonio. (1983). Op. Cit. P. 13. Bonet considera a Magritte dentro de una vertiente del Surrealismo más “pesimista e insolente”. Particularmente con esta obra hace evidente, de manera sistemática, «lo absurdo de las ilusiones perceptivas, el fracaso de los sentidos». En esta obra se halla representado fielmente un objeto banal plenamente reconocible, como en “*La silla*” de Van Gogh, pero Magritte lo que busca es el desconcierto «planteándonos el enigma de la realidad».

61.

representa una pipa bajo la cual una inscripción reproduce el siguiente texto: *Ceci n'est pas une pipe*. El par dialéctico texto/figura flota sobre un fondo neutro de reminiscencia suprematista pero cuya atmósfera es más densa. La inscripción, al ubicarse dentro de la composición, opera como un subtítulo y se evidencia a sí misma como una tautología. Pone en primer plano a la Idea y no al Objeto, puesto que lo que hay representado en el cuadro no es, en efecto, una pipa en sí; sino la representación de una<sup>182</sup>. Pero además, si no es una pipa que funcione a nivel de las convenciones del signo, como indica la subscriptio, tampoco podrá serlo a nivel del símbolo.

Atendiendo a las divisiones del lenguaje propuestas por Karl Bühler<sup>183</sup>, quien distingue entre las funciones comunicativas de expresión, activación y descripción; en este contexto, la palabra *pipe* no resulta ni más ni menos efectiva, dentro de las convenciones, que el grafismo equivalente que refiere al objeto<sup>184</sup>. La palabra juega dialécticamente con la imagen, a un nivel comunicacional descriptivo, pero la contraposición entre ellas genera un nivel de activación no convencional; esto es, de respuesta en el observador.

Un juego de palabras e imágenes que ocurre también en *La alcoba del maestro*. El título del cuadro alude a la condición objetiva de lo representado, pero justifica tan inusual reunión de cosas. No es una alcoba genérica, sino una en particular, la del maestro. Es un recinto entrañable y al mismo tiempo imaginario,

porque el maestro existe en tanto que maestro, pero se obvia su vida íntima. El subtítulo provoca el par dialéctico sin el cual la composición no sería aceptada. El único momento en que podrían cohabitar una ballena y una cama se da en el mundo de los sueños. Un mundo rico en una casa humilde, puesto que en la misma estancia se llevan a cabo las diferentes actividades cotidianas, dormir, comer y vestirse. Una historia “narrada” que mana del ejercicio intencionado de ver.

Pero aún existen otras consideraciones a ser tomadas en cuenta antes de profundizar en los valores aparentemente no modernos de la obra y de los planteamientos teóricos de Ernst. Conciérne a la representación espacial y a la configuración del espacio en sí de la obra surrealista; en particular en *La alcoba del maestro*. El espacio aparece bajo la concepción de un evidente escenario clásico, que se caracteriza por ser una cavidad habitada, pero al mismo tiempo inhabitable por estar sujeta a las convenciones dramáticas<sup>185</sup> reforzadas por la inhibición de violar un ámbito de intimidad. Lleva en sí la paradoja inherente al espacio escénico del teatro.

“En cierto sentido, el espectador no puede hacer nada. Y sin embargo, lo anterior encierra una contradicción que no se puede ignorar, ya que todo depende de él”.

En realidad Ernst, para quien había sido una revelación el tratamiento particular que de esta forma de representación espacial daba a sus cuadros el pintor De Chirico (il. 62), trabaja específicamente sobre las convenciones intrínsecas y las manipula en aras del resultado. De Chirico, en un principio próximo al Surrealismo, trabajó básicamente sobre la peculiaridad de su temática principal, la perspectiva monocular. Dará un particular sesgo al negar la convención moderna de disolver la oposición entre fondo y figura, hasta establecer una relación cruzada de ambos elementos; de tal manera que, uno de los dos, al ser realzado, pasaba a desempeñar el papel del otro. “Había introducido cierto tipo de tensión entre ambos elementos, más parecida a un anamorfosis”<sup>186</sup>.

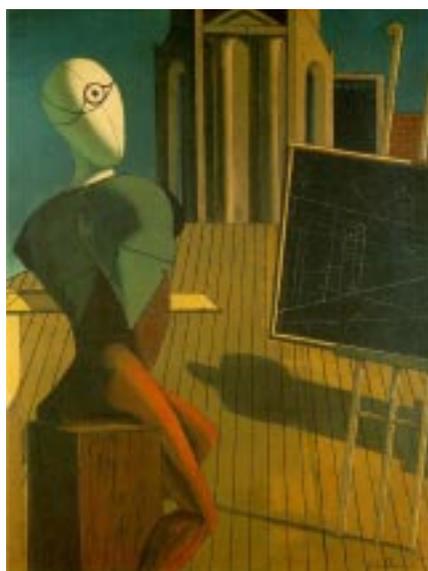
62. DE CHIRICO  
El gran metafísico. 1917  
Oleo sobre lienzo, 104,5x69 cm. MoMA
63. DE CHIRICO  
El profeta. 1915  
Oleo sobre lienzo, 89,6x70 cm. Colección Peter Watson



62.

185 El espectador puede sentir las tensiones que se desarrollan en el escenario, pero no puede habitarlo. Esta es la labor del actor, quien sin embargo, se vale de las convenciones escénicas y de actuación para transmitir una “experiencia” de la que desde luego no “disfruta”. Peter Brook, quien fuera director de la Royal Shakespeare Theatre de Londres, señala: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es lo que se necesita para realizar un acto teatral. Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión... El teatro profesional reúne todas las noches a personas distintas y les habla mediante el lenguaje de la conducta...”. BROOK, Peter. (1990). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Trad. Ramón Gil Novales. Col. Nexos. Península: Barcelona (1968).

186 BUCK-MORSS, S. (1995). Op. Cit. P. 104



63.

El resultado de este tratamiento es que el observador, al mirar, se siente atraído por el punto central de la fuga perspectiva, se siente invitado a “entrar” en la profundidad de su espacio pictórico. Pero como si de fuerzas centrífugas se tratase, es impelido hacia afuera una y otra vez por las figuras que en él actúan, entrando en juego los elementos de la relación binaria sujeto/objeto. En *El oráculo*, de 1914 (il. 63), esta dinámica se acentúa por la presencia omnimoda del personaje central, más parecido a un cíclope con su sólo ojo. De Chirico traduce en atmósfera el tratamiento convencional e intuitivo del Objeto como símbolo inmediato del mundo<sup>187</sup> que rodea al Sujeto, que aparece, a su vez, como un aro rodeando otro mundo: el interior del propio Sujeto, que sin embargo le resulta ajeno. La cultura surrealista, al amparo de los planteamientos freudianos, había actuado sobre las posibilidades discursivas del objeto, pero sobre todo, sobre la fenomenología del mismo que, según la definición de Cirlot, puede ser físico o psíquico<sup>188</sup>.

“El sujeto adopta, más bien, la forma de un anillo delgadísimo (el yo, o su identificación con la consciencia) rodeado e integrado por el vacío (espacio cósmico y espacio psíquico) donde aparecen los objetos reales...”<sup>189</sup>;

La experiencia cognoscitiva del mundo (del objeto), pretendida en las demás manifestaciones de vanguardia, exigía la intervención del sujeto pensante en un “montaje”, en el que pareciera que no tiene nada que decir, sino sólo que mostrar:

“En la obra vanguardista, «individual» no se refiere en primera instancia a la obra como un todo, sino a la realidad. (Así) El receptor es libre de responder al signo individual como si fuera una importante afirmación referente a la praxis de la vida, o como instrucción política. Esto tiene consecuencias tremendas para el lugar del compromiso en la obra. Allí donde la obra ya no se concibe como totalidad orgánica, el

187 CIRLOT, Juan–Eduardo. (1986). Op. Cit. P. 17

188 CIRLOT, Juan–Eduardo. (1986). Op. Cit. P. 21

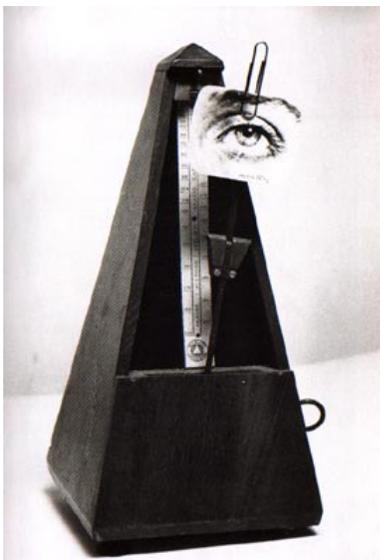
189 CIRLOT, Juan–Eduardo. (1986). Op. Cit. P. 23

motivo político individual ya no se subordina a la obra como un todo sino que puede ser efectivo en su aislamiento”<sup>190</sup>.

El Surrealismo vendría a ser el triunfo sobre toda representación mimética; por cuanto en el montaje, al igual que en la alegoría, las partes tendrían mayor autonomía en tanto son signos. “El alegorista extrae un elemento de la totalidad del contexto vital, aislándolo, privándolo de su función”<sup>191</sup>. Para actuar ha de juntar “los fragmentos aislados de la realidad”<sup>192</sup> y así crear significados (il. 64).

Así, las alegorías son en el ámbito del pensamiento, lo que las ruinas son en el ámbito de las cosas<sup>193</sup>, como señala Benjamin. Este significado es construido y no deriva del contexto original de los fragmentos. La operación que el lector efectúa equipara la técnica del montaje a construcción de la significación alegórica. Lo que, por otra parte, opera desmitificadamente, puesto que la inserción de fragmentos de realidad en la obra de arte transforma, fundamentalmente, esa obra. Las partes ya no serán signos que apuntan hacia la realidad, sino que son realidad en sí mismas.

El significante alegórico trasciende aquello que denota y es en sí mismo un objeto digno de tal conoci-



64.

64. MAN RAY  
Object for destruction. c. 1932

190 BÜRGER, Peter. (1984). *Theory and History of Literature*. Del Capítulo: *Theory of the Avant-Garde*. Vol. 4. University of Minnesota Press. Versión en castellano: *Teoría de la vanguardia*. Trad. García, J. Península: Barcelona. (1987) P. 90

191 BUCK-MORSS, S. (1995). *Op. Cit.* P. 247

192 BÜRGER, Peter. (1984). *Op. Cit.* P. 84. La metáfora es una imagen substituta de la cosa en sí, mientras que la alegoría es una construcción paralela a esa cosa. Es en definitiva otra cosa capaz de denotar una relación y no la relación misma, con lo cual no ha de desvelarla. A propósito, ver a Benjamin [1918]. El concepto de crítica en el Romanticismo alemán. *Op. Cit.* Sobre esta obra en particular de Benjamin véase: EAGLETON Terry. (1998). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Trad. Julia García Lenberg. Col. Teorema. Cátedra: Madrid.

193 BENJAMIN, W. (1990). (*Op. Cit.*) P. 35.

miento. Ya la alegoría en el siglo XVII, obsesionada como estaba con el emblema y el jeroglífico, se articulaba como una fórmula comunicacional profundamente visual, “pero lo que se hace visible es nada menos que la materialidad de la letra misma”<sup>194</sup>. Es escritura en devenir.

Pero, claro está, el Surrealismo no es sólo un simbolismo del inconsciente<sup>195</sup>, es el intento de provocar experiencias a partir del estallido de experiencias ya vividas. No sólo en el artista; sino, más ampliamente, en el mundo de los anhelos y represiones de las formas generales de la sociedad y también en el del espectador o, de lo contrario, serían ilegibles para éste último. Por lo tanto, el Sujeto surrealista, estará conformado tanto por el observador eventual, como por el artista; siendo indiferente quien estructure las relaciones implícitas<sup>196</sup>.

En La alcoba del maestro se da este tratamiento espacial a la obra, pero además se le añaden los elementos propios de Ernst, que él mismo define en Mas allá de la pintura. Estos son, el trabajo sobre los “pre-fabricados” (ready-mades) y el “automatismo visual”. El primero, se anunciaba como descubrimiento operativo, propio por el surrealismo, en su primera etapa<sup>197</sup> y quedaba establecido por Bretón, dentro de la definición particular que le daba al Surrealismo.

“SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”<sup>198</sup>.

Más que la definición, interesan aquí cuestiones fundamentales que se plantean en torno a esta estrategia creativa. En concreto, ¿puede existir realmente una pintura automática, capaz de dejar fluir espontáneamente el trazo sobre el lienzo?. O, por el contrario y ateniéndose a una desnuda realidad, “¿habrá que apli-

194 EAGLETON, Terry. (1998). Walter Benjamin o Hacia una crítica revolucionaria. Trad: García Lenberg, J. Col. Teorema. Cátedra: Madrid. P. 23

195 BÜRGER, Peter. (1984). Op. Cit. P. 69. Como pretende convencer Compagnon. De la comparación entre Surrealismo y Psicoanálisis sale, por supuesto, en franca derrota el primero. Adorno lo dice en los siguientes términos: “Nadie sueña con eso”. Pero ya Adorno ve al surrealismo como algo más que la mera ilustración de Freud o de Jung. En una entrevista realiza a Max Ernst en 1937 y aparecida en Commune, el propio Ernst señala: “Del mismo modo, quien pretenda plasmar en una tela sus sueños nocturnos no llevará a cabo un trabajo distinto del que emprende un artista que copia tres manzanas, sin más preocupación que el parecido”. Tomado del artículo ¿Dónde va la pintura?, en Op. Cit. P. 337

196 A propósito de la experiencia del Frottage, Ernst señala: “Como un espectador, el autor asiste, indiferente o apasionado, al nacimiento de su obra y observa el nacimiento de ésta”. ERNST, M. [1937]. Op. Cit. P. 189.

197 A propósito del Primer manifiesto surrealista, de 1924. En: BRETON, A. (1969). Op. Cit.

198 BRETON, A. (1969). Op. Cit. P. 44

carlo a una reconstrucción cuidada –a posteriori– que sirva de calco a nuestros sueños y alucinaciones?”<sup>199</sup>. Conceptualmente, el problema surge porque la definición de automatismo sólo está planteada como forma de escritura<sup>200</sup>. Ni siquiera Morise da con una definición coherente para con otras formas expresivas, pero apunta diversos aspectos de especial interés, a propósito de las artes plásticas, que aluden a una captación dinámica de imágenes.

“Es más que probable que la sucesión de imágenes, la fuga de las ideas sean una condición fundamental de toda manifestación surrealista. El curso del pensamiento no puede ser considerado bajo un aspecto estático”<sup>201</sup>.

Lo que lleva directamente al problema de la figuración del Tiempo. En efecto, el acto creativo automático será una de las primeras maneras que tendrá el surrealismo de acometer el problema de la experiencia del Tiempo como fenómeno expresivo<sup>202</sup>. Bonet Correa resalta cómo el automatismo de la pintura surrealista introduce, dentro de la concepción estética general del cuadro, el tiempo de ejecución. Así, el mero gesto de la mano sobre el lienzo daría en ser una forma cursiva de expresión<sup>203</sup>.

Como estrategia, el automatismo en la plástica presenta dos deficiencias. La primera, es que el observador sólo es partícipe de la experiencia temporal de forma indirecta –a través de la propia experiencia del creador<sup>204</sup>– y la segunda, es que el *tempus* creativo se produce más vertiginosamente de lo que éste permite, siendo su plasmación resultado de un artificio a posteriori o cuando menos de una expresión apenas esbozada. Ambos problemas encontrarán solución tanto en los “Ready-made” como en los collage, a propósito de los cuales y sobre todo, Morise señala su descubrimiento por parte de los pintores cubistas al aplicar, a veces, su pensamiento a los objetos que le rodeaban, se inventó el collage que le facilitaba “el uso de figuras plenas de las que su imaginación podía disponer al instante”<sup>205</sup>.

El Surrealismo permitiría componer una

199 CALVO SERRALLER, Francisco. (1983). Op. Cit. P. 41.

200 Max Morise así lo reconoce en su artículo *Les yeux enchantés* (Los ojos encantados) publicado en la *Révolution Surréaliste*, nº 1 de diciembre de 1924. P. 26. No añade más la referencia que, al respecto, hace más adelante: “Lo que la escritura surrealista es a la literatura, una plástica surrealista debe serlo a la pintura, a la fotografía, a todo lo que está echo para ser visto”.

201 MORISE, Max. (1924, 1 de diciembre). Op. Cit.

202 De esta idea se hacen cargo entre otros, el mismo Ernst, además de Miró, Arp, Tanguy, que conformaron lo que se denominó «Grupo de la Rue Bomet».

203 BONET CORREA, A. (1983). Op. Cit. P. 15

204 El mismo Ernst que consideraba al *Frottage* como el “verdadero equivalente de lo que se conocía ya con la denominación de escritura automática” en *Más allá de la pintura*, olvida incluso esta imposibilidad. Buscando reducir al mínimo la participación del autor de la obra, en el *Frottage* este como espectador, asiste, indiferente o apasionado, al nacimiento de la obra, observando las fases de desarrollo de ésta. Pero ¿qué pasa con el observador en sí?. A él se le presenta como un proceso ya dado. Pero sin embargo es esta intención de restringir su propia participación en el devenir del cuadro (“al objeto de ensanchar con ello la parte activa de las facultades alucinatorias del espíritu”) la que permite el desarrollo de la obra abierta a nuevas reinterpretaciones.

205 MORISE, M. (1924, 1 de diciembre). Op. Cit. Cabe señalar que Morise veía en todo esto un problema operativo fundamental, pues si bien sus ideas podrían servir de base a una pintura surrealista... “la dificultad principal no reside en comenzar, sino también en olvidar lo que acaba de ser hecho, o mejor ignorarlo”

experiencia del tiempo dejándola, fundamentalmente, al arbitrio del observador, utilizando como táctica, tanto las vivencias pasadas (la memoria), como la reproducción en la obra del tiempo de creación, que es reflejado en un tiempo de "lectura" de la misma y que va desde la decodificación de los elementos enfrentados, hasta la simultaneidad de dicho enfrentamiento. Así, la estrategia del Surrealismo será una experiencia del Tiempo entendido como Memoria, pero a su vez como un destello del no-lugar. La preocupación Surrealista se centrará, entonces, en torno a la problemática que genera el mirar esta dualidad. Esto es, a la secuencia Observar/Ser observado.

Las formas expresivas del surrealismo constituyeron metáforas epistemológicas de un mundo relativo, donde acampa la imposibilidad de una imagen unitaria y definitiva. Es la muerte, en definitiva, del espacio-tiempo positivista. La indeterminación es la pauta de un nuevo pesimismo, es la manera de vivir en la nueva realidad objetiva de las cosas; por tanto, sólo la indeterminación, la ambigüedad, será la forma que adopten las formas expresivas del surrealismo, la manera, al menos, de aceptarlo. La obra se estructura sobre contenidos semánticos abiertos, buscando ser la imagen de esa discontinuidad, el único límite, es aquel que le imponga el propio "lector". Bretón diría:

"Cómo puede darse cuenta la mayoría de los hombres de que, por primera vez, una pintura se convierte en fuente de misterio después de no haber sido durante mucho tiempo más que especulación sobre el misterio"<sup>206</sup>.

Naville dió pautas para la conformación de una estética surrealista que impulsó la irrupción del movimiento en el problema de las artes plásticas, al exaltar el espectáculo del cruce del placer de la mirada y la memoria<sup>207</sup>; un laberinto que, como había puesto en evidencia Giacometti en 1928, no era una forma más, sino el sistema para invalidarla.

206 BRETON, A. (1969). Op. Cit. Señalado en CALVO SERRALLER, F. (1983).Op. Cit. P. 38

207 Pierre Naville coeditó los cuatro primeros números de La Révolution Surréaliste con Benjamin Peret y a partir del número cinco, hasta el 12, con André Breton. La revista se publicó por primera vez el 1º de diciembre de 1924.

