



ABRIR CAPÍTULO II

2.4. CONCEPTOS RENOVALORES DE TATLIN.

2.4.1. VLADIMIR TATLIN.

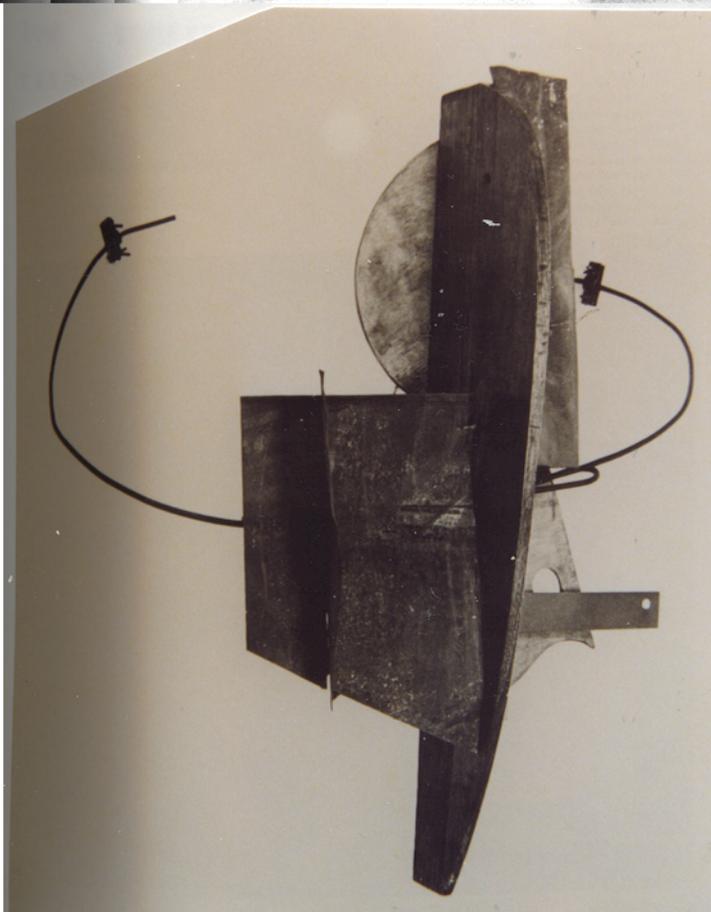
2.4.1.1. Influencia de los Iconos y relieves de PICASSO

Desde Archipenko a Lipchitz, todos los artistas trabajando en Francia durante cierto periodo fueron inevitablemente influídos por las convenciones cubistas. Todo lo contrario que ocurrió en **Vladimir Tatlin** cuyas construcciones estuvieron más profundamente enraizadas en la tradición rusa y en su propia historia personal, por lo que fueron extremadamente diferentes en estilo e intenciones de las de sus compatriotas.

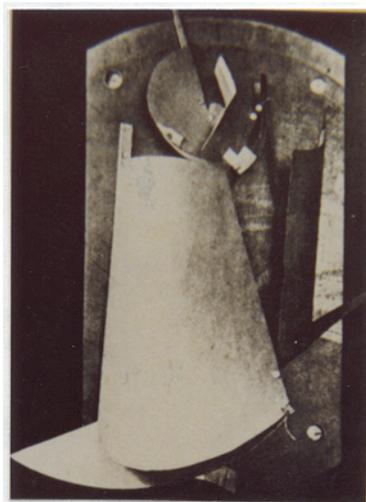
Como muchos artistas rusos de su generación, Tatlin comenzó su vida artística como pintor de Iconos. "Indudablemente, el arte del Icono introdujo a Tatlin en el concepto de la cultura de los materiales, a la palpabilidad de los materiales en el juego de sus superficies y volúmenes".³⁵ Su gusto por los materiales también se relaciona con su entrenamiento como carpintero marino y su excepcional habilidad manual.³⁶

Los relieves de Tatlin fueron las primeras construcciones no figurativas que aparecieron en el arte europeo. Tatlin creó sus primeras construcciones que Ron Kostyniuk

denomina painterly reliefs (relieves pictóricos)³⁷ justo después de su regreso de París, en el otoño de 1913 y los exhibió en la "Primera exposición de relieves pictóricos" en su estudio de Ostonzhenka en Mayo de 1914.³⁸ El haber visitado el estudio de Picasso, contemplado las obras de relieve de Picasso y el probable encuentro con Archipenko, o con sus obras -aunque no existen evidencias documentales-³⁹ le indujeron a usar nuevos materiales para formular nuevas imágenes, nuevos significados. Se distancia fundamentalmente de las contrucciones de Picasso en el modo de enfocar el uso de los materiales. Tatlin fue atraído por el material mismo y no por la imagen representada.



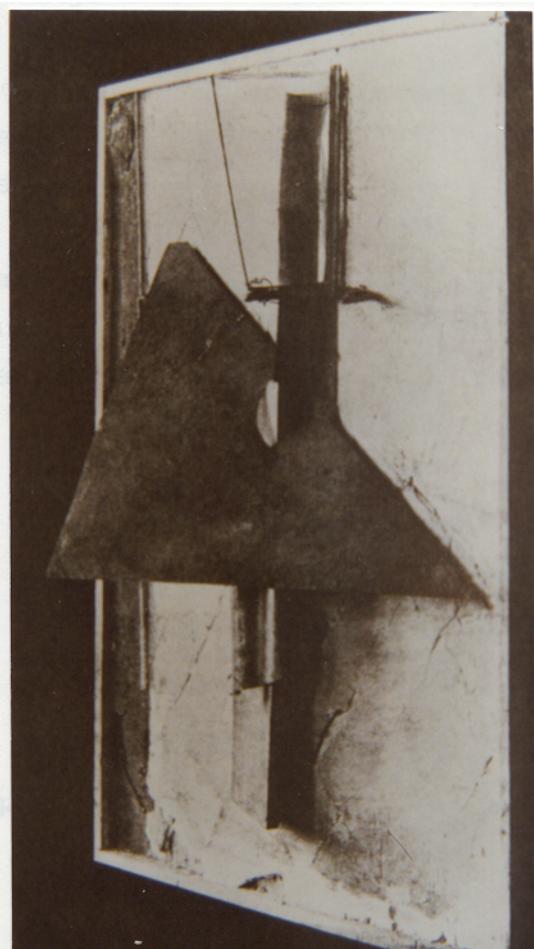
Vladimir Tatlin. Contra-relieve. Madera y metal. 68x83x71 cm., 1915. (Reconstruc. 1970)



Vladimir Tatlin
Ensamblaje de materiales, 1917

.1.2. Los relieves pictóricos y contra-relieves.

Las formas geométricas cortadas desde el cristal, madera o metal formaron el vocabulario de las construcciones de Tatlin. Sus colores fueron los propios naturales de la sustancia del material. Formas y yuxtaposiciones de texturas dentro del objeto, generarían los contrastes específicos, ritmos y tensiones que lo animarían. "En orden a enfatizar su noción de -materiales reales en espacio real-, Tatlin algunas veces suspendió sus construcciones a cierta distancia del muro".⁴⁰ Estos relieves demandaban una visión frontal, pero su posterior desarrollo hacia los "Contra-relieves"⁴¹ muestra el rechazo al punto único de vista.



Vladimir Tatlin. Ensamblaje de materiales. año 1914

Los contra-relieves eran destinados a ser colgados en una esquina. Fueron exhibidos por primera vez en Petrogrado, en el invierno de 1915. Estaban compuestos de materiales dispares como los relieves pictóricos, pero se diferenciaban con estos en que los contra-relieves estaban suspendidos en el vacío con el uso de cables, tensando la composición entre dos muros. Pocos de todos estos relieves sobreviven ahora, pero aparecen en fotografías, y uno o dos han sido recons-

El verdadero alcance de los relieves para Tatlin era investigar la interrelación de sólidos, espacios, curvas y líneas rectas con la esperanza de descubrir coeficientes que pudieran ser explotados por los ingenieros.⁴² Tatlin luchó por establecer el elemento táctil en arte. Utilizando las superficies de madera, metal, cristal y plástico reemplazó color por textura. "Las propiedades materiales, según él, condicionaban la forma y el poder expresivo de la obra. Para que pudiera sacarse partido de su potencial expresivo, los materiales habían de ser utilizados conforme a su 'verdadera naturaleza', determinante fundamental de la forma."⁴³ Esto correspondía al esfuerzo de crear formas que pertenecieran a un bagaje común de la humanidad y fueran, por lo tanto, universalmente legibles.

2.4.2. CONTINUADORES DE LA ABSTRACCION DE VLADIMIR TATLIN.

2.4.2.1. Actitud pictórica primordial en PUNI y POPOVA.

Las obras de Tatlin marcaron el inicio de la evolución formal emprendida por los artistas rusos. Ésta consistía en pasar de la tradicional masa escultórica esculpida y cerrada a una abstracta construcción abierta y dinámica, en la que el espacio real ejerciera una función composicional.



Liubov Popova. Relieve. Papel pintado/cartón. 66x48 cm., 1915

Tatlin dejó de construir sus relieves en 1920 cuando se dedicó al monumento a la III Internacional. Pero antes y después de esa fecha, los principios del relieve fueron explorados por un gran número de artistas. Casi todos ellos fueron primordialmente pintores, como Ivan Puni y Liubov Popova.

Las adiciones de cristal, metal, madera, etc. en los relieves y construcciones de Puni y Popova servían meramente como remate a la superficie pintada y no como oposición a una superficie bidimensional. Las obras de Liubov Popova, como en este "Relieve" de 1915, no desarrollaron las ideas de Tatlin, y de hecho dependían casi exclusivamente de la tradición pictórica.

Del mismo modo, las construcciones de Ivan Puni no rechazaron la superficie pictórica y todavía dependían de la

percepción pictórica no espacial. Puni estuvo próximo al círculo de Malevitch, quien "estaba violentamente opuesto a la cultura de los materiales de Tatlin que amenazaba con destruir la referencia al espacio pictórico."⁴⁴ A pesar de ello, Puni fue uno de los pocos que desarrollaron los conceptos de la pintura suprematista en el espacio como se puede ver en "Escultura suprematista en relieve" de 1915.



Ivan Puni. Escultura suprematista en relieve. 1915
50x39x10 cm. (Reconstruc. 1923)



Asimismo, su gusto por los objetos utilitarios (sierra, martillo) le llevó a introducirlos, utilizándolos como pura forma en la obra pictórica, como en "Bodegón, relieve con martillo" 1914.

Ivan Puni. Bodegón -relieve con martillo-
80x65x9 cm., 1914. (Recons. 1920)

.2.2. Generalización del relieve pictórico en Rusia.

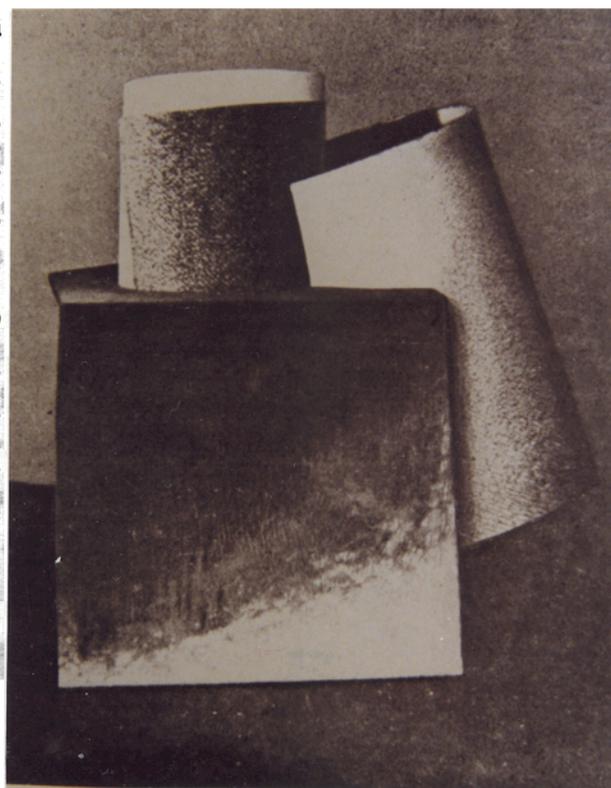
La herencia de los trabajos de Tatlin precipitó a los jóvenes artistas a un diversificado campo de exploración que fue recibiendo un extenso etiquetado: "Painting relief, Suprematist construction, Spatial painting, Painterly processing of materials, Constructed painting".⁴⁵ Tal apasionamiento demostraron en sus investigaciones sobre el relieve que algunos, "celosos de imitación, colocaban sus relieves en los muros y ventanas de la sala de exposiciones en el último minuto."⁴⁶



Entre los más jóvenes que experimentaron con el relieve estuvo un discípulo de Tatlin: **Lev Bruni**. Bruni mantuvo cruda e inadulterada la textura de sus materiales, resistiendo la tentación de cubrirlas con pintura, explotando el elemento físico al máximo como puede apreciarse en la obra "Proceso pictórico de los materiales" 1916.

Lev Bruni. Proceso pictórico de los materiales. 1916

Vladimir Lebedev, quien también conoció a Tatlin por el círculo de artistas que se reunían en el estudio de Bruni produjo una serie de contra-relieves con hierro, madera y cartón. Sofía Dymshite-Tolstaia trabajó sobre la estética del cristal produciendo lo que llamó "espejismos". Más cerca de la actitud de Popova, Petr Miturich realizaba sus construcciones sobre el plano pictórico como en ésta "Pintura espacial" de 1918.



Petr Miturich. Pintura espacial. 1918



Vilhelm Lundstrom. Imagen enrejada. 128x61 cm., 1917

Vilhelm Lundstrom, danés, realizó una serie de trabajos en relieve en 1917-1918 que estuvieron muy cercanos al constructivismo ruso, aunque tenían su origen en una actitud dadá como en esta obra "Imagen enrejada".

Influenciado por el Cubismo y con una estética algo diferente a los anteriores, Losif Chaikov, seguidor de Archipenko, estuvo especialmente interesado en el valor formativo y artístico de los huecos. Sus piezas fueron casi siempre figuras en las que la cualidad arquitectónica de la forma predominaba.

2.4.2.3. JEAN ARP y su relieve poético.

Jean Arp compartió con Tatlin los objetivos comunes de producir algo enteramente nuevo, una nueva forma de abstracción para expresar los momentos y los sentimientos acerca de ellos. Arp responde ante la nueva opresión de la sociedad rechazando la inmediata y directa producción del arte. Se apartó de su entrenamiento académico en pos de un comportamiento más "natural" como creador.⁴⁷ Se alejó de la estética y conciencia de artesanía, desarrollando "formas libres" desde sus dibujos automáticos que fueron meditaciones sobre el hombre y la naturaleza.



Jean Arp. Configuración abstracta. 74x90 cm., 1915

Según el mismo Arp manifiesta, los estratificados elementos de madera que colocaba o dispersaba sobre un panel de madera eran las "concreciones" de un lenguaje poético que emergía y fluía desde las profundidades del subconsciente.⁴⁸ Como puede observarse en una de sus obras "Configura-

ción abstracta" de 1915, eran en general de madera y pintadas en colores planos. Las formas eran superpuestas y otras veces, los márgenes de las mismas eran creados por los cambios de color en la superficie pintada. Eligió la madera por ser la substancia más simple y fácil de trabajar, lo cual, incrementaba la espontaneidad.⁴⁹ La profundidad o el volumen no eran importantes por sí mismos en la construcción de los relieves.

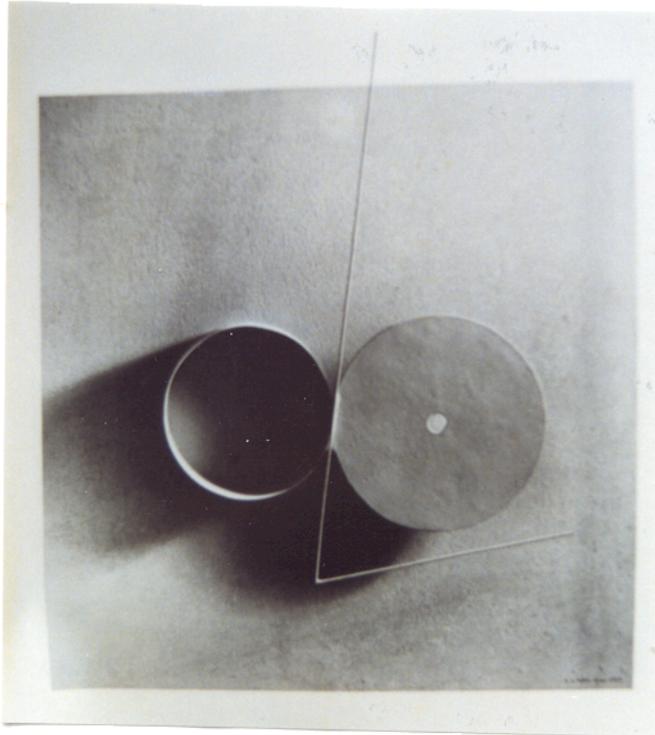
El problema con el que Arp se enfrentó en 1915 de hacer arte como nunca hubiera sido hecho antes le llevó, resolviendo el dilema de las alternativas de la pintura y la escultura, al relieve pintado. Arp se comprometió con la nueva concepción que se denominará PICTOTRIDIMENSION, elevando su autonomía frente a la escultura. El mismo Arp seguía considerándose pintor frente al etiquetado que le era impuesto: "A pesar de la demanda de la Historia del Arte sobre Jean Arp como escultor, él se consideró a sí mismo como pintor bien entrado los últimos años de la década de los Treinta".⁵⁰

2.5. DADA Y SURREALISMO DESDE LA INFLUENCIA DE PARIS.

2.5.1. EL RELIEVE PICTORICO DEL DADA.

2.5.1.1. Artistas Dadá.

Los autores y las obras en que se ha concentrado el estudio en apartados anteriores datan entre 1912 y 1917 y primordialmente estuvieron creando en Francia o Rusia.

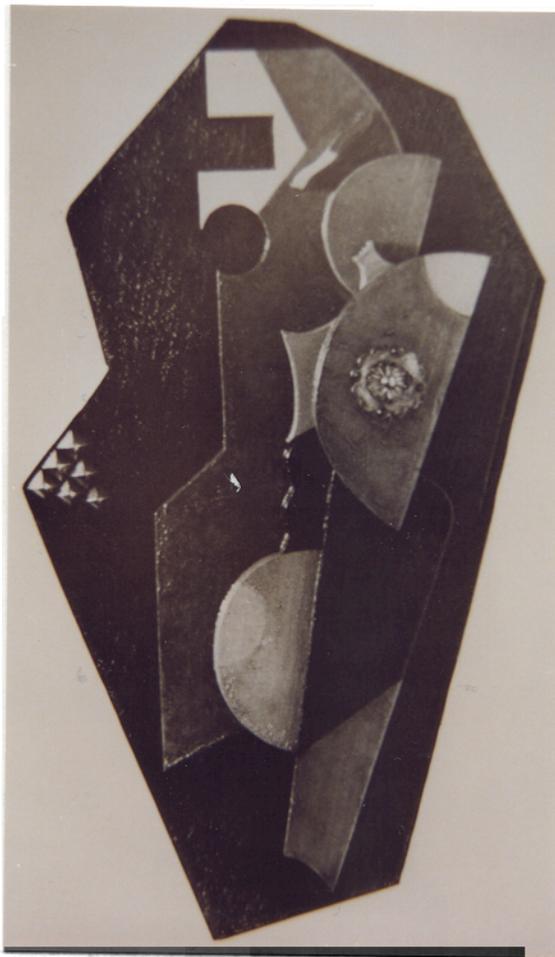


Léon Tutundjian. Relieve grís. 36x36.5 cm., 1929

A lo ancho de Europa fueron extendiéndose los experimentos con la pintura tridimensional enraizada en los diferentes estilos que fructificaban en aquella época. Unidos al centro de actividad de París, y teniendo como marco estilístico el Dadá y el Surrealismo, diversos artistas ensayaron con obras pictotridimensionales.

Los experimentos Dadá con relieves pictóricos pueden ser entendidos dentro de una actitud iconoclasta o de intento de desnaturalización de la mística convencional del lienzo pintado. Muchos de los artistas Dadá partieron de la libertad ofrecida por el collage que les permitía jugar con las formas y los materiales del mismo modo que los poetas Dadá lo hacían con las palabras.

Christian Schad, en su actividad Dadá, construyó una serie de relieves como ésta "La imagen de una mujer" de 1920. Eran construcciones de madera con contornos de formas enigmáticas y con cierto misterio que parecen emitir desde su posible función para crear unas imágenes concebidas para ser fotografiadas.⁵¹



Christian Schad. La imagen de una mujer
60x30x10 cm., 1920

Léon Tutundjian abandonó las ideas del Surrealismo, promoviendo a través de grupos la defensa del arte abstracto. La actitud pictórica en sus relieves, utilizando madera y metal, es claramente advertida en la obra "Relieve gris" del año 1929.



Marc Eemans. Kallormorfose V. 73x60 cm., 1924

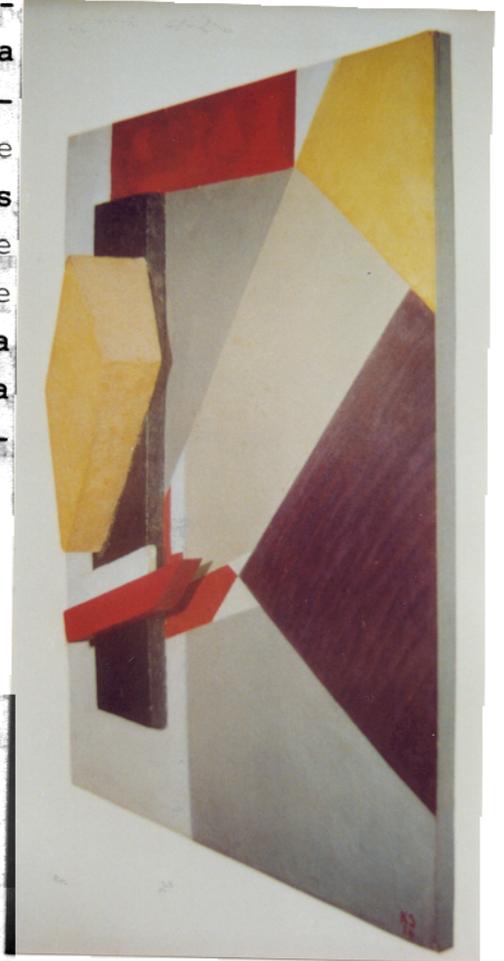
En Bélgica, **Marc Eemans** construyó cerca de diez pinturas en paneles de madera como "Kallormorfose V" del año 1924. Defendió la plástica pura como el estilo más apropiado al rol social del arte en la nueva era industrial. Aunque, comprobando posteriormente que esto no le permitía expresar la dimensión poética de su sensibilidad, se volvió al Surrealismo.

2.5.1.2. KURT SCHWITTERS.

Muchas de las construcciones de relieve Dadá podrían ser consideradas en términos de una concreta proyección de una imagen poética, esencialmente pictórica. *son derivadas*

Kurt Schwitters, influenciado por la corriente constructivista desarrolla un singular lenguaje unido a su peculiar poética de los materiales, que provee la obra con inesperadas texturas y tonos. Este lenguaje se encuentra a medias entre la rigidez formalista geométrica y el individualismo. Sus construcciones de formas talladas a mano y pintadas, permanecen pictóricas al ser presentadas sobre un fondo plano de sintaxis cubista como puede observarse en la obra "Merzbild con bloque amarillo" del año 1926. *debe representar*

Trabajando en las tres dimensiones sobre la superficie pictórica se alejaba, por un lado de las convenciones pictóricas, y por otro de las establecidas especificaciones escultóricas, creando un objeto que no era pintura ni escultura; algo que a la mentalidad Dadá potenciaba. La PICTOTRIDIMENSION como categoría artística diferenciada iba adquiriendo su propia entidad.



Kurt Schwitters. Merzbild con bloque amarillo.
65x56 cm., 1926

2.5.1.3. JOAQUÍN TORRES GARCÍA.

Joaquín Torres García realizó diversos trabajos construidos entre 1929 y 1931. Sus construcciones son derivadas del estilo que él llamó Universalismo Constructivo. En éste, los símbolos son organizados de acuerdo a una irregular y dinámica estructura reticular. La orientación de las obras era de tendencia primitiva, aportando una frescura en la realización mediante un equilibrio entre arte y naturaleza a través de la retícula rectilínea, los símbolos y los colores naturales. En sus construcciones, la forma y el símbolo son explorados en relación al plano. Su entendimiento de la "construcción" era: "Un trabajo de arte no debe representar

la naturaleza sino existir como corporeidad concreta de una idea. Debe estar contenido en sí mismo, definido por su propio orden y ritmos interiores, y no referirse a nada sino a sí mismo."⁵²

Todos estos relieves están fechados en su periodo de París. Fue un miembro fundador del grupo "Cercle et Carré", de corta vida y predecesor del internacionalmente orientado "Abstraction Création". Este último grupo estaba explícitamente dedicado a la defensa del arte no figurativo. Fue el resultado de un intento por conciliar las tendencias geométricas y surrealistas imperantes en el París de ese tiempo. En un momento u otro de su existencia entre 1931 y 1936 pasaron por él: Arp, Schwitters, Tutundjian, Julio Gonzalez, Herbin, Calder. El Surrealismo no fue tan irreconciliable con la geometría cuando se compartía la construcción y creación tridimensional en la superficie pictórica.

2.5.2. EL RELIEVE PICTORICO DEL SURREALISMO.

2.5.2.1. El Surrealismo, idioma pictórico.

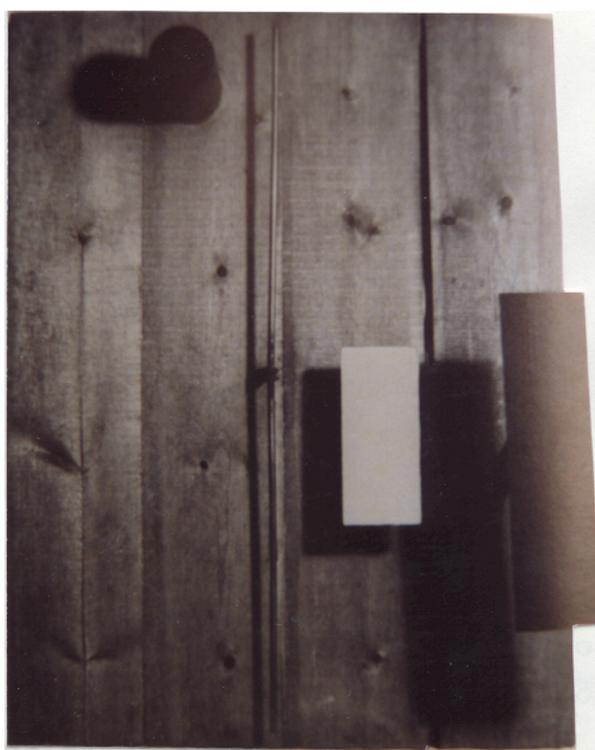
El Surrealismo es un idioma fundamentalmente pictórico. La pintura surrealista está primariamente preocupada por el contenido poético o literario; el objeto dicta la forma e impone el medio. La escultura del periodo surrealista no

propició demasiada invención formal.

Aquí, como en el Dadá, quienes trabajaron el relieve pictórico fueron prácticamente pintores. Sus experimentos fueron extensiones en el espacio de sus pinturas, no necesariamente de los conceptos. Algunos artistas trabajaron con juguetes y objetos confeccionados para excitar la imaginación en un nivel profundo. Otros, trabajando con cajas creaban un marco de secreta intimidad para sus fantasías. Pero en todos los casos, las formas surrealistas en el espacio conllevaban una inherente ambigüedad: "Ellas no pretendían ser representacionales, sino mejor servir como concreta corporeidad de imaginarias imágenes".⁵³

2.5.2.2. Artistas surrealistas.

Las obras de Joan Miró del periodo comprendido entre 1930 y 1932 son las más "concretas" de su carrera. Se puede advertir la singularidad del tratamiento del material dentro de la estética surrealista con esta obra "Construcción" de 1930. Miró se aproximó al pensamiento del grupo "Abstraction-Creation", pero declinó la invitación de unirse a él.⁵⁴



Joan Miró. Construcción. 91x71x37 cm., 1930

Una de las más tempranas construcciones abstractas de Alexander Calder es la titulada "Construcción" del año 1932. Fue construida de madera pintada y metal. Es una constelación de discos de colores los cuales están escalonados en relación a una superficie plana invisible, espacialmente indicada por el aislado marco. Sus primeros trabajos enfatizaban la línea y los elementos bidimensionales pintados. Más tarde desarrollaría sus móviles donde el marco desaparece. Pero, paradójicamente, al observar un móvil desde cualquier perspectiva, los elementos bidimensionales y motivos se alinean sobre una implícita imagen plana.⁵⁵

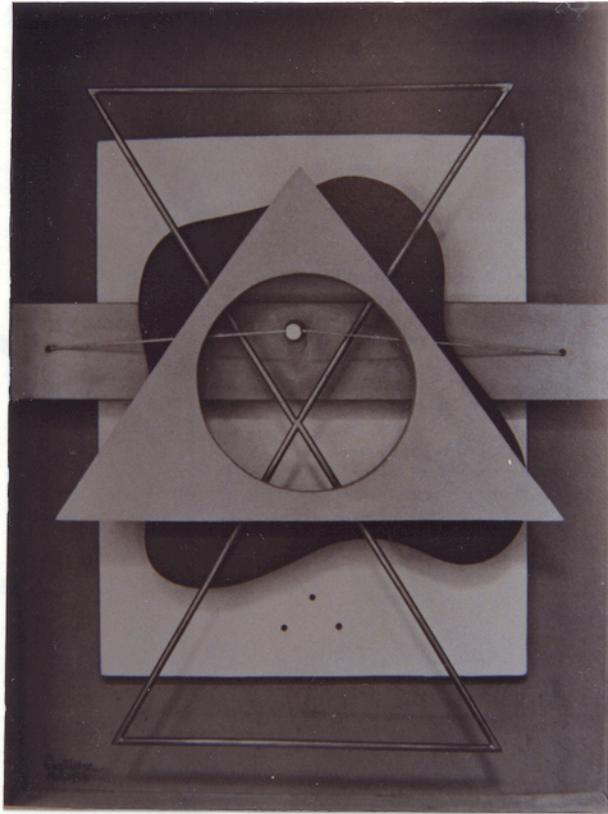


Auguste Herbin. Relieve de madera. 88 cm. alt., 1920

Auguste Herbin en sus construcciones, como en "Relieve de madera" de 1920, formulaba un simplificado repertorio de formas para un arte decorativo que pudiera ser integrado estructuralmente dentro de la arquitectura. Herbin los llamó "Objetos concretos" y eran realizados en madera y cemento.

APARICION Y EVOLUCION DE LA PICTOTRIDIMENSION





Jean Peyrissac. El ojo del arlequín. 48x37x6 cm., 1924

Las obras de Jean Peyrissac muestran una coloración surrealista aunque él no se interesó tácitamente en este grupo. Sus construcciones, como ésta "El ojo del arlequín" de 1924, son realizadas con materiales variados y formas planas. Aunque las formas y los espacios conformados son geométricos, las estrechas cajas como marcos y las duras sombras provocan un ambiente mágico directamente relacionado con la imaginería surrealista.

ABRIR CONTINUACIÓN CAPÍTULO II

