

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN LAS VANGUARDIAS

Javier Maderuelo
Universidad de Alcalá

RESUMEN

Sin duda alguna, hoy entendemos que el espacio es un valor artístico indiscutible, sin embargo, ningún tratado o texto teórico de pintura o escultura, desde Alberti hasta los primeros años del siglo XX, utiliza el término "espacio" ni como elemento plástico ni como valor artístico. Efectivamente, el espacio no ha sido considerado, hasta hace mucho, como algo relacionado con el arte. Se trataba de un tema propio de la filosofía y de ciencias como la matemática y la física, conocimientos en los que el término espacio se utiliza con precisión y autoridad desde tiempos remotos.

Palabras clave: Espacio – Vanguardias – Arquitectura – Pintura – Escultura

ABSTRACT

Without a doubt some, today we understand that the space is unquestionable an artistic value, nevertheless, no theoretical painting treaty or text or sculpture, from Alberti to the first years of century XX, uses the term "espacio" neither like plastic element nor like artistic value. Indeed, the space has not been considered, until long ago, like something related to the art. One was an own subject of the philosophy and sciences like mathematical and the physics, knowledge in which the term space is used accurately and authority from remote times.

Keywords: Space – Vanguard – Architecture – Painting – Sculpture

Sin duda alguna, hoy entendemos que el espacio es un valor artístico indiscutible, sin embargo, ningún tratado o texto teórico de pintura o escultura, desde Alberti hasta los primeros años del siglo XX, utiliza el término "espacio" ni como elemento plástico ni como valor artístico. Efectivamente, el espacio no ha sido considerado, hasta hace mucho, como algo relacionado con el arte. Se trataba de un tema propio de la filosofía y de ciencias como la matemática y la física, conocimientos en los que el término espacio se utiliza con precisión y autoridad desde tiempos remotos.

Así, el historiador italiano Bruno Zevi, en el capítulo segundo de su libro *Saber ver la ar-*

quitectura, titulado precisamente "El espacio, protagonista de la arquitectura", se queja: "La ausencia de una historia aceptable de la arquitectura proviene de la falta de habituación en la mayoría de los hombres para comprender el espacio, y el fracaso de la los historiadores y de los críticos de arquitectura en aplicar y difundir un método coherente para el estudio espacial de los edificios."¹

Es una obviedad tan evidente que la arquitectura se desarrolla en el espacio que hasta época muy reciente parece que nadie había tenido consciencia de ello. Los arquitectos trabajaban con los órdenes, los modelos del pasado, las tipologías y, lo mismo que los escultores, do-

taban de forma y volumen a la materia, sin que ello supusiera una reflexión específica sobre el espacio, que era considerado el mero vacío dejado por los volúmenes contruidos o tallados.

Los teóricos de la arquitectura habían estado tan enfrascados en discutir sobre la pertinencia de los órdenes, los tipos de ornato, el carácter, la aptitud o la funcionalidad, que la idea de relacionar arquitectura y espacio no se ha articulado hasta que el historiador August Schmarsow, buscando un método racionalista y científico² para interpretar la historia del arte, en contra de la idea de *Kunstwollen* de Alois Riegl, define el estilo como un concepto espacial.³

Las ideas de una "ciencia del arte" y de unos "principios fundamentales" atraerá tanto a Heinrich Wölfflin⁴ como a Paul Frankl quienes comenzaron a analizar la arquitectura en términos espaciales, es decir, prestando atención a la forma de los volúmenes vacíos que quedan encerrados entre sus muros, y no sólo a la forma maciza de los muros y pilares.⁵

La idea actual de que el espacio constituye la esencia de la arquitectura es la gran aportación del arte de vanguardia y de la arquitectura del Movimiento Moderno,⁶ cuyos desarrollos son cronológicamente coincidentes con las aportaciones de los historiadores. Que el espacio no haya sido entendido hasta entonces como algo esencial de la arquitectura no quiere decir que los arquitectos de otras épocas no fueran conscientes de que con las obras que levantaban estuvieran encerrando o delimitando un espacio concreto y diferenciado, o que los artistas no desarrollaran las leyes perspectivas como construcciones para representar espacios tridimensionales en el plano del cuadro, sino que los términos en los que se pensaban y erigían las obras no eran "espaciales" en el sentido valorativo en que utilizamos el término en la actualidad.

El espacio era una consecuencia o residuo de la construcción de volúmenes macizos o era entendido como un ente abstracto, superior a las formas concretas, como un ente superior a la idea de "volumen corpóreo", término con el que Wölfflin definió a la arquitectura.

Walter Gropius abandonó conscientemente la idea de una arquitectura basada en los estilos, tanto si son tomados de la historia como de una interpretación de las formas naturales, para afrontar la idea de "proyecto", es decir de un método de planificación industrial en el que hay que prever unos resultados precisos. Pensar la arquitectura en términos de "proyecto" conducirá a una tecnificación no sólo de la producción edificatoria sino a una tecnificación del proceso creador y de la ideación arquitectónica que necesitará de un lenguaje abstracto y autónomo, de una nueva objetividad.

La base de ese nuevo lenguaje no serán las formas del pasado sino que se basará en conceptos científico-técnicos, como el espacio que es un ente mensurable, acotable, sobre el que se proyectan y desarrollarán las formas constructivas.

Es curioso comprobar cómo, a pesar del interés mostrado por las vanguardias en el espacio y sus cualidades, los manifiestos de estos movimientos apenas se sirven de esta palabra más que de modo casual o accidental. De la lectura de los manifiestos y las proclamas vanguardistas se desprende que los artistas estaban muy preocupados por la forma, la expresión, el color, el plano, la composición, la imagen, las texturas... y por problemas políticos y sociales relacionados con el arte, como la producción, la realidad, la construcción, el futuro...

Un problema teórico, como fue el de la abstracción, es decir, la esencialización de las formas reduciéndolas a superficies y colores,



Figura 1: Pablo Picasso, Cabeza, 1910.

exigirá un despojamiento de lo superfluo, lo que conducirá a fijar la atención en el espacio y el tiempo, que serán interpretados por las artes vanguardistas de una manera elíptica: como superficies, más o menos vacías, despojadas de connotaciones (cubismo) o como efectos de movimiento y velocidad (futurismo).

En cualquier caso, pintores teóricos como Kandinsky o Mondrian no hacen del espacio un tema específico de su teorización. Ellos hablan, más bien, de plano, estructura, construcción, imagen, expresión, ritmo, peso, composición, movimiento e incluso mencionan las dimensiones. No hablan explícitamente del espacio, sin embargo el espacio y la manera de ordenarlo y dividirlo está presente en el substrato de su trabajo.

Es curioso, por ejemplo, cómo Paul Klee en su obra pedagógica *Bosquejos pedagógicos*⁷ habla de las "dimensiones": izquierda, derecha, arriba, abajo, delante, detrás, dedica un apartado a lo bidimensional y habla de la tercera dimensión sin llegar a mencionar en su esquemático discurso ni una sola vez la palabra "espacio".

Cuando Picasso idea una nueva manera de mirar el mundo y desarrolla la pintura cubista está, también implícitamente, recurriendo a la idea de espacio, aunque él tampoco lo mencione expresamente. El propio término "cubismo" hace referencia al volumen. Frente a la idea de escorzo, por medio de la que se interpreta la profundidad de los cuerpos, Picasso va a servirse de la operación geométrica del "abatimiento" de planos. El descomponer los cuerpos en supuestos cubos o figuras prismáticas le permite abatir sobre el plano de la tela aquellas caras que hubieran quedado en escorzo, de tal manera que frente, perfil y cubierta de cualquier cuerpo pueden ser contemplados analíticamente como vistas frontales que se presentan desplegadas simultáneamente ante los ojos del espectador.

Ciertamente, con este procedimiento Picasso no está creando espacio, ni siquiera está pintando obras basadas en una idea específica de espacio, sino utilizando de una forma creativa un procedimiento de análisis volumétrico que se remonta a principios del siglo XIX, cuando el geómetra francés Gaspard Monge⁸ formula las leyes del sistema diédrico y de la geometría descriptiva.(Figura 1)

Hacia 1911, algunos pintores próximos al cubismo, tales como Albert Gleizes, Fernand Leger, Francis Picabia y algunos escritores como Ribemont-Dessaignes y Guillaume Apollinaire, formarán el círculo de Puteaux, en torno al *atelier* que los hermanos Duchamp poseían en el suburbio de París de ese nombre, donde se

reunirán los domingos para discutir sobre temas como la sección áurea o las posibilidades de la matemática no euclidiana que, a mediados del siglo XIX habían planteado Nicolai Lobachevski y Bernhard Riemann. Es decir, se reunían para discutir sobre la idea de imaginar las posibilidades plásticas de un espacio de "n" dimensiones.

Se ha resaltado, con ánimo de reproche y descalificación la mayoría de las veces, que aquellos artistas cubistas no estaban en disposición de comprender problemas matemáticos como el de las "funciones de variable compleja" analizadas por Riemann, lo cual es verdad, de la misma manera que hoy muy pocos serían capaces de formular el principio matemático de los agujeros negros del espacio o el de las leyes de la termodinámica que conducen a pronosticar la velocidad de expansión del universo, lo que no es un impedimento para que estos temas, de indudable actualidad periodística, no preocupen y exciten la curiosidad y motiven la creatividad de algún artista que, sin necesidad de conocer los secretos de las matemáticas superiores, se pueda servir de su intuición creadora sobre estos arcanos para realizar su obra artística.

Tal vez el "manifiesto" vanguardista en el que más claramente se hace evidente la voluntad de una ruptura con el pasado y la necesidad de adentrarse en una "nueva dimensión" para afrontar el porvenir, sea el *Manifiesto tecnico della scultura futurista*.⁹ En él Boccioni reclama el abandono del antropomorfismo y, particularmente, del desnudo, de los materiales tradicionales y de los géneros habituales de la estatua y el monumento. El nuevo objetivo de la escultura sería hacer evidentes el ritmo, el movimiento, las "líneas fuerza" y la "compenetración" o interacción de los objetos con su entorno, generando una especie de arquitectura espacial dinámica. (Figura 2)

Aunque la voluntad de Boccioni está puesta en desarrollar las ideas de ritmo, movimiento y dinamismo, vaticina en su *Manifiesto*: "La nueva plástica será, pues, la traducción en yeso, en bronce, en cristal, en madera o en cualquier otra materia, de los planos atmosféricos que unen y desunen las cosas." Y añade poco más adelante: "La escultura debe, por tanto, dar vida a los objetos, haciendo sensible, sistemática y plástica su extensión en el espacio, puesto que ya nadie puede dudar de que un objeto termina donde otro comienza y

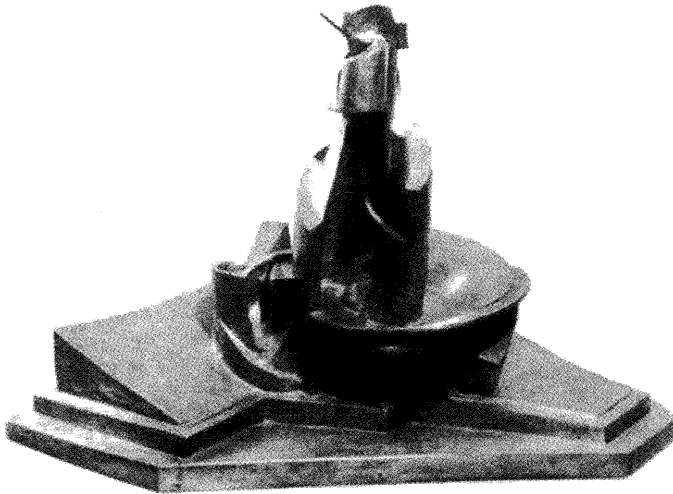


Figura 2: Umberto Boccioni, Desarrollo de una botella en el espacio, 1912.

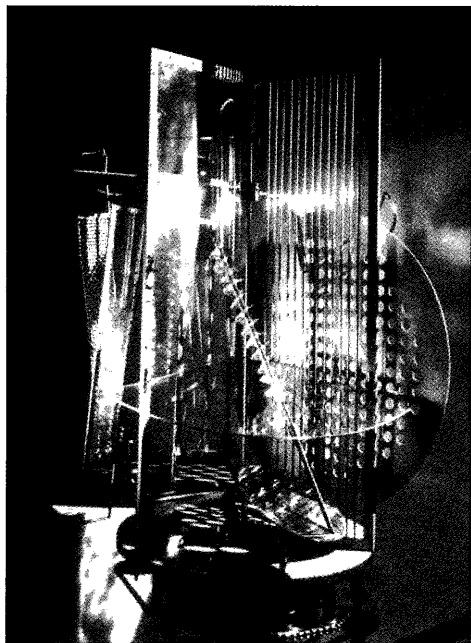


Figura 3: Lázló Moholy-Nagy, Modulador lumínico espacial, 1922.

de que no existe nada, sea botella, automóvil, casa, árbol o camino, que al circular nuestro cuerpo no lo corte y lo seccione con un arabesco de redes curvas." Para añadir, algo más adelante, una definición con estas palabras "...la escultura futurista, cuyo fundamento habrá de ser arquitectónico, y no sólo como construcción de masas, sino de suerte que el bloque escultórico comprenda en sí los elementos arquitectónicos del **ambiente escultórico** en el que vive el sujeto. Nosotros ofrecemos, naturalmente, una **escultura de ambiente**."¹⁰

Es necesario llamar la atención sobre algunas frases de este texto, como: "planos atmosféricos que unen y desunen las cosas"; "extensión en el espacio" y "**escultura de ambiente**"¹¹, ya que estas tres frases rodean la idea de espacio como objetivo del nuevo arte a través de los eufemismos: "planos atmosféricos" o "ambiente", cuando no con la utilización de la propia palabra "espacio" que,

aunque tímidamente, es conjurada ya explícitamente en el texto. Las primeras esculturas de Boccioni, hoy perdidas, intentaban responder a estas ideas. Eran una especie de construcciones en yeso y otros materiales que pretendían mostrar las nociones de interpenetración de los volúmenes, de los planos y del "espacio circundante". La prematura muerte del artista, el 17 de agosto de 1916, durante unas maniobras militares en Verona, ha impedido que pudiera desarrollar estas ideas pero las escasas obras que nos ha legado nos indican el camino que podían haber seguido.

Más que contener las formas en un perímetro por medio del modelado (tema que excusa en su *Manifiesto* sirviéndose de un ataque frontal contra Miguel Ángel), lo que pretende Boccioni es, por el contrario, desarrollar o, si se quiere, desbordar las formas en el espacio, en cuanto a entorno o ambiente.

A pesar de su interés por separarse de las ideas de estatua y de monumento, sus obras siguen inevitablemente atadas al mundo de los objetos y las figuras y, por tanto, a los volúmenes que éstos poseen. Será necesario dar un paso más, desembarazarse de la representación objetual y abrazar la ideación de entes abstractos, carentes de materialidad objetiva, para poder empezar a pensar en términos estrictamente espaciales, es decir en obras sin masa, sin perímetro concreto.

Casi como si quisiera materializar las ideas de Boccioni, el húngaro Lázló Moholy-Nagy, partiendo de presupuestos constructivistas, va a crear una obra, ideada en 1922 y construida en 1930, que responde al uso de nuevos materiales, al trabajo con planos y líneas de fuerza, a dotar de vida a la materia y a desvelar el espacio ambiental que rodea a la obra. (Figura 3) Esta obra, titulada "Modulador lumínico espacial", está formada por una serie de varillas y láminas metálicas perforadas, carentes de

sentido figurativo, que giran lentamente por medio de un motor eléctrico. Unos focos, convenientemente colocados, proyectan sombras sobre las paredes. Estas sombras, cambiantes con el giro de la obra, comprometen al espacio circundante.

Pero, volvamos unos pocos años atrás para mostrar de qué manera ha presentado el constructivismo el problema del espacio. Los experimentos con la descomposición en planos de las figuras, iniciados por el cubismo, y la inclusión del movimiento y la velocidad del futurismo sembrarán en la Rusia prerrevolucionaria el germen de lo que empezó llamándose "cubofuturismo", primer paso para generar el "constructivismo", el "suprematismo" y otras vertientes, como el "utilitarismo" de Tatlin o el "realismo" de Naum Gabo y su hermano Antoine Pevsner.

En todos estos movimientos constructivistas se ha abandonado la idea de representar objetos y se ha abrazado la abstracción pero, sobre todo, se han sustituido los procedimientos tradicionales de tallar, esculpir o modelar, que conciernen directamente a la figura, a la masa, a la concreción de un volumen pesado y estático, por el acto de construir.

La idea de que la obra se construye aparece la necesidad de apoyar unos materiales sobre otros, de ensamblar y encajar diferentes materiales, lo que conduce a la elaboración de un "proyecto" de construcción en el que las piezas se han de plantear previamente, se han de medir y acotar para su perfecto aparejo.

Por medio de los actos de proyectar y construir objetos que se desarrollan en tres dimensiones los artistas empiezan a tomar conciencia de que el protagonista de la escultura no es la forma, que puede ser mutable y cambiante, como reclaman los futuristas, ni los materiales, que son meros medios, ni las figuras, que han

sido desterradas por la abstracción. Los protagonistas son el espacio y el tiempo.

Así lo exponen Naum Gabo y Antoine Pevsner en su *Manifiesto realista*¹², donde, tras renegar del cubismo, por quedarse en el mero análisis, y del futurismo, por imitar "el reflejo óptico", proclaman: "El espacio y el tiempo han nacido hoy para nosotros. El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se construye la vida, y, por lo tanto, sobre las que se debe construir el arte."

Tras esta radical declaración de principios desarrollan cinco puntos. En los puntos tercero y cuarto siguen diciendo:

"3. Renunciamos al volumen como una forma pictórica y plástica del espacio; no es posible medir el espacio en volúmenes, como no es posible medir el líquido en metros: fijémosnos en nuestro espacio... ¿Qué otra cosa es sino una profundidad continua?

Afirmamos que la profundidad es la única forma pictórica y plástica del espacio.

4. Renunciamos, en la escultura, a la masa como elemento escultórico. Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido, así como su resistencia material, no dependen de la cantidad de masa ... ; por ejemplo un raíl, una viga maestra, etc.

Pero vosotros, escultores de toda clase y condición, todavía aceptáis el viejísimo prejuicio de que no es posible liberar el volumen de la masa. Aquí (en esta exposición) tomamos cuatro planos y construimos con ellos el mismo volumen que si se tratase de una masa de cuatro toneladas.

Devolvemos así a la escultura la línea como una dirección, con lo que afirmamos que la profundidad es la forma del espacio."¹³

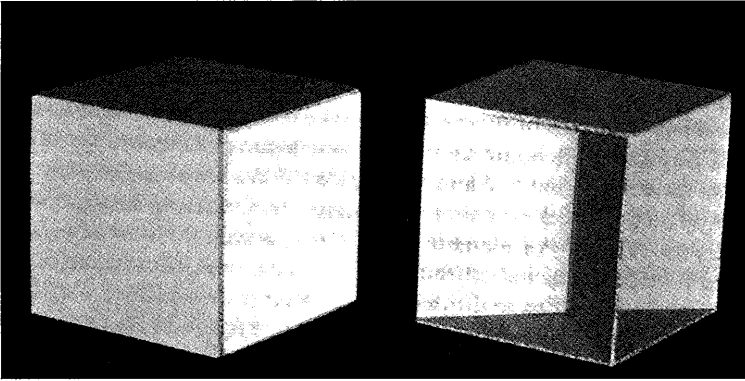


Figura 4: Naum Gabo: Ilustración al texto *Escultura: tallar y construir en el espacio*, reproducido en: CHIPP, H.B.: *Teorías del arte contemporáneo*. Fuentes artísticas y opiniones críticas, Akal, Torrejón de Ardoz, 1995.

Esta última frase: “la profundidad es la forma del espacio” podría parecer otra bravuconada de tipo futurista, otra frase ingeniosa más en el discurso revolucionario de las artes, si no fuera porque Gabo, tanto con su obra como con posteriores escritos ilustrará convenientemente su completo significado. Así, en un texto del año 1937, que se presenta con el significativo título “Escultura: tallar y construir en el espacio” argumenta las cualidades de la escultura constructivista en tres puntos: I Materiales y formas, II Espacio y III Emoción.

Nos vamos a detener un momento sólo en la segunda, donde dice:

“Como se aprecia en la ilustración, (Figura 4) los dos cubos muestran la diferencia fundamental entre los dos tipos de representación del mismo objeto, uno correspondiente a la talla y otro a la construcción. Lo que principalmente les distingue se halla en los diferentes métodos de ejecución y en los diferentes centros de interés. El primero representa el volumen de una masa; el segundo, el espacio en que la masa existe como hecho visible. El volumen de la masa y de espacio no son escultóricamente la misma cosa. Sin duda, se trata de dos materiales distintos. Debe quedar claro que yo no utilizo esos dos términos en su profun-

do sentido filosófico. Quiero decir dos cosas concretas con las que entramos en contacto cada día. Dos cosas obvias, masa y espacio, ambas concretas y mensurables.

Hasta ahora, los escultores han preferido la masa y dejado aparte o prestado poca atención a un componente tan importante de la masa como es el espacio. Éste les ha interesado sólo como un lugar en el que los volúmenes pueden ser situados o proyectados. Tenía que rodear a la masas. Nosotros consideramos al espacio desde un punto de vista totalmente distinto. Lo consideramos como un elemento escultórico absoluto, liberado de todo volumen cerrado, y lo representamos desde su interior, con sus propiedades específicas.”¹⁴

La ilustración a la que se refiere Naum Gabo es perfectamente explícita de la diferencia que él establece entre tallar un cubo formando un bloque macizo y construir con planos las líneas que determinan el espacio vacío y presente de un cubo del mismo volumen.

Entre otros, hay dos artistas constructivistas que en esos momentos tomarán clara conciencia del espacio como valor artístico, estos son Vladimir Tatlin y El Lissitzky. (Figura 5) En 1915 Vladimir Tatlin se sirve del diedro que for-

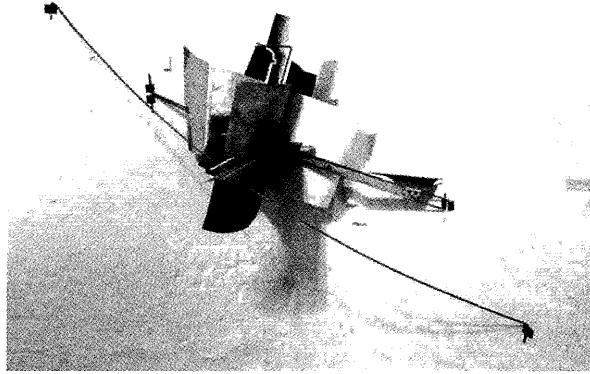


Figura 5: Vladimir Tatlin, Relieve de rincón complejo, 1915.

man el rincón entre dos paredes para construir en él unos relieves (¿esculturas?) que cuelgan físicamente de ellas, extendiéndose por el espacio que configuran las paredes. Por su parte, El Lissitzky (Figura 6) va a ir más lejos al construir su obra como un espacio real, realizando una habitación vacía en la que los acontecimientos plásticos son las paredes que configuran la obra, pero siendo la obra el conjunto, es decir, la totalidad del espacio y no sólo de los elementos que se han colocado en las paredes.

Si se dudaba entonces, como demuestran las críticas de la época y la propia defensa de los artistas, de que las construcciones con cables que ensartan planos de Tatlin, a pesar de

ser relieves que ocupan y ponen en evidencia una parte del espacio, más concretamente, un rincón, o las construcciones de Naum Gabo, con sus hilos determinando el espacio transparente y vacío que encierran entre ellos, fueran esculturas, la obra de El Lissitzky carecía por completo de posible clasificación entre las artes ya que no era ni pintura, ni escultura, ni arquitectura, aunque participaba de las cualidades de estas tres artes. Esta particularidad le conduce a su autor a denominar a sus obras con otro término que el bautizó como *Proun*.

En julio de 1923 El Lissitzky tuvo la oportunidad de mostrar su idea espacial de obra de arte *proun* cuando transformó el cubículo que le habían concedido para exponer en la "Gran

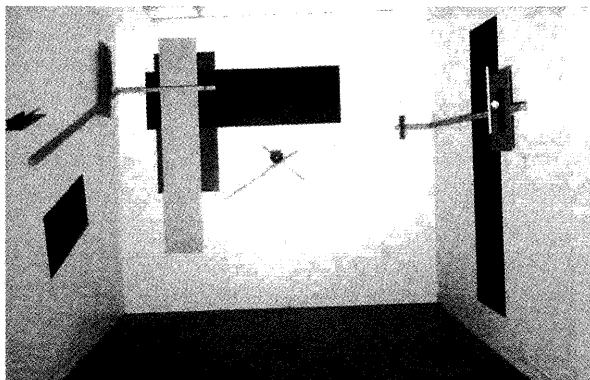


Figura 6: El Lissitzky, Espacio Proun, 1923.

Exposición de Arte de Berlín”, con motivo de esta exposición escribió el texto titulado “Prounenraum” del que quiero destacar algunas frases:

“Espacio: lo que no se mira por el ojo de la cerradura, ni por la puerta abierta. El espacio no existe sólo para la vista, no es cuadro; se quiere vivir en él. (...)”

El espacio debe existir para el hombre -no el hombre para el espacio. Los metros cúbicos que el hombre necesita para el descanso, el trabajo y la vida social han de transformarse en una unidad, y esta unidad ha de ser permanentemente móvil, según las necesidades, por medio de un sistema elemental de estructuración. Ya no queremos el espacio cual ataúd pintado para nuestro cuerpo vivo.”¹⁵

Todos los elementos de este espacio construido por El Lissitzky: figuras geométricas (prisma, cubo y esfera), relieves, líneas, superficies coloreadas (negro, blanco, gris y madera), han sido ideadas y “proyectadas” como una “gestaltung” que pretende configurar un verdadero espacio, es decir, que pretende organizar el volumen para conferir un carácter a una caja-cubo inerte que, según El Lissitzky, carecía de “forma” previa.

En ese mismo manifiesto donde explica la construcción de su espacio *proun* El Lissitzky proclama: “Esto significa que la pared no puede concebirse como cuadro = pintura. ‘Pintar’ paredes o colgar cuadros de la pared son acciones igualmente erróneas. El nuevo espacio no necesita y no quiere cuadros -no es un cuadro traspuesto de superficies-. Eso explica la hostilidad de los pintores de cuadros en contra nuestra: destruimos la pared como meridiano para sus cuadros.”¹⁶

Ciertamente, tanto Naum Gabo como El Lissitzky en los textos que estoy mencionando,

como otros muchos artistas constructivistas, se quejan de los ataques que están propinando críticos y artistas contra su obra. No es una paranoia. El 15 de octubre de 1924 André Breton publicó el primer *Manifiesto del Surrealismo*, un texto y unas ideas que, siguiendo las teorías psíquicas de Sigmund Freud, ejercerán una enorme influencia sobre el arte de las siguientes décadas. Como es lógico, el espacio, con su carga de realidad física, no tiene cabida en un mundo onírico o psicológico.

Con todo, un artista próximo al surrealismo, Alberto Giacometti, intenta desarrollar un tipo de escultura del espacio¹⁷. Para conseguirlo pretende liberar a la escultura de su aspecto de masa pesada recurriendo a los modelos del primitivo arte etrusco que sitúa en estructuras y plataformas que destacan el entorno de la figura pero, desde el punto de vista de lo espacial, sus obras no consiguen pasar de ser hermosas estatuas muy estilizadas.

De entre todas las luchas y rivalidades entre cubistas, futuristas, constructivistas, expresionistas, dadaístas y surrealistas, serán los últimos quienes ganen la batalla de la vanguardia oficialista, de tal manera que los cubistas, una vez convertido Picasso al orden de un nuevo clasicismo, se quedan en poco más que meros decoradores; los futuristas, con la velocidad que caracterizó sus obras, se convirtieron al nuevo credo metafísico auspiciado por el patriotismo de Mussolini; mientras que las diversas ramas del constructivismo quedaron arrinconadas en las catacumbas del posleninismo. Las experiencias de la Bauhaus seguirán con dificultades sus trabajos sobre la forma hasta que en 1933 son obligados a disolverse como institución, pasando la mayoría de sus miembros activos a refugiarse en los Estados Unidos.

Así las cosas, las investigaciones y conquistas sobre el espacio quedarán semiolvidadas y

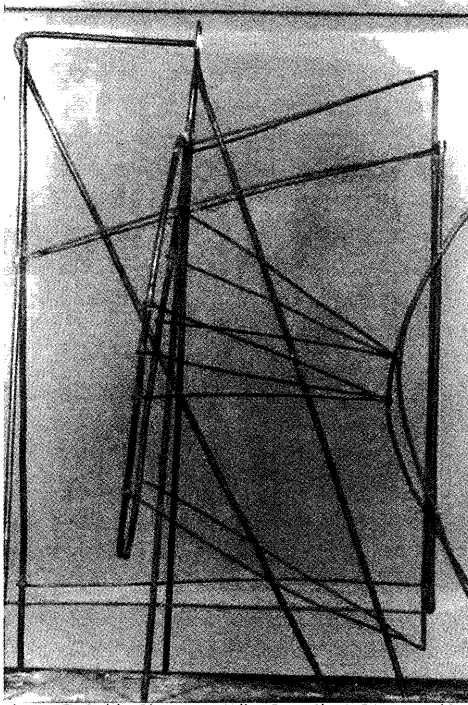


Figura 7: Pablo Picasso y Julio González, Construcción, 1928-29.

buena parte de los experimentos vanguardistas del constructivismo, que habían sido brillantemente enunciados, no lograrán desarrollarse plenamente.

Un investigador nato, como era Picasso, sin embargo, no se va a dormir en los laureles. En 1928 aceptó un encargo del Ayuntamiento de París para realizar un monumento a su amigo, el poeta y primer teórico del cubismo, Guillaume Apollinaire. Para resolver este encargo solicitará la ayuda de otro amigo, Julio González, que conoce la entonces novedosa técnica de la soldadura autógena, que está empezando a utilizar en sus trabajos de escultura.

La soldadura permite hacer con el hierro lo que la cola con el papel. En este sentido podríamos decir que Julio González está empezando a hacer *collages* con recortes de hierro, tales como varillas, tubos, pletinas y planchas

de desecho, tal y como Picasso y Braque hacían con papeles pintados, hojas de periódicos y partituras. (Figura 7)

En octubre de 1928 Julio González, siguiendo las instrucciones y dibujos de Picasso, había construido al menos cuatro modelos de alambre soldado para este monumento.

Por su parte, el fotógrafo Brassai nos habla de la existencia de "numerosas esculturas de alambre (...) construcciones rectilíneas, geométricas, tridimensionales." que "se podían haber considerado como el trabajo de cualquier 'constructivista', si no se hubiera adivinado en cada uno de ellos el cuerpo humano."¹⁸

La técnica de la soldadura autógena empleada por Julio González nos permitiría hablar, efectivamente, de unas construcciones en hierro, pero las finas varillas que construyen estas obras, sin masa ni volumen, son como los trazos de un dibujo que Picasso hubiera realizado extendiendo la punta del lapicero fuera del papel para recorrer el espacio tridimensional. Las varillas en el espacio marcan contornos de figuras vacías y permiten que la vista atraviese estos contornos pudiendo contemplar el espacio entre ellas y a través de ellas.

De la misma manera que el trazo lineal insinúa sobre el papel cuál es el interior y cuál el exterior, las varillas de estas esculturas sugieren las cualidades del espacio sin necesidad de rellenarlo. La falta de opacidad, por otra parte, hace que desde cada punto de vista la obra cambie de perfiles y el dibujo cobre nuevas siluetas. Este fenómeno ha sido descrito muy claramente en las esculturas de Julio González por Josephine Withers con las siguientes palabras: "...lo que atrapa al ojo es el modo en que las relaciones espaciales de estos planos y de la silueta total constantemente cambian según vamos moviéndonos en torno a la obra."¹⁹

El contacto profesional de Julio González con Picasso, como constructor de los modelos del *Monumento a Apollinaire*, le permitió comprender las posibilidades de lo que él denominó: "dibujar en el espacio".

Esta idea de "dibujar en el espacio" fue enunciada en un conocido texto que escribió Julio González entre 1931 y 1932,²⁰ como consecuencia de su colaboración con Picasso. En él nos avanza algunos de los ejes de cómo recuperar el espacio como tema esencial de la escultura. Aunque en el texto parece referirse a la obra de Picasso, lo que hace, en realidad, es valerse de la autoridad y notoriedad de su amigo para ensayar los postulados teóricos de su propio trabajo.

Para González el problema que debe superar la escultura no reside en cuestiones de armonía o equilibrio, cualidades que, por otra parte, definen al arte clásico, sino en conseguir un "matrimonio entre *material* y *espacio*, a través de la unión de formas reales con formas imaginarias, obtenidas o sugeridas por puntos establecidos, o por medio de perforaciones."²¹ (Figura 8)

El *material* moderno al que recurrirá Julio González es el hierro, más concretamente, fragmentos de chatarra inespecíficos, restos industriales, que debidamente manipulados, trabajados y ensamblados proporcionarán un aspecto inédito y unas posibilidades insospechadas a su escultura. El otro elemento es el *espacio*. El espacio en su obra toma cuerpo y adquiere forma palpable con ayuda de los nuevos métodos escultóricos: "...utilizar este espacio y construir con él, como si se estuviera tratando de un nuevo material adquirido, es todo lo que pretendo."²²

Julio González va a construir, como él mismo escribe, alrededor del vacío haciendo manifiesta su cualidad de espacio, generando, en-

tre la densa materia metálica y el vacío, un solo bloque, un único cuerpo.²³

Lucien Farnoux-Reynaud explica muy sagazmente, en el catálogo de la exposición que presentó Julio González en la Galerie de France en 1931, cómo su obra es un arte de la abstracción que proviene del taller de orfebrería en el que se realizan collares y anillos, piezas que insinúan el contorno de figuras mostrando sólo su hueco²⁴. Así, las figuras se insinúan por el contorno, por el vacío moldeado que hace tangible el espacio. En algunos dibujos de sus esculturas se aprecia cómo las líneas (las varillas en la obra material) tienen el propósito de extenderse más allá de sus límites físicos, ampliando el espacio, liberándolo de su encierro y creando efectos dinámicos.

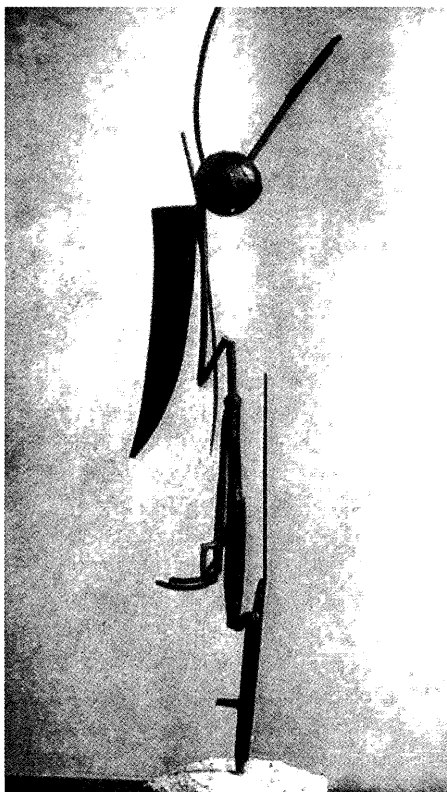


Figura 8: Julio González, Bailarina llamada el ángel, 1933.

Las ideas plásticas y las obras de Julio González proporcionaron nueva vida al género escultórico que tendrá continuadores en las generaciones siguientes, como la de David Smith, Anthony Caro, Jorge Oteiza y un largo etcéte-

ra que se extiende hasta ahora mismo, incluso en otras obras que ya no se construyen en hierro ni se sueldan pero que tienen una entidad escultórica, que son posibles gracias a su particular visión del espacio.

NOTAS

¹ Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1981^a (1^a ed. en italiano, 1951), pág. 19.

² Werner Weisbach comenta que “asombraba a sus alumnos con fórmulas matemáticas”. Citado en: BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Albin Michel, París, 1986, pág. 533.

³ La idea de espacio como herramienta historiográfica aparece ya formada en: SCHMARSOW, August, *Das Wesen der architektonische Schöpfung*, Leipzig, 1884; —, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergrand...*, Leipzig y Berlín, 1905.

⁴ WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Óptima, Barcelona, 2002 (1^a ed. en alemán, Munich, 1915).

⁵ Véase: WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales...*, op. cit., donde se analiza la polaridad entre superficie y profundidad. FRANKL, P., *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900*, Gustavo Gili, Barcelona, (1^a ed. en alemán, Leipzig en 1914), en cuya pri-

mera parte se habla expresamente en términos espaciales.

⁶ Véanse las teorías al respecto de Sigfried Giedion en: *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*, Dossat, Madrid, 1980 (1^a ed. en inglés, 1941), págs. 28-29 et alt.

⁷ Véase: KLEE, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, Premià, Méjico, 1978, 1985². (1^a ed. en alemán: *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925).

⁸ Matemático fundador de l'Ecole Polytechnique de París.

⁹ Firmado por Umberto Boccioni en Milán el 12 de abril de 1912 y publicado en el nº 13 de la revista *Lacerba* al año siguiente.

¹⁰ Boccioni, Umberto, “Manifiesto tecnico della scultura futurista”, reproducido fotográficamente en: AA.VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, París, 1986, págs. 340-341.

¹¹ Esta última frase aparece en negrita en el texto original.

¹² Firmado en Moscú el 5 de agosto de 1920.

¹³ GABO, N.; PEVSNER, N.: “Manifiesto realista”, reproducido en: CHIPP, Herchel B.: *Teorías del arte con-*

temporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas, Akal, Torrejón de Ardoz, 1995. (1^a ed. en inglés, 1968), págs. 350-355. Existen otras versiones en español que difieren en algunos puntos en la redacción pero no en el uso del término espacio y de los conceptos que en él se transmiten. Estas diferencias se deben fundamentalmente a que el texto fue escrito en ruso y traducido a otros idiomas, de los que se ha vertido al español. Véase también: AA.VV.: *Constructivismo*, A. Corazón, Madrid, 1972, págs. 63-69. DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1979, 1999¹⁴ (1^a ed. en italiano, 1966), págs 325-328. CIRLOT, Lourdes (ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Labor, Barcelona, 1993, págs. 212-218. GONZÁLEZ, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN, Simón (eds.): *Escritos de arte y vanguardia 1910/1945*, Istmo, Tres Cantos, 1999, págs. 300-304.

¹⁴ GABO, Naum: “Escultura: tallar y construir en el espacio”, reproducido en: CHIPP, Herchel B.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Torrejón de

Ardoz, 1995. (1ª ed. en inglés, 1968), págs. 357-358.

¹⁵ Reproducido en: GONZÁLEZ, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN, Simón (eds.): *Escritos de arte y vanguardia 1910/1945*, Istmo, Tres Cantos, 1999, págs. 334-335.

¹⁶ GONZÁLEZ, Ángel, op.cit., pág. 335.

¹⁷ En una carta de Alberto Giacometti a Pierre Matisse le indica que las figuras para él no son masas compactas sino construcciones transparentes: esqueletos en el espacio; publicado en: *Alberto Giacometti, Exhibition of Sculptures*, Nueva York, 1948, p. 36. Citado por: WITHERS, Josephine: *Julio González: Sculpture in Iron*, New York

University Press, Nueva York, 1978, p. 104.

¹⁸ BRASSAI: *Gespräche mit Picasso*, Hamburgo, 1966, pág. 125. Citado en: LICHTENSTERN, Christa: *Pablo Picasso. Monumento a Apollinaire. Proyecto para la humanización del espacio*, Siglo XXI, Méjico, 1996. (1ª ed. en alemán, 1988), pág. 22.

¹⁹ WITHERS, Josephine: *Julio González: Sculpture in Iron*, New York University Press, Nueva York, 1978, p. 61.

²⁰ GONZÁLEZ, Julio: "Picasso sculpteur", en: AA.VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, París, 1986, págs. 369-372. Este texto, escrito en francés, ha permanecido inédito hasta que fue

publicado por Josephine Withers en 1978, bajo el título "Picasso sculpteur et les cathédrales", en: WITHERS, Josephine: *Julio González*, op.cit., págs. 131-144.

²¹ GONZÁLEZ, Julio: "Picasso sculpteur", en: AA.VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, París, 1986, p. 370.

²² Citado por: RITCHIE, Andreu Carnduff: "Statements by Gonzalez", *Julio González*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1952, p. 42.

²³ Cfr. GONZÁLEZ, Julio: "Picasso sculpteur", op. cit., p. 372.

²⁴ Cfr. FARNOUX-REYNAUD, Lucien: *J. González*, Galerie de France, París, 1931, s.p.