

# Transponiendo la Estética al Espacio Ambiental

Rosa María Blanca <sup>1</sup>

## Resumo:

O presente artigo discute a transposição da estética do espaço em contextos específicos. A proposta de Marcel Duchamp e a arte construtivista é significativa para dita transposição. A estética foi deslocada da perspectiva visual para o espaço ambiental. Este tipo de preocupação aparece em mostras como *Cidade sem Face*, uma exposição de André Venzón e Igor Sperotto na Pinacoteca da Feevale.

## Palavras-chave:

Espaço Contemporâneo. Construtivismo Russo e Brasileiro.

## Abstract:

The present paper argue the space esthetic's transposition in specific contexts. The Marcel Duchamp's and constructivist art performances are significatives for the transposition. The esthetic was transfered from the visual gap to the environment space. This kind of concern is important in works like *City without Face*, a André Venzón and Igor Sperotto exposition in the Feevale's Pinacotheca.

## Keywords:

Contemporary Space. Brazilian and Russian Constructivism.

Preocupaciones en torno a la estética del espacio ambiental deben ser trabajadas no sólo en áreas de conocimiento como el de las artes visuales, si no también en otras como el de la psicología, historia, arquitectura, pedagogía, antropología, derecho, ingeniería, medicina, biología, etc. No pueden pasar desapercibidas en un

mundo donde cada vez se le da menor importancia al medio ambiente donde se vive, privilegiando otras dimensiones como el tiempo y sus valores en relación a funcionalidad y productividad.

En la Pinacoteca del Centro Universitario Feevale, localizada en el Campus I de la institución, ha sido mostrada del 20 de Octubre al 11 de Noviembre de 2006 una exposición donde los artistas gauchos André Venzón (1976) e Igor Sperotto (1969) exploran el ambiente urbano portoalegreense abandonado y olvidado por la falta de políticas ambientalistas y de una arquitectura de paisaje que, portan como causa, la banalización de una cultura que trabaje el espacio ambiental en la contemporaneidad. Es por eso que la muestra lleva como título *Cidade sem face*.

La estética del espacio ambiental, como realidad a ser incorporada en la investigación artística, comenzó a ser configurada a principios del siglo veinte. Fueron los constructivistas rusos los primeros a tratar esta dimensión. Vladimir Tatlin (1885-1953), artista ruso, realizó en 1913-14 el primer trabajo constructivista. Estaba constituyéndose la génesis de la escultura moderna, o también, la inquietud por el espacio ambiental que daría lugar a otros lenguajes artísticos como la instalación y la interferencia.

En Francia, Marcel Duchamp (1887-1968) tendría estas mismas preocupaciones. Entre 1915 y 1923 efectuaría el ready-made *La novia desvestida por sus celibatarios, mismo*, donde, al igual que los constructivistas, tomaría en cuenta el espacio ambiental. Una de las problematizaciones que el artista francés se propuso, fue ejecutar una pintura en la que apareciesen más de tres dimensiones. La solución fue utilizar un soporte de vidrio en lugar de un soporte de tejido, de tal forma que la transparencia del material permitía al

<sup>1</sup> Artista. Professora do Centro Universitário Feevale. Mestre em Artes Visuais. E-mail: rosamariablanca@hotmail.com.

espectador atravesar la "pintura" para visualizar el espacio físico donde estaba inserto el trabajo y el mismo espectador.

La transposición de la estética de la ilusión del espacio tridimensional sobre la superficie bidimensional para la estética del espacio ambiental, corresponde a la mudanza de pensamiento del paradigma prefotográfico para el fotográfico<sup>2</sup>. Porque si bien es cierto que los artistas del denominado arte moderno, deseaban continuar haciendo rupturas con el arte académico, luego que comenzó el inventario de la fotografía en 1839, también es cierto que estos artistas estaban acompañando las necesidades de principios de siglo que eran, ya no más hacer "representación", si no "apresentación". Lo cual estaba indicando que el espacio físico ganaba mayor interés en detrimento del espacio iconográfico. El mundo quería el "aquí y ahora". Era el fin de la imagen como mimesis. En los periódicos, por ejemplo, pasó a ser un acto primordial el colocar notas al pie de la foto, porque nadie creía más en la imagen por sí misma. Era necesaria la palabra para que la imagen adquiriera significado<sup>3</sup>. Fin de la metafísica. Triunfo de la ontología, existencial.

Sin embargo, el mérito es de los constructivistas, porque ellos partieron de la nada. La pintura pudo superar la metafísica de la imagen bidimensional rompiendo con la representación, con la proyección del espacio en perspectiva y anulando la figuración natural. La escultura todavía no sabía cómo transponer la estética de su espacio. Los constructivistas deseaban acabar con el concepto tradicional de escultura clásica. Ellos se preguntaban cómo podrían hacer escultura moderna si la escultura ya estaba inserta teóricamente en el espacio físico, pero al mismo tiempo tenía una función metafísica y totalmente desvinculada del espacio ambiental. Ésto es, la escultura tenía el pedestal, ese elemento que articula el espacio simbólico – lo que representa con el mundo físico – donde esta levantada. Es por eso que la escultura tradicional se confunde con los monumentos que están en las plazas públicas, parques, jardines y glorietas de la ciudad. Es difícil afirmar, por ejemplo, si *El Lazador*, localizado en la carretera BR 116 a la salida de Porto Alegre – rumbo al aeropuerto-, en Río Grande do Sul, es un monumento o es una escultura, precisamente por sus características formales. El pedestal liga la memoria colectiva – histórica, mitológica o religiosa- a la memoria ciudadana – cívica o moral-, tanto como monumento, cuanto como

escultura, lo cual interfiere en la actualización del espacio físico como realidad a significar.

Otro elemento propio de la escultura clásica es el carácter indisoluble de masa y volumen. Lo que quiere decir que para pensar cómo es el volumen de una escultura académica, se tiene que pensar en su masa. Esto quiere decir que el cuerpo escultórico está dado tanto por el material con que fue hecho como por el volumen que es intrínseco a dicha materia. Para pensar en *El Lazador*, se ha de pensar en la totalidad de la piedra, nada más ni nada menos.

Otros elementos característicos de la manufactura de escultura tradicional son los materiales, tienen que ser, por definición, o mármol, o piedra, o metal o, tal vez, madera.

En fin, con todos estos elementos de la escultura académica, los constructivistas tuvieron que depararse para concebir la escultura moderna. De esta forma, tuvieron que problematizar la estructura interna.

Artistas rusos como Lázló Moholy-Nagy (1895-1946), El Lissitzki (1890-1941), Alexander Rodchenko (1891-1956) inauguraron las nuevas categorías estructurantes, no sólo de la escultura moderna, si no del arte contemporáneo. Los materiales tradicionales fueron substituidos por los preindustriales o prefabricados como el acero, los tornillos, las tuercas, los cables, los alambres, los vidrios, etc.

Sin embargo, la revolución formal estaba, precisamente, en la estructura interna. Por primera vez en la historia de la escultura -y después de casi 20 siglos de historia del arte- el espacio ambiental se incorporaba al volumen, portaba consigo la realidad del mundo físico y actual, sin representación, figuración o naturalismo, apenas el "aquí y ahora". Esto es, los vacíos, lo que estaba indicado por la estructura, también constituía el volumen de la construcción. Y obviamente era un volumen ambiental<sup>4</sup>.

Las categorías mudaron. Ya no más se hablaba de "obra de arte", si no de "trabajo". El termino "obra de arte" traía connotaciones de cuño burgués o aristócrata. No de manera gratuita dentro del arte contemporáneo poco se habla de "obra de arte", por la gran influencia del constructivismo en el sistema de las artes. Claro que en el medio brasileño se prefiere utilizar la categoría de "objeto" en lugar de "trabajo", en la mayoría de los casos. Además, el artista constructivista ruso, como "obrero del arte", pasaban horas y horas encerrado en su

<sup>2</sup> SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, W. Infried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, São Paulo, SP: Iluminuras, 1998.

<sup>3</sup> KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique, Pour une Théorie des Ecarts*, Paris: Macula, 1990, p-p, 75-76.

<sup>4</sup> En este sentido, es necesario dejar claro que la estética ambiental ya había sido tratada de alguna manera u otra en la escultura griega clásica, a partir del siglo V a. d. C. Para los griegos la escultura debía exponerse a la luz viva impregnándola en el propio gesto inconcluso para concebir la idea de movimiento, como bien lo explica Giulio Carlo Argan en su *Historia da arte italiana*, volume 1, São Paulo: Cosac & Naify, p-p, 80-91. Además, las características del espacio arquitectónico determinaban también la ejecución de la escultura, atributos que serán tomados en cuenta en la actualidad por los artistas contemporáneos en el momento de proyectar una instalación *in-situ*. Los griegos estaban más interesados en los efectos ilusionistas del espacio ambiental sobre la materia. Por eso no se puede decir que la investigación del espacio como medio ambiente en sí comenzó con la Grecia Clásica, pero tampoco se puede ignorar que fueron los griegos los que percibieron esta realidad.

“laboratorio de trabajo” ese que a su vez había reemplazado el “atelier” occidental. En el “laboratorio de trabajo” no se hacía arte con objetivos hedonistas o de complacencia. Los artistas rusos estaban interesados en hacer arte más con carácter experimental que afirmativo. Ellos ansiaban cambiar el capítulo de su historia, querían aniquilar su pasado zarista, latfundista y aristocrático. Todo lo que tuviera olor a caballete, pincel, tejido, mármol, bronce, oro, etc., era repugnado. Por eso se dice que partieron de la nada, porque amasaron con todo su pasado histórico y cultural, dentro del proyecto utópico de la modernidad. Con la escultura constructivista no sólo se acabó con la escultura académica, también se inhibió el individualismo. Era prohibido que apareciera el gesto del artista como valor individual o cualquier indicio de subjetividad.

Formalmente, los verbos como esculpir, modelar y cincelar, fueron substituidos por montar, ensamblar, articular, suspender y, desde luego, instalar. Lo que connotativamente estaba generando otras categorías como ensamblaje, instalación e interferencia.

Moholy-Nagy, por ejemplo en su *Construcción en níquel*, 1921, con una espiral resignifica el espacio ambiental cuando las formas que se dibujan como vacíos son parte de la realización. Como aventurándose a bosquejar la estética del espacio físico.

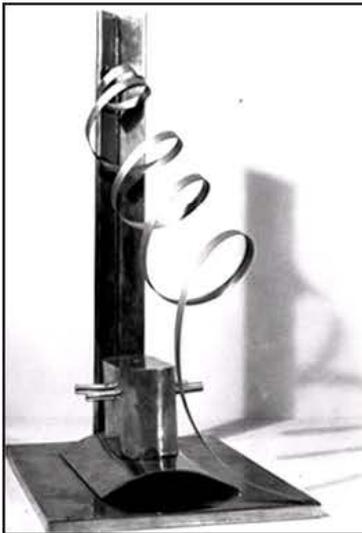


Figura 1: Moholy-Nagy, *Construcción en níquel*, 1921.

Rodchenko, en la *Construcción oval suspendida No. 12*, 1920, imprescindible del pedestal. El soporte es la propia estructural “Suspende” el trabajo artístico resignificando el espacio museográfico. El espacio ambiental aparece indicado a través de una estructura. El punto de vista del trabajo está dado por las coordenadas museográficas y pueden ser reinterpretadas dependiendo del contexto espacial y temporal en que se encuentre inserido:



Figura 2: Rodchenko, *Construcción oval suspendida No. 12*, 1920.

Para 1924, Konstantin Medunetsky, con la *Construcción ilustrada (sin título)*, en *L'Esprit Nouveau*, No. 21, ya había atravesado el pedestal, adhiriéndolo de esta forma al soporte, redimensionando, como Rodchenko, la estructura.

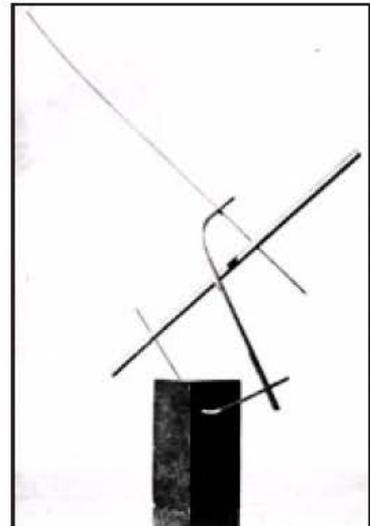


Figura 3: Konstantin Medunetsky, *Construcción ilustrada (sin título)*, *L'Esprit Nouveau*, 1924.

Algunos países de Latinoamérica abrazaron la idea constructivista, tales como Brasil, Argentina, Uruguay y Venezuela. Porque hacer arte constructivista significaba partir de cero, ignorar un pasado artístico que retrataba el imaginario étnico, mestizo, criollo, afro o indígena, colonial o colonizado.

En Brasil, por ejemplo, acoger el constructivismo equivalía a abolir una iconografía previamente convocada, dibujada y pintada a partir de la Semana de Arte Moderna en 1922, que espejaba un paisaje tropical, mágico, caótico y subjetivo. Era apostar por una actualización del arte con una perspectiva internacionalista dirigido hacia una utopía congruente -al igual que en Rusia- con el proyecto de la modernidad. No fue por acaso que se importó el constructivismo entre

otros movimientos de vanguardia. Y tampoco fue por casualidad que fue apoyado, obviamente, por un contexto económico que buscaba afinarse con el mismo escenario internacional. Waldemar Cordeiro (1925-73), sería quien lideraría la idea constructivista a través del denominado arte concreto-brasileño-, junto con Geraldo de Barros (1923) y Luís Sacilotto (1924), entre otros.

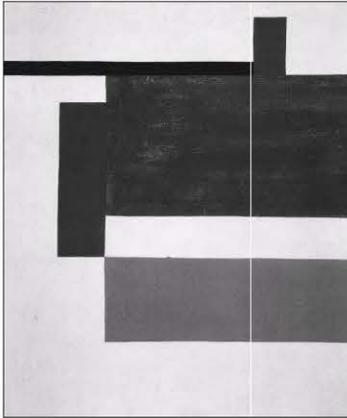


Figura 4: Waldemar Cordeiro, Estrutura plástica, 1949, óleo sobre tela, 73x54 cm.

La legitimación del arte constructivista y/o abstracta comenzó en 1951 con la Primera Bienal de São Paulo mediante la premiación del artista suizo Max Bill (1908) que trabajaba a favor de un arte concreto iniciado por el holandés Theo Van Doesburg (1883-1931) en oposición al constructivismo simbólico y gestual del artista uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949).



Figura 5: Joaquín Torres-García, Composición en rojo, blanco y negro, 1938.

Los concretos disciplinaron el arte brasileño. Ellos creían en lo que estaban haciendo. Nunca más soltaron la regla constructivista, ni ellos ni los que vendrían después. El trabajo era arduo y sin concesiones. Se trataba de un proceso irreversible. Era una lucha definitivamente vanguardista cuando supieron colocarse al frente de la batalla, a cientos de kilómetros del pasado, a mil años luz de su propia historia. Fueron capaces de establecer un rigor en la investigación artística consiguiendo encuadrarla en las normas de la ciencia. Por primera vez, Brasil tomaba en serio el arte.

No obstante, La rigidez y el carácter militante de Waldemar Cordeiro opacó la estética del espacio ambiental a favor de una materialidad evidentemente industrial y de una disposición de los elementos geométricos totalizadamente racional.

El hecho de que Cordeiro casi institucionalizara un movimiento artístico como el arte concreto brasileño dentro de preocupaciones encerradas en la pura visualidad, llevó a artistas como Lygia Clark (1921-88), Hélio Oiticica (1937-80) y Amílcar de Castro (1920), entre otros, y esta vez liderados por el poeta, crítico y ensayista Ferreira Gullar (1930) a abrir las posibilidades vanguardistas accionando otro lenguaje que traía consigo la premisa básica del constructivismo: la invención, a partir de la nada. Este nuevo lenguaje era el arte neoconcreto. Hegelianamente, puede decirse que era algo así como la síntesis de la antítesis concreta. Los neoconcretos reorientaron una vez más el interés por el espacio ambiental. Partieron en pedazos la propuesta concreta y con ello, el compromiso con la quimera ilusionista del proyecto de la modernidad.

Para 1966, el crítico de arte Mário Pedrosa formulaba un otro estadio de la cultura para poder imaginar la propuesta de Oiticica. Tituló su idea como "Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica", en el *Correio da Manhã*, publicado el 26 de junio de 1966. Estaba naciendo aquí, en Brasil, un nuevo modelo de pensamiento no sólo artístico si no crítico y paradigmático en relación al -ya mencionado más de una vez en este artículo- proyecto de la modernidad: la *posmodernidad*<sup>6</sup>.

Y todo porque en 1965 Oiticica "interfirió" el MAM de Rio de Janeiro intentando hacer partícipes del espacio museográfico a las personas de las chabolas cariocas – conocidas como *favelas*- con las cuales dormía, comía, vivía desde un año antes. Claro que en 1959 Oiticica había inventado los Relevos Tridimensionales, cuadros efectivos en dos fases dispuestos en el espacio museográfico de tal manera que el espectador – estéticamente correcto- sintiese ese espacio yendo y viniendo, circulando y percibiendo, actuando e interactuando, incorporando

<sup>6</sup> Este registro resulta significativo cuando en la literatura de la posmodernidad se creyó por mucho tiempo que este concepto había sido formulado por primera vez por el francés Jean-François Lyotard en *La condición postmoderna*, aparecida en 1979. También se decía que el término "posmodernismo" había sido nacido en 1979 para referirse al estilo arquitectónico que Philip Johnson estaba realizando en el edificio de la AT&T, en los Estados Unidos de Norteamérica.

fenomenológicamente lo que siempre había estado ahí pero sin ser indicado o nombrado. Y también en 1961 durante la II Exposición de *Arte Neoconcreta* en el *Museo de Arte Moderna* de São Paulo, construyó unos Jardines para que la gente sintiera un espacio orgánico y natural a través del contacto con la arena y el color. Eso sin hablar de los Parangolés a partir de los cuales las personas vestían el propio "objeto" artístico para entrar en el espacio ambiental costurado por las coordenadas neoconcretizadas de Olítica:



**Figura 6:** Hélio Oiticica, Mosquito de la Manguera vestido con la Capa 6 (Parangolé 10 y danzando con el Bólide vidrio 5, Homenaje a Mondrián), 1964.

"Las personas como espacio" es como en la contemporaneidad Venzón y Sperotto se han referido a su propuesta en *Cidade sem Face* -durante el diálogo mantenido con los alumnos de la Feevale como tradicionalmente acontece apertura tras apertura en las exposiciones organizadas por la Pinacoteca-, precisamente para connotar el carácter ambiental que la misma identidad del sujeto pierde en el instante de

desconstituirse como agente partícipe de su propio entorno como cuerpo para abandonarse en la soledad de los sin concepto y sin forma.

La transposición de la estética del espacio iniciada por el constructivismo y trabajada por el arte contemporáneo ennoblece el cuerpo vivo de una memoria aniquilada cuando soterrada en el despertar de su espejo roto: el espacio ambiental:



**Figura 7:** André Venzón e Igor Sperotto, *Cidade sem Face*, fotografía que hace parte de la muestra.

#### Referências:

Art, *A world history*. Toledo: Artes Gráficas, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique*, Paris: Macula, 1990.

LUCIE-SMITH, Edward. *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, Barcelona: Ediciones Destino, 1994.

STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*, Madrid: Alianza Forma, 1996 (1986).

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Sales, 1983. 2v., II.

Disponível em:

<<http://artemercosur.com.uy/artistas/torres/pre.html>>.

Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/exposicoss/tridimensionalidade/arq/livro03.htm>>.