

***“Puedo decir que la materia es una cosa
Maravillosa.
Es lo que una vez se denominaba, “Naturaleza
Divina”.
La naturaleza hace todo, hierbas, estrellas,
Cerebros humanos, cerebros de caballos,
Serpientes.
Hace todo y transforma todo en pura energía
Algunas veces a velocidades inverosímiles, y se
“organima”
En organismos desconocidos por nosotros.
Entrar en materia es como entrar en un océano.”***

Roberto Matta,, 1999

RESUMEN

En esta tesis se fundamenta teóricamente la propuesta pictórica, cuya temática es el movimiento y ritmo de la ciudad contemporánea.

Se explican este movimiento y ritmo con el concepto de los fractales y el caos, y se alude también a los no- lugares, concepto nuevo de la estructura de la ciudad contemporánea.

Se toma como referentes en cuanto a tema y color, a dos pintores, Piet Mondrian y Kasimir Malevich,

En el Capítulo Uno encontramos antecedentes como la conformación de la ciudad, el espacio público y los no-lugares como lugar del anonimato. También se habla de la ciudad y el cuerpo, donde podemos decir que la ciudad está compuesta de pequeñas partes, fractales, que poseen su propio ritmo, pero a su vez estas partes fractales se introducen en un cuerpo mayor y con un ritmo mayor, el cuerpo llamado ciudad.

En el Capítulo Dos, en el proceso de la obra, se habla del ritmo y el movimiento, pero llevado a su expresión plástica a través de imágenes que están al nivel de sensaciones, es decir, van más allá de lo visual.

En cuanto al color en la propuesta, éste también está trabajado bajo el concepto de lo fractal.

RESUMEN	II
INDICE	III
INTRODUCCION	IV
1.- FUNDAMENTACION TEORICA	
1.1.- Antecedentes	7
1.2.- Espacio público y no-lugar	10
1.3.- La ciudad y el cuerpo	15
2.- PROCESO DE LA OBRA	
2.1.- La pintura, el movimiento y el ritmo	23
2.2.- Color y sentimiento de ritmo	29
REFERENCIAS	32
GLOSARIO ESTILISTICO Y BIOGRAFICO	35
ANEXOS IMÁGENES	
ANEXO 1 : Otros autores.....	38
ANEXO 2 : Obras personales	44
ESCRITOS	
Italo Calvino , “Eloe”	47

INTRODUCCION

A través de la propuesta teórica se fundamenta la creación plástica visual, cuyo lenguaje es la pintura a partir de las sensaciones que producen el movimiento y ritmo de la ciudad contemporánea, entendiéndose por ritmo el orden acompasado en la sucesión de las cosas.

Todo lo que existe tiene un ritmo, desde los movimientos de los planetas hasta el movimiento de las partículas más ínfimas. El ritmo existe en todo lo que tiene vida, en el universo, en la naturaleza, en la vida humana, y por consiguiente, también existe en la ciudad, en la cual cada actividad, cada grupo de personas, cada lugar, tiene un ritmo y un ciclo de uso que le son propios.

La preocupación por este movimiento y ritmo nos introduce en uno de los espacios que se reconocen hoy día en la ciudad contemporánea como los no-lugares, los que se caracterizan por ser espacios sin identidad, es decir, que no tienen características que permitan a sus usuarios reconocerse, ni tampoco desarrollar sentimientos de pertenencia con respecto a ellos. Son espacios que están normalmente relacionados con la movilidad, como calles, centros comerciales o aeropuertos.

El no-lugar es el lugar del anonimato, es la transición sin compromiso, el escenario del deambular sin intención ni dirección, es una concepción temporo-espacial que representa una instancia que no tiene ubicación alguna. Son espacios urbanos de paso y tránsito que están definidos por el movimiento y no por la permanencia, y en los que sus

límites no son elementos físicos, sino conceptos como el acceso y la rapidez.

En esta propuesta la ciudad está considerada como un organismo vivo, y tanto el ritmo como su estructura se explican con el concepto de los fractales, concepto con que hoy día se intenta conocer y describir el mundo de la naturaleza y que se basa en formas generadas por un proceso de repetición o de fragmentación, que se lleva hasta el concepto de infinito.

La palabra fractal, tal como lo señala el doctor en estética J. Briggs (1999), hace referencia a los modelos del caos que se ven en la naturaleza, como en un grupo de nubes cruzando el cielo, en el ir y venir de las olas del mar, o en la erosión que ha causado una vertiente en una montaña, o sea, se refiere a las huellas, a las formas realizadas por sistemas dinámicos caóticos. El término “caos” se entiende aquí como la ciencia que intenta comprender las reglas sobre cómo lo impredecible conduce a lo nuevo, como por ejemplo, comprender los movimientos que crean las tormentas, los huracanes, los movimientos de los ríos, es decir, cómo frente a un obstáculo un orden se rompe, pero vuelve a autoordenarse en una forma autosemejante.

En cuanto a formas, los fractales se refieren a estructuras que se caracterizan por tener entre sus propiedades la de contener una imagen de sí mismas en cada una de sus partes, lo que se podría ejemplificar con un árbol, en que en la estructura de cada una de sus ramas, y hasta en la de sus ramillas más pequeñas, se puede reconocer la del árbol completo. Han sido ampliamente utilizadas por matemáticos para comprender las formas naturales y también para crear complejas formas geométricas nuevas, las que pueden asemejarse a formas naturales, como paisajes o

montañas, o simplemente formas abstractas realizadas por el mero placer matemático y estético.

En esta propuesta plástica no se utilizan los fractales en su forma matemática, tampoco se pintan fractales, sino que se utilizan los conceptos de orden y caos que van ligados a éstos para la localización de los elementos de la obra. Es así como se habla visualmente de ritmo, pero a la vez conceptualmente, como un metalenguaje, se habla de fractales.

De entre todos los artistas que han trabajado en pintura el concepto del movimiento y ritmo, se hace referencia a dos pintores quienes, con diferentes estilos y perspectivas abordan este concepto, ya sea por medio de la temática o de la sensación del color. Ellos son Piet Mondrian y Kasimir Malevich.

CAPITULO I

FUNDAMENTACION TEORICA

1.1.- ANTECEDENTES

“...la ciudad forma parte y materializa el espacio donde tiene lugar la vida urbana... es movimiento variable y perpetuo. El indetenible paso del tiempo y los acontecimientos que indudablemente en ella se generan y desarrollan, no permiten imaginarla quieta, inalterable, todo lo contrario, muta y se transforma constantemente.”

Tapia.E. (2001).

Las ciudades, desde su nacimiento hasta hoy día, han ido evolucionando y creciendo en tamaño y en cantidad de habitantes. Se han convertido en un foco de atracción para los individuos que han visto en ellas posibilidad de trabajo, y por consiguiente, de una mejor vida, contribuyendo así a formar la gran diversidad social que se encuentra en ellas. García Canclini (1999), antropólogo, sostiene que las ciudades no son áreas delimitadas y homogéneas, sino espacios de interacción en los cuales las identidades y los sentimientos de pertenencia se forman con recursos materiales y simbólicos.

De acuerdo al arquitecto J. Osorio (2000), la ciudad se define como una organización espacial en la cual habitan, trabajan, participan, se

recrean y expresan los ciudadanos, constituyéndose como el ámbito privilegiado para la construcción de su vida diaria.

En esta propuesta se considera que "...la ciudad es una ciudad de cronotopos, lugar físico animado por ritmos originados por la presencia y ausencia de los ciudadanos y de sus habitantes temporales".(Cortizo,T.:1999 : 20) Se expresa con el término cronotopos la inseparabilidad de espacio y tiempo, teniendo al tiempo como la cuarta dimensión del espacio, ya que todo acontecimiento sucede en un espacio físico que tiene determinadas dimensiones, como son largo, ancho y alto, pero además suceden en un tiempo determinado. "Espacio y tiempo no existen separadamente, no hay espacio sin tiempo ni tiempo sin espacio".(Bailleres, J.:1991 : 140) Se pueden entender entonces los cronotopos como secuencias rítmicas del encadenamiento de distintas actividades que se producen en los diversos espacios de la ciudad debido al transcurrir del tiempo en ellos.

A consecuencia del gran aumento de población, las ciudades se han ido extendiendo, obligando a sus habitantes a un continuo movimiento para realizar sus actividades diarias. A medida que más crecen son mayores las distancias entre la vivienda y los lugares de trabajo, por consecuencia es mayor el tiempo que se ocupa en desplazarse, es más el apuro, la prisa.

Las personas en la calle caminan al unísono, se desplazan en automóviles o en bicicletas; cada actividad, cada grupo de personas, cada lugar tiene un ritmo y un ciclo de uso que le son propios. La ciudad muta y se transforma constantemente debido a los distintos ritmos y sistemas de actividades de sus usuarios. Según Alfonso Sanz (1998), es el peatón el que hace ciudad, porque es él quien establece la comunicación y la convivencia, características del hecho urbano, de lo que se puede concluir que la riqueza

de posibilidades que se ofrecen al peatón es la riqueza de la vida en la ciudad.

Se puede decir que la movilidad es quizás la manifestación más llamativa de los ritmos de la ciudad: embotellamiento de vehículos, tiempo perdido, saturación de calles, aparcamiento, o el deambular de las gentes sin rumbo por una zona comercial. Es así como estos habitantes temporales se contactan, se comunican, se aglomeran, produciéndose un intercambio y una interacción entre ellos, que hace que la ciudad también se manifieste como un lugar de contrastes, o dicho de otra manera, a través de sus habitantes, se manifiesten la mayor parte de las características dominantes de la cultura .

En esta propuesta se considera la ciudad como un organismo vivo, que se mueve con diferentes ritmos dados por sus habitantes, produciéndose contrastes entre lo que a simple vista nos parece caótico debido a los tumultos de individuos que transitan por las calles, por los espacios públicos, en distintas direcciones y en un aparente desorden, y por otro lado el orden de las rutinas individuales, que se manifiesta en que generalmente los individuos transitan siempre por el mismo lugar, llegando incluso a haber sectores de su ciudad que nunca conocen. Plásticamente este contraste se manifiesta también en la pintura a través de su composición, o en la utilización de notas solitarias de color, es decir, a través de las imágenes se hace referencia a la simultaneidad del orden y del caos, que es como se entienden el movimiento y ritmo de la ciudad, tema de esta propuesta.

Es así como podemos decir que en esta propuesta lo importante en la ciudad no son sus construcciones, su parte material o arquitectónica, sino

lo que se percibe que sucede en ella, las sensaciones que nos producen su movimiento y ritmo, lo que transcurre principalmente en sus calles, en sus espacios públicos.

1.2.- ESPACIO PUBLICO Y NO LUGAR

El espacio público constituye un elemento fundamental del desarrollo urbano contemporáneo, pues es el escenario donde cotidianamente transcurre la vida colectiva de quienes habitan las ciudades, y porque es allí donde se materializan y se expresan las relaciones entre sus habitantes.

Dentro de la ciudad el espacio público “constituye un lugar de encuentro, de desarrollo de identidad y de pertenencia en todas las escalas, barrio, ciudad, región y país, así como de expresión de diversidad cultural, generacional y social”.(Osorio, J.: 2002 : 13). Desde esta perspectiva se lo visualiza como un escenario, como el soporte físico de las actividades cotidianas que satisfacen las necesidades urbanas colectivas, las que trascienden los límites de los intereses individuales. Pero no sólo es el espacio de lo cotidiano, “acoge también la imaginación y la creatividad, es el lugar de la fiesta y del símbolo, de la religión, del juego, del movimiento, de todas las manifestaciones en que la comunidad se reconoce como tal.” (Abogabir, X.: 2002 : 20)

Siguiendo con el pensamiento de J. Osorio (2002), se puede decir que el espacio público es por naturaleza heterogéneo, instaura, preserva,

promueve y organiza la comunicación entre gente diferente. Este espacio entonces, además de sus componentes físicos y jurídicos, se constituye como tal por sus dimensiones sociales y culturales. En este sentido es un ámbito constituido por relaciones sociales, un lugar de identificación y encuentro, de manifestación colectiva, y de expresión comunitaria, un lugar donde los ciudadanos interactúan entre sí. Se puede decir entonces, que al hablar de espacio público se está haciendo referencia tanto a un espacio físico como a un espacio social.

El usuario del espacio público es casi siempre un transeúnte, alguien que no está allí sino de paso. En estos lugares, la ciudad habla de distintos códigos, donde cada individuo interpreta ese lenguaje sutil que da sentido a sus propias vidas, o simplemente, disfruta mientras es parte de lo que allí sucede. En estos espacios no es necesario pagar, no se obliga a consumir, se circula a toda hora y todos los días, es un lugar creado por muchas generaciones, que ha evolucionado adaptándose a distintos usos y épocas. Desde este enfoque también podemos concebir el espacio público como un lugar, un escenario para la acción.

Ximena Abogabir (2002), sostiene que el término lugar nos remite a una construcción concreta y simbólica del espacio, dándole sentido a aquellos que lo habitan y lo utilizan. Los lugares evocan relaciones, identificación e historia, son los que describen la imagen de lo que somos. Siguiendo con su pensamiento, se puede decir que en los lugares, o espacios públicos, existen elementos que permiten formar identidades compartidas por sus usuarios, porque reactivan la memoria, una memoria que incorpora el pasado al presente de la colectividad. De esto podemos concluir que el sentido que las personas le dan a un lugar está dado por las

representaciones que le atribuyen a esos espacios, es decir, por los significados y usos determinados por su cultura.

Como ya se ha dicho anteriormente, en esta propuesta pictórica al hablar de lugar no sólo se estará haciendo referencia al espacio físico, sino también al tiempo, al aquí y ahora, ya que toda acción que se realice necesita de un tiempo y un espacio.

Joseph Muntañola, arquitecto (1999), nos dice que para pensar el lugar es necesario pensar en la permanente unión de espacio y tiempo. Para este arquitecto el lugar es tiempo en espacio. Es tiempo emplazado, situado, en que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo que el tiempo se concreta en el aquí. En este sentido, al cambio de lugar o, dicho de otra forma, al movimiento, lo vemos como el paso del espacio al tiempo y del tiempo al espacio.

La observación del movimiento y ritmo en la ciudad contemporánea nos lleva a los nuevos espacios que se reconocen en ella, los no-lugares. M. Augé (2002), antropólogo, los considera como un nuevo concepto de lugar, en el que espacio y tiempo se producen y manifiestan completamente integrados. Reconoce a los no-lugares como espacios urbanos de paso y tránsito, caracterizados por flujos peatonales o vehiculares; el no-lugar relaciona espacios para ciertos fines o funciones, como pueden ser, por ejemplo, el transporte, el comercio o el ocio. Siguiendo a M. Augé (2002), en un no-lugar, el individuo entra en un anonimato relativo, en donde necesita una identidad provisional que lo asemeje al otro, como se da, por ejemplo, entre los pasajeros de un bus o un tren, o entre los clientes de un supermercado. Se habla entonces de espacios materializados por la urgencia del momento y medidos en unidades de tiempo,

Es así como se puede decir que los no-lugares son espacios propiamente contemporáneos, anónimos, donde los ciudadanos se convierten en meros elementos. Son espacios de conjuntos que se forman y deshacen al azar. “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico, definirá un no-lugar.”(Augé,M.:2002:83).

El no-lugar, entonces, está referido al espacio de los sistemas de transporte, la calle, los pasillos del metro, los terminales, las estaciones, los túneles, las discotecas, las salas de espera, la gran superficie comercial, los espacios de pasos perdidos en los que se produce un desplazamiento incesante y un entrecruzarse ajetreado de individuos que se encuentran de paso entre un sitio y otro. Este tipo de espacio se define por el movimiento y no por la permanencia, y sus límites no están definidos por elementos físicos, sino por los conceptos de acceso y de rapidez. El no-lugar es principalmente el espacio del viajero, es decir de su hablante, de todos aquellos que dicen el espacio, y haciéndolo, producen paisajes y cartografías móviles, es decir, verdaderos mapas que se arman y desarman con el transitar de los individuos.

En la ciudad ese decidor del espacio es el transeúnte, el usuario de los transportes públicos, el aficionado en el estadio, el consumidor extraviado en el supermercado, en los grandes almacenes o en el centro comercial, pero sobre todo, en el espacio que la calle impone.

Lugares y no-lugares más que oponerse se complementan, son espacios percibidos y valorados de forma diferente. El lugar es una

vivencia que comunica, recuerda y edifica el pasado en un presente continuo; el no-lugar, en cambio, es fugaz y momentáneo, con una fuerza de atracción que nos invita a experimentarlo en un sentido netamente individual.

En esta propuesta pictórica se representa este no-lugar, a través de las sensaciones que provocan los movimientos y ritmos generados por los desplazamientos y por lo que se podría imaginar a través de ellos.¹ Es similar a lo que relata el escritor Italo Calvino (1972), en uno de los cuentos del libro “Las ciudades invisibles”, en donde las personas que transitan por las calles de una ciudad llamada “Eloe”, no se conocen ni se contactan, sólo imaginan cosas unas de las otras, crean encuentros imaginarios, de alguna forma adivinando cómo es, cómo piensa, hacia dónde se dirige cada persona, como un juego de identidades que se entremezclan en la ciudad. Es, a fin de cuentas, un juego de posibilidades de encuentros, de ritmos internos propios de cada persona, diferentes momentos temporales internos, mentales y corporales.

Si miramos lo que sucede en lo que se ha definido como un no-lugar, se pueden ver innumerables ritmos diferentes, está el ritmo del pasear, del desplazamiento rápido, del andar sin rumbo y también el de la rutina. Movimiento y ritmo se llevan a la propuesta plástica por medio de la repetición rítmica de imágenes, de fragmentos de figuras humanas que nos conectan a la vez, simbólicamente, con el movimiento, es decir, la imagen aporta un significado que va más allá del objeto que está denotando.

¹ Lámina N° 7

1.3.- LA CIUDAD Y EL CUERPO

“El mundo tiene que ser cartografiado con los sentidos y con el sentido del propio cuerpo. Quien no tenga un mapa de su propio cuerpo, es ciego respecto a su mundo”

Roberto Matta, 1998

La ciudad es un abanico de posibilidades, una fuente de sensaciones, un registro de imágenes, olores, ruidos y vivencias, y en sus calles es donde se reúnen todas las clases sociales, diferentes tipos de personalidades, lo que la transforma en un lugar de encuentro heterogéneo.

Para materializar esta propuesta se explora la ciudad a través de las sensaciones que se tienen de ella, buscando encontrar dentro de su totalidad otras totalidades. Se entiende por sensaciones la impresión que producen las cosas a través de los sentidos, y también a la visión interna, a la percepción subjetiva que se tiene de ellas.

El punto principal generador de sensaciones y sentimientos es el ritmo. Es lo que K. Malevich denominó el sentimiento del ritmo, afirmando que está en todas las cosas. *“Movimiento, movilidad y dinamismo determinan la vida moderna. Malevich quiere representar pictóricamente los estados en transformación”*(Simmen, K.: 2000: 45).

Es por este dinamismo y constante movimiento que la ciudad se transforma en algo orgánico, ya que cada cuerpo dentro de ella lleva ritmos intensos, los que en algún momento se insertan en un ritmo aún más “sonoro”. Es así como podemos decir que la ciudad está conformada por miles de ritmos y tiempos.

Ritmo

El ritmo se define como el orden acompasado en la sucesión de las cosas. Todo lo que existe tiene un ritmo, desde los movimientos de los planetas hasta el movimiento de las partículas más ínfimas. Vivimos siguiendo el ritmo de la inspiración y la expiración, así como el del día y la noche. Es así como los ritmos son las imágenes y los sonidos recurrentes en los que se inscribe nuestra existencia.

De acuerdo a F. Tejada (2001), percibimos que existe vida porque existe el movimiento, y existe el ritmo porque la vida funciona a través de él, ya que el ritmo no es más que un movimiento ordenado. Quienes han estudiado los orígenes de la música manifiestan que ésta nace de la necesidad fisiológica del hombre de expresar las sensaciones que le produce el medio en que habita y que por sí funciona con sus propios sonidos y ciclos rítmicos, como son, por ejemplo, las mareas, las cuatro estaciones del año, el día y la noche. Todo en el universo está en constante movimiento y por consiguiente tiene un ritmo que es constante en todo; si congeláramos el universo por un instante sería como una gran máquina que se detiene y que al ponerla otra vez en marcha, continuaría otra vez con su propio movimiento. Este ritmo que existe en todo lo que tiene vida, en el universo, en la naturaleza, en la vida humana, existe también en la ciudad,

y es ese el ritmo que se busca descubrir y representar plásticamente en esta propuesta.

El principio del ritmo incorpora la verdad de que en todo hay manifestado un movimiento medido y cíclico. Un movimiento hacia delante y otro hacia atrás, un flujo y un reflujo, una oscilación hacia delante y otra hacia atrás, una mengua y una crecida de marea. Es lo que vemos representado gráficamente en la obra de Escher², específicamente en sus dibujos de ciclos, en los que el estadio final desemboca de nuevo en el estadio inicial.

Es así como también podemos decir que lo cotidiano avanza a manera de ondas y sus movimientos generan fuerzas invisibles; no estamos sujetos a esas ondas, pero nos arrastran a su antojo. Es entonces a partir de esta “sensación no objetiva de la energía” como se genera esta propuesta plástica.

Aunque, como ya dijimos, el ritmo se asocia comúnmente a la música, también se encuentra en la repetición armónica en un espacio de la línea, el color, el valor, los trazos, pinceladas y tonos que le dan concordancia y movimiento a las expresiones plásticas. En toda obra pictórica se percibe el ritmo a través de la sucesión ordenada de líneas formas, espacios, valores y colores que se pueden observar y que le transmiten al espectador simultáneamente sensaciones de movimiento y unidad. Todos estos elementos plásticos, que pueden ser portadores de ritmo, son también aquellos con los que se interpretan en esta obra las

² Ver Lámina N° 6

sensaciones, sentimientos y emociones que nos proporcionan los ritmos de la ciudad.

Fractales

Se ha dicho que el cuerpo, al poseer su propio ritmo, busca pertenecer a otro ritmo, y esto nos conecta al concepto de lo fractal. El cuerpo como frontera y como unidad fractal, posee información que construye una totalidad llamada ciudad. En el cuerpo están presentes todas las ciudades, la conquistada, la prohibida, la imposible, que son la ciudad total que habita. Es decir, en el sujeto, está contenida la memoria, la percepción de una ciudad de todos.

A través del concepto fractal se busca entender cómo funcionan los modelos cambiantes, pero a la vez estables, de la naturaleza, viéndolos desde esta perspectiva como los modelos del caos. J. Briggs (1999), nos dice que los modelos de la naturaleza son los modelos del caos. Es así como podemos decir que en la naturaleza vemos fractales todos los días, se ven en los árboles, en las montañas, los ríos, en las olas del mar o en el cielo estrellado. En todos ellos hay modelos fractales, es decir, huellas o formas dejadas por la acción de sistemas dinámicos caóticos.

En cuanto a formas, los fractales se refieren a cierto tipo de estructuras que entre sus propiedades tienen la de contener una imagen de sí mismas en cada una de sus partes. Son formas generadas por un proceso de repetición o de fragmentación. Son, tal como las describe el físico-químico V. Talanquer (2002), cuerpos que mantienen la misma

estructura en cada una de sus partes, así como en cada una de las partes de sus partes. Es así como al ampliarlos permanece su esquema básico, aunque a una primera mirada pudiera parecer una visión distorsionada del original. Es como la estructura de un arbusto, de una rama salen muchas ramas y en cada una de ellas se repite el mismo esquema, o sea, la ampliación de una parte del original es similar al original; una roca es similar a la montaña de la que forma parte; los diferentes pedazos de una coliflor tienen una estructura similar a la de la cabeza completa. Son entonces estructuras en las que su forma, tanto a gran escala como en sus detalles más pequeños, es un registro autosemejante de la actividad caótica que la ha creado. Pero, también es necesario decir que, tal como lo plantea J. Briggs (1999), en la naturaleza el término autosemejante incluye la idea de las diferencias individuales y la singularidad, así como también incluye las similitudes. Esto las diferencia de las formas fractales creadas mediante fórmulas matemáticas, en que la autosemejanza tiene mucho de mecánica.

Se puede decir entonces, que la geometría fractal nos ofrece un horizonte de la realidad donde predomina el caos, la complejidad, el movimiento y el desorden, a diferencia de la geometría clásica, donde predominan formas geométricas ordenadas. En este horizonte fractal la turbulencia, lo azaroso, lo no lineal, adquieren una importancia fundamental en la investigación del universo, la naturaleza y la sociedad.

El término científico caos “se refiere a una interconexión subyacente que se manifiesta en acontecimientos aparentemente aleatorios. La ciencia del caos se centra en los modelos ocultos, en los matices, en la “sensibilidad” de las cosas y en las “reglas” sobre cómo lo impredecible conduce a lo nuevo”.(Briggs,J.: 1999 : 4). Se puede decir entonces, que la teoría del caos representa a la naturaleza en su creatividad, tanto en el

modo en que crea nuevas formas y estructuras, como también con su impredecibilidad.

Llevando estos conceptos a la propuesta plástica, podemos imaginar el ritmo y el movimiento sin fin de los transeúntes en un no-lugar, donde cada individuo camina aisladamente por una calle, pero al interactuar unos con otros, o al toparse con un obstáculo, este fluír cambia, se autoordena en un nuevo orden semejante al anterior; es lo fractal, la huella de la dinámica caótica en el nuevo orden, semejante al anterior, pero a la vez diferente: es un orden dentro del caos. Es también como si miramos este fluír desde la perspectiva de ser uno de los caminantes, se nos presenta como algo sin forma y azaroso, pero si lo miramos desde la perspectiva de un avión que lo sobrevuela, podemos distinguir patrones bien definidos; o sea, bajo este aparente desorden se encuentra un modelo que es simultáneamente estable y cambiante.

Siempre refiriéndose a la propuesta, podemos decir que el aspecto fractal del individuo en relación a la totalidad llamada ciudad, se relaciona en niveles de realidad tanto material como no material. Es como la unidad fractal del tiempo-espacio, en que los cuerpos forman otro cuerpo, un cuerpo llamado ciudad. Mientras creamos que el tiempo es una línea recta que nos conecta del pasado al futuro, no podremos entender este aspecto inmaterial del individuo. Muchas de nuestras experiencias temporales interiores se escapan a esta linealidad del tiempo, son curvas del tiempo dentro de nuestras cabezas, o, como vemos en gran parte de la obra de Escher³, en donde existen diferentes tipos de tiempos. Todo, desde el

³ Ver Lámina N° 6

átomo, la célula, desde un árbol hasta el cosmos, lleva su “reloj” interno que mide su forma individual del tiempo.

Al desconectarnos del tiempo medido por el reloj podemos experimentar los matices del tiempo fractal, nuestra experiencia se expande dentro del tiempo, y actuamos en consecuencia de nuestros ritmos interiores. De acuerdo a J. Briggs (1999), la teoría del caos sostiene que no hay líneas simples en la naturaleza, siendo así que lo que a cierta distancia podemos considerar lineal, mirado más de cerca, desde una escala diferente, resulta ser una sucesión de formas, de irregularidades. Esto es lo no lineal, la dimensión fractal.

La ciudad y el cuerpo son materiales e inmateriales a la vez. Según Rousseau (2002), la corporalidad es inseparable del pensar, sentir e imaginar. Es por ésto que al vivenciar la subjetividad a partir de la propia experiencia corporal, la dimensión corpórea se convierte en una instancia determinante para la experiencia de sí y del mundo. El sentido metabólico del cuerpo se vuelve metafísico, en que lo metabólico es la eterna transformación, lo que implica un cambio constante de la materia, indefinida y por lo tanto inmaterial. Esto es lo mismo que ocurre en la ciudad, introducirse en una ciudad es introducirse en una célula, en una semilla, en un universo.

También el cuerpo está en constante transformación, aunque creamos ser los mismos, dentro de diez años nuestras células ya no son las mismas ya que se renuevan cada siete años, tampoco pensamos igual porque hemos ido evolucionando. Lo mismo sucede con la ciudad, aunque los recorridos, las rutinas, nos parezcan siempre iguales, están en constante cambio aunque no lo alcancemos a percibir. Así como las células

del cuerpo están en constante transformación, también lo está el individuo como célula de la ciudad y la ciudad como célula del universo.

Se toma entonces como referente la idea de Malevich sobre la pintura del mundo no objetivo, aunque en esta propuesta no tiene que ver con lo abstracto en el sentido material de la obra, sino en el de las ideas ; tiene que ver con no reproducir ni la realidad, ni lo verdadero ni lo objetivo. Se sostiene, como Malevich, que “toda la realidad física, lo objetivo, se convierte en movimiento, cualquier partícula se transforma en fuerza motriz para el sentimiento.”(Simmen, K.:2000 : 45).

Llevando el concepto de ciudad y cuerpo a la propuesta plástica, podemos decir que la ciudad está compuesta por pequeñas partes, fractales, en que cada una de estas partes, aún ampliadas, no pierden su estructura, y en su conjunto forman un solo todo, que es a su vez la misma estructura, y que en su repetición hasta el infinito, nos hablan de la ciudad en lo que ésta tiene de movimiento y ritmo. Este ritmo, que no es cosa que la rutina, se da en la ciudad en el desplazamiento de los individuos, pero a la vez en cada uno de ellos a través de sus historias personales, también se le asocia con lo fractal.

En esta propuesta se lleva a la obra esta inmaterialidad a través del concepto de lo fractal como metalenguaje, usado para llevar a la materialidad el movimiento y el ritmo a través de la pintura.

En esta obra se busca crear a partir de lo repetible y la simplicidad, lo ordenado o caótico que puede ser la ciudad A la vez se crea una tensión interna que hace evidente la coexistencia del orden y el caos.

CAPITULO DOS

PROCESO DE LA OBRA

2.1.- LA PINTURA, EL MOVIMIENTO Y EL RITMO

“Los mil pulsos vitales de los ciudadanos de hoy, medidos en mil relojes y expresados en una maraña de miles de caminos, componen una ciudad cuyos grandes latidos envuelven al individuo. Y cada viajero, solitario en multitud, se cree al margen de la suma de ritmos acompasados. Esta pauta construye un tiempo pulsante tan dilatado que, por unos instantes lo llena todo, el tiempo y el espacio y la vida”

Tomas Cortizo

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, la ciudad es un ritmo constante de gente y situaciones que se suceden y entremezclan en un espacio y tiempo determinado. En esta propuesta, la pintura refleja este movimiento constante de la ciudad, y también su propio ritmo o su propio cronotopos, entendiéndose por éste, como ya se ha dicho, la conexión entre las relaciones temporales y espaciales. Según Mijail Bajtín la noción cronotopos es un concepto que se resiste a ser pensado, y que insiste en ser vivido, vivenciando, experimentando.

Llevado al arte, ésto lo vemos ejemplificado en la obra de Piet Mondrian, esencialmente en una de sus últimas pinturas titulada “Broadway,

Boogie-woogie”⁴ . En ella Mondrian reproduce los ritmos, las rutinas de la ciudad de Nueva York; basándose en la música jazz para establecer equivalencias entre ritmos y armonías, en el intento de imponer la armonía sobre el caos.

Pero este aparente caos que notamos en una primera mirada a la ciudad, en realidad tiene una armonía propia mucho más amplia y orgánica. Es lo que se puede considerar como un orden desordenado. Esto es lo mismo que podemos ver en la naturaleza, en que una observación cuidadosa nos permite darnos cuenta que en su aparente caos, y dentro de su enorme complejidad, existen patrones que la caracterizan, por ejemplo una roca es similar en su estructura y conformación a la montaña a la que pertenece. Es, otra vez, el concepto de lo fractal en la naturaleza y también en la ciudad.

Sobre ésto también escribe Diana Balleires (1999), cientista política, quien afirma que las actividades diarias no se desarrollan en forma desordenada, sino que existen estructuras y costumbres que condicionan su encadenamiento y desencadenamiento secuencial.

Podemos decir que los acontecimientos ocurren de una manera ordenada aunque se vea aparentemente caótica. Son las pequeñas unidades, los fractales, las estructuras que encierran el mismo orden, la misma estructura que la del total del cuerpo, en este caso el cuerpo-ciudad.

La ciudad es así un fractal, en que a toda escala aparecen formas semejantes al conjunto completo. Su total puede ser segmentado por

⁴ Ver Láminas N°1 y N° 2

cualquier trozo que se elija de ella, es decir su estructura se conserva a cualquier escala y permite que de nuevo nos encontremos con una estructura similar.

Esta idea se lleva a la obra , tomando un segmento, una parte fractal de la ciudad que podría repetirse infinitamente, produciendo así la sensación de movimiento.⁵

Pero si observamos estas estructuras con una mirada más atenta, podemos notar en ellas también mínimas variaciones que hacen que en su conjunto formen un orden que no es rutinario, las combinaciones o las formas que se repiten nunca son las mismas. Es decir que si observamos el funcionamiento de la ciudad, en el que una acción se repite aparentemente innumerables veces, vemos que existen pequeñas transformaciones o variaciones que añaden nueva información. Podemos decir que se encierran cosas, unas dentro de otras.

Esto nos acerca también a la idea de lo infinito, en que con las innumerables posibilidades de combinación, con unos pocos elementos se pueden conseguir infinitos resultados. Es así como se puede afirmar que la ciudad es un gran escenario que ésta vivo.

Dando una mirada a estos conceptos desde el arte, encontramos a Piet Mondrián (Hess W., 2000), quien nos habla de la destrucción del equilibrio estático para colocar en su lugar uno dinámico. Esta cualidad destructiva - constructiva del equilibrio dinámico llevada a la ciudad, son las situaciones que se desarman y vuelven a rearmar, como es el caso, por ejemplo, de los recorridos cotidianos que hace el hombre en la ciudad. Es

⁵ Láminas 8 y 9

decir, se construyen sistemas de actividades que se articulan con la temporalidad y con la espacialidad.

En otras palabras, el ritmo del que hemos hablado, es también el ciclo de actividades en la ciudad, ciclos habituales que al ser mirados desde fuera, o al no formar parte el observador de esa rutina, se descubren ritmos y ciclos diferentes a los propios y usuales. Es así como se puede sentir el agobio de la ciudad, o también extasiarse ante el cromatismo, lo diverso y lo abigarrado de las gentes.

Relacionando movimiento, ritmo y pintura D.A. Dondis (1992), diseñadora, nos habla del movimiento como uno de los elementos básicos de la comunicación visual y lo considera una de las fuerzas visuales más predominantes en la experiencia humana.

Afirma que cuando se habla de movimiento en una expresión plástica, que en realidad es estática, se está haciendo referencia a las tensiones y ritmos cognitivos de las artes visuales. La sensación del movimiento es en realidad una respuesta del ojo observador a los estímulos y a la intención del diseño en la obra propuesta, es decir, existe una acción en el proceso de visión.

A su vez, R. Arnheim (1992) habla de dinámica visual y tensión dirigida para referirse a lo que origina la percepción del movimiento en una obra que está formada por elementos absolutamente estáticos.

La tensión dirigida es una propiedad inherente a todo objeto visual, así como lo son también el tamaño, forma y color. El sistema nervioso la origina a partir de los estímulos propuestos, y no es algo añadido por el observador, apoyado por sus propios recursos o asociaciones con la

naturaleza del objeto que está representado. Es por consiguiente algo que está estrictamente determinado por la naturaleza del esquema visual.

Estos estímulos están relacionados con el sistema físico de percepción visual que comparte cualquier observador, y que se manifiesta en las relaciones frente a los diferentes elementos que puedan proponerse en la obra. Entre éstos está, por ejemplo, la búsqueda instintiva del equilibrio, lo que nos hace ver dinamismo en las líneas o en las dimensiones oblicuas en una figura, las que se apartan del equilibrio que está representado por verticales y horizontales. También se puede citar la tensión que produce el alterar el recorrido normal de la visión de izquierda a derecha, o la deformación en las figuras, la que las hace apartarse de la imagen normativa que tiene de ellas el observador.

Llevando estas ideas a la propuesta plástica que aquí se presenta, logramos que por medio de la representación de imágenes estáticas se puedan transmitir al espectador las sensaciones de movimiento y ritmo que conforman la ciudad, a través del juego compositivo de sus elementos, los que obligan al ojo que observa a un constante movimiento, transmitiéndole así a la obra la experiencia completa de movimiento que cada cual es capaz de percibir.

Es así como en esta obra, el ritmo visual expresa un movimiento que va más allá del movimiento de caminar o de desplazarse, es más bien la expresión de que todo está en permanente transformación. Se sintetiza la acción del movimiento, combinando en una misma imagen sus diferentes fases. Con esto se forma una totalidad que traduce la secuencia temporal a postura intemporal; es así como la imagen inmóvil no representa un momento específico sino que está fuera de la dimensión del tiempo.

Aunque entendamos el ritmo como una reiteración, es decir, repeticiones de repeticiones que se suceden, también sabemos que aquí éstas no son repeticiones, porque cada una de ellas implica algo distinto. Es así como en esta propuesta la expresión de la forma está subordinada a la expresión del movimiento dinámico.

Otro elemento que incide en lograr producir el movimiento a partir de una imagen inmóvil, además de la estructuración de las formas y el espacio, es la utilización en esta obra de la composición abierta. Se presentan pedazos de una realidad urbana, de su ritmo, movimiento, sensaciones, o situaciones donde no se permite ver la totalidad. Al no terminar la superficie dentro del cuadro existen indicios de lo inacabado desde lo perfectamente definido. La pintura se proyecta a sí misma dentro del espacio y el tiempo, apuntando más allá de sus propios confines bidimensionales, sugiriendo así ambigüedad. Es así como la fragmentación de una situación nos da la movilidad, o, dicho de otro modo, lo que a simple vista es estático posee movilidad interior.

El concepto de los fractales como estructuras que se repiten en varias dimensiones de la realidad está trasladada al arte, a la propuesta plástica, en donde se presentan regularidades que al mismo tiempo van produciendo nuevos órdenes. Esta obra es entonces una realidad fractal, donde cada elemento existe dentro de ésta porque interactúa con otro elemento. Cada forma, color, línea, reacciona o responde a lo que la rodea, son microcosmos dentro de un macrocosmos.

Se puede decir entonces que el concepto de ritmo y movimiento en esta propuesta es algo que va más allá de lo visual, como podría verse, por

ejemplo, en la reiteración de un elemento que genera ritmo. Es más bien la idea y la expresión de éste.

2.2.- COLOR Y SENTIMIENTO DE RITMO

“El color es un creador en el espacio”

Kasimir Malevich

El uso del color en esta propuesta nos acerca a Malevich, para quien tanto color como forma están ligados a la sensación, no tienen relación con la realidad objetiva. Es decir, el color se elabora para crear una sensación.

Malevich hablaba de la “supremacía de la sensación pura” e intenta explicar los ritmos universales a través del color, generando así una idea espacial de éste, de no objetividad. El percibe el color negro como el “sentimiento del ritmo”⁶, y a su vez, en su pintura “Blanco sobre blanco”⁷ “expresa la sensación de desvanecimiento en el espacio y su extinción...”(Néret, G.: 2003 : 67) ya que el tiempo destruye cuanto crea, siendo la muerte, de una forma u otra, el fin de toda secuencia temporal. Esto es la idea de no-lugar, el sentimiento de inmaterialidad, trasladada al color.

⁶ Lámina N° 4

⁷ Lamina N° 5

De acuerdo a los planteamientos de Malevich “las sensaciones nacidas en el ser humano son más fuertes que el mismo hombre; deben irrumpir a la fuerza, a toda costa; deben adquirir una forma, deben ser comunicadas y situadas”.(Neret, G.: 2003 :49). Para él, el aeroplano fue construido para suplir la necesidad de percibir velocidad, es el vuelo tratando de asumir una forma, una figura.

El lugar, o el espacio donde nos encontramos, está siempre en constante transformación; aunque tengamos la percepción de permanecer estáticos, irremediamente todo se transforma. Nos encontramos entonces en un permanente movimiento, en un constante no-lugar, sin siquiera notarlo. Esta sensación de movimiento, de espacio y ritmo, se transmite a la obra a través del color, transformándose así el color en la expresión de un ritmo, un ritmo metafísico.

Si nos detenemos en la observación del color desde la perspectiva de la obra de P. Mondrian, uno de los referentes que se han tomado en esta propuesta plástica, podemos encontrar que él buscaba la particularidad de cada color, acentuada por la separación que hace entre ellos a través de líneas. En esta obra, en cambio, el color se integra, se mezcla, genera grises, mantiene su individualidad, pero dentro de una estructura global.

Esto es también el concepto de lo fractal dentro del color, en que si se pudiera mirar con un microscopio la composición de los grises que se utilizan aquí, se vería algo muy parecido a un cuadro de Mondrian, o sea, un color conformado por partes, las que aquí llamaremos tonos, que a la vez, interiormente, tiene otros tonos o estructuras que se repiten tanto hacia adentro como hacia fuera, las que por lo tanto se transforman en infinitas en su dimensión expresiva. Es así como se puede decir, al igual que D. A.

Dondis (1992) que aunque se utilice un color monocromo, en este caso el gris, podemos encontrar reducido en él todo el color del universo.

Podemos concluir que al enfrentarnos al color dentro de esta pintura a través de la expresión propia que éste tiene dentro de ella, percibimos la sensación del movimiento y del ritmo. Es el idioma poético de la pintura que va más allá de la razón.

“La superficie plana suspendida del color pictórico sobre el lienzo blanco inmediatamente da a nuestra conciencia la fuerte sensación del espacio. Me siento transportado a un desierto abismal donde se perciben los puntos creadores del universo alrededor de uno mismo... Aquí (sobre estas superficies planas) se consigue percibir la corriente del propio movimiento, como cuando se toca un cable eléctrico.”(Néret, G.: 2003: 56).

REFERENCIAS

ARNHEIM, RUDOLF (1992) “Arte y percepción visual”. Décima reimpresión
Alianza Editorial S.A., Madrid

AUGÉ, MARC (1992). Título del original en francés: “Non- lieux. Introducción a une anthropologie de la surmodernité.”
Edition de Seuil, 1992.

AUGÉ, MARC (2002) “Los no lugares, Espacios del anonimato.”
Séptima reimpresión: noviembre 2002, Barcelona.
Editorial Gedisa S.A.

BALLIERS, DIANA (1999) “La importancia de la vida cotidiana en la sociología urbana contemporánea.”
Internet< [148.215.4.208/rev22/pdf/bailleres. PDF](http://148.215.4.208/rev22/pdf/bailleres.pdf)
Versión electrónica (fecha de extracción 12/09/2003)

BRIGGS, J y PEAT, DAVID F.(1999) “Las siete leyes del caos”
Editorial Grijalbo

CALVINO, ITALO. (1972), “ Las ciudades invisibles.”
Internet< [http://www.ciudades de la memoria.com/las ciudades.htm](http://www.ciudadesde lamemoria.com/las_ciudades.htm)
Versión electrónica (fecha de extracción 29/08/2003)

CORTIZO ÁLVAREZ, TOMÁS “El tiempo de la ciudad: Ciclotopos, cronotopos, cronemas y cronoramas.” Una hipótesis ovetence s.f.
Internet<<http://www.tallerdegeografía.com/docs/cronotopos.pdf>
(fecha de extracción18/10/2003).

DEICHER, SUSANNE (1994) “Piet Mondrian.”
Editorial Taschen.

DONDIS, DONIS A. (1992) "La sintaxis de la imagen"
Editorial Gustavo Gili, Barcelona. Décima edición

ESCHER M.C. (2002). "Estampas y dibujos."
Editorial Taschen.

GARCÍA CANCLINI, NESTOR (1999). "La globalización imaginada."
Editorial Piados.

KRANZFELDER, IVO (1998). "Edward Hoffer, visión de la realidad."
Editorial Taschen, Colonia.

KRAUBE, ANNA-CAROLA (1995) "Historia de la pintura del
renacimiento a nuestros días."
Editorial Könemann, Colonia.

MARDONES, JOSÉ MARIA "La cultura actual y la gran ciudad."
Seminario sobre la pastoral de Megapolis. Santiago, 2003.
Internet< [http://www.iglesia
chile.org/especiales/megapolis/mardones.html](http://www.iglesia
chile.org/especiales/megapolis/mardones.html).
Versión electrónica (fecha de extracción 29/10/2003).

MATTA, ROBERTO (2000) "El año de los tres 000."
Fundación electrónica, Santiago 2000.

NERET, GILLES (2003) "Kasimir Malevich."
Taschen.

RUIZ, ALVARO Revista Casa del tiempo " Pellicer y su poética del
viaje". Marzo,2003.
Internet<<http://webuam.uam.mx/difusion/revista/ago2002/ruiz.html>
Versión electrónica(fecha de extracción 14/ 08/ 2003.

SANZ, ALFONSO "La ciudad a pie: un programa para recuperar las urbes andando". Abril, 1998.
Internet< [http:// habitat.aq.upm.es/boletín/n6/aasan.html](http://habitat.aq.upm.es/boletín/n6/aasan.html) (fecha de extracción 18/08/2003).

SEGOVIA, OLGA – DASCAL, GUILLERMO (2000). "Espacio público, participación y ciudadanía". Segunda edición 2002.
Ediciones Sur.

SIMMEN, JEANNOT- KOHLHOFF, KOLJA (2000). "Malevich."
Editorial Könemman, Colonia.

STOKOE, PATRICIA. "Sensopercepción y expresión corporal."
Internet<<http://www.capitannemo.com.ar/sensopercepción.htm>.
(fecha de extracción 28/08/2003).

TALANQUER, VICENTE (1996) "FRACTUS, FRACTA, FRACTAL, fractales, de laberintos y espejos". Segunda edición 2002.
Fondo de la Cultura Económica.

TAPIA, EDMUNDO (2001). Revista electrónica Teletransportador "Ciudades de acontecimientos". Enero 2001.
Internet<<http://www.analítica.com/cyberanalítica/teletransportador/5863477.asp>. (fecha de extracción 28/08/2003).

GLOSARIO ESTILÍSTICO Y BIOGRÁFICO

CALVINO, ITALO (1923-1985): nace en Santiago de las Vegas (Cuba) en 1923. Estudia en la Escuela Media Superior Cassinis de Sanremo . Participa en la guerra con los partisanos y sus vivencias quedan plasmadas en una de las obras maestras de la narrativa de la resistencia: “El sendero de los nidos de araña”(1947). Sucesivamente colabora con varios diarios y revistas y trabaja también como asesor editorial; además efectúa varias estancias en Francia. Políticamente comprometido con el Partido Comunista italiano.

Entre sus obras narrativas cabe señalar “ El vizconde demediado” (1952). “El barón rampante”(1957), “ El caballero inexistente” (1959), “La jornada de un escrutador” (1963), “Las cosmicómicas” (1965), “Tiempo cero” (1968), “Las ciudades invisibles” (1972). En 1956 publica una serie de cuentos italianos, una recopilación de fábulas populares en los diferentes dialectos regionales; también es el autor de un famoso libro para niños. “ Marcovaldo” (1963). En “ Una piedra sopra”(1980), recopila numerosas intervenciones sobre el debate literario de la época; en “ Colección de arena” (1984), recopila varios textos en prosa escritos en ocasiones particulares: Desde 1974 colabora por un lustro al “ Corriere della Sera” con narraciones sobre la realidad política y social del país; desde 1979, continúa dicha actividad en las columnas de “República” hasta su muerte, en 1985 mientras estaba ingresado en el hospital de Siena.

ESCHER, MARITUS CORNELIUS (1898-1972): nació un 17 de junio en Leeuwarden (Holanda). Como la mayoría de los genios, no fue un estudiante destacado en el colegio, a pesar de lo cual su talento artístico ya se vislumbraba en este periodo. Su padre le introdujo al mundo de la carpintería y le enseñó otras habilidades manuales.

Comenzó los estudios de arquitectura, pero una vez allí, Escher se dio cuenta de que su auténtica pasión eran las artes gráficas. Tras dos años en la escuela de arte, obtuvo una especialización en técnicas gráficas. A lo largo de su carrera como artista, Escher se centró en el arte de la estructura, rama hacia la que sentía una especial atracción. Sin embargo sus primeras obras tendieron a retratar en forma realista los paisajes y la arquitectura con los que se encontró en sus viajes. En estos trabajos Escher reflejó su predilección por la estructura de sus construcciones en detrimento del paisaje en

sí. La Alambra de Granada (España), visitada por Escher en incontables ocasiones, fue el edificio que lo impresiono en forma definitiva, gracias a las recargadas ornamentaciones moriscas de sus muros, las cuales se repartían el espacio disponible de forma esquemática y perfecta. Esta cautivación le influyó en sus creaciones posteriores a 1937, en las que muestran una división regular del plano y sus famosos patrones de repetición. Su visión única del espacio y de las matemáticas le permitieron dibujar una numerosa colección de fantásticos dibujos hasta su muerte en 1972.

MALEVICH, CASIMIR (1878-1935): nace en Kiev, (Ucrania) el 11 de febrero. Inició sus estudios artísticos en la Academia de su ciudad natal y después se traslado a Moscú para trabajar en la academia Roerburg. Tras unas primeras obras postimpresionistas se intereso por el neoprimitivismo influido por los fauvistas y el pintor ruso Larionov. Leger sera posteriormente el artista que más le interese. En los primeros años de la década de 1910 se pone en contacto con poetas formalistas y futuristas e incluso ilustro algunos textos. Participó en diversas muestras de la vanguardia rusa y en 1912 es invitado por Kandinsky a participar en la segunda muestra de Der Blaue Reiter. En sus trabajos Malevich manifiesta una significativa influencia del cubismo y del futurismo, estilos que pronto serian superados por la abstracción basada en la “ Supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas”. En 1915 publicara el “Manifiesto del suprematismo”, exponiendo sus teorías en el ensayo” Del cubismo al suprematismo, un nuevo realismo pictórico”. El suprematismo de Malevich pasara por diferentes fases, desde el periodo negro al coloreado, o la pura sensación de los monocromos. A partir de 1920 abandono la pintura para dedicarse a la enseñanza, llegando a dirigir el instituto para el estudio de la cultura artística de Leningrado, asi como también se interesa por la arquitectura. En estos años su obra tendrá una significativa influencia en Europa, especialmente en Polonia, Alemania y Holanda, destacando entre otros Mondrian. El desarrollo de la política cultural de Stalin chocará con las ideas de Malevich, llegando el artista a ser detenido en 1930. Para adecuarse a los contenidos oficiales, abandono la abstracción y se acerco a la figuración, estilo que continuara hasta su muerte, aunque algunos especialista consideran este estilo poco acorde con su personalid

MONDRIAN, PIET (1872-1944): pintor holandés que llevó el arte abstracto hasta sus últimas consecuencias. Por medio de una simplificación radical, tanto en la composición como en el colorido, intentaba exponer los principios básicos que subyacen a la aperiencia. Nació en Amersfoort (Holanda) el 7 de

marzo de 1872 y su nombre verdadero era Pieter Cornelis Mondriaan. Decidió emprender la carrera artística a pesar de la oposición familiar y estudió en la Academia de Bellas Artes de Ámsterdam. Sus primeras obras hasta 1907, eran paisajes serenos, pintados en grises delicados, malvas y verdes oscuros. En 1908, bajo la influencia del pintor neoirlandés Jan Toorop, comenzó a experimentar con colores más brillantes, fue el punto de partida de sus intentos por trascender la naturaleza. Se trasladó a París en 1911, donde adoptó el estilo cubista y realizó series analíticas como Arboles (1912-1913) y Andamios (1912-1914). Poco a poco se fue alejando del seminaturalismo para internarse en la abstracción y llegar por fin a un estilo en el que se autolimitó a pintar con finos trazos verticales y horizontales. En 1917 junto con su compatriota, el pintor Theo van Doesburg fundó la revista De Stijl, en la que Mondriaan desarrolló su teoría sobre las nuevas formas artísticas que denominó neoplasticismo. Sostenía que el arte no debía implicarse en la reproducción de imágenes de objetos reales, sino expresar únicamente lo absoluto y universal que se oculta tras la realidad. Rechazaba las cualidades sensoriales de textura, superficie y color, redujo su paleta a los colores primarios. Su creencia de que un lienzo, es decir una superficie plana, solo debe contener elementos planos, implicaba la eliminación de toda línea curva y admitió únicamente las líneas rectas y los ángulos rectos. La aplicación de sus teorías le condujo a realizar obras como Composición en rojo, amarillo y azul (1921), en la que la pintura, compuesta sólo por unas cuantas líneas y algunos bloques de color bien equilibrados, crea un efecto monumental a pesar de la escasez de los medios, voluntariamente limitados que emplea. Cuando se trasladó a Nueva York en 1940, su estilo había logrado una mayor libertad y un ritmo más vivo. Abandonó la severidad de las líneas en negro para yuxtaponer áreas de colores brillantes, como puede verse claramente en la última obra que dejó acabada, Broadway Boogie Woogie (1942-1943 Museo de arte moderno, Nueva York), Mondriaan ha sido uno de los artistas de mayor repercusión en el siglo XX. Sus teorías sobre la abstracción y la simplicidad no sólo alteraron el curso de la pintura, sino que tuvieron una profunda influencia en la arquitectura, el diseño industrial y las artes gráficas. Murio el 1 de febrero de 1944 en Nueva York.

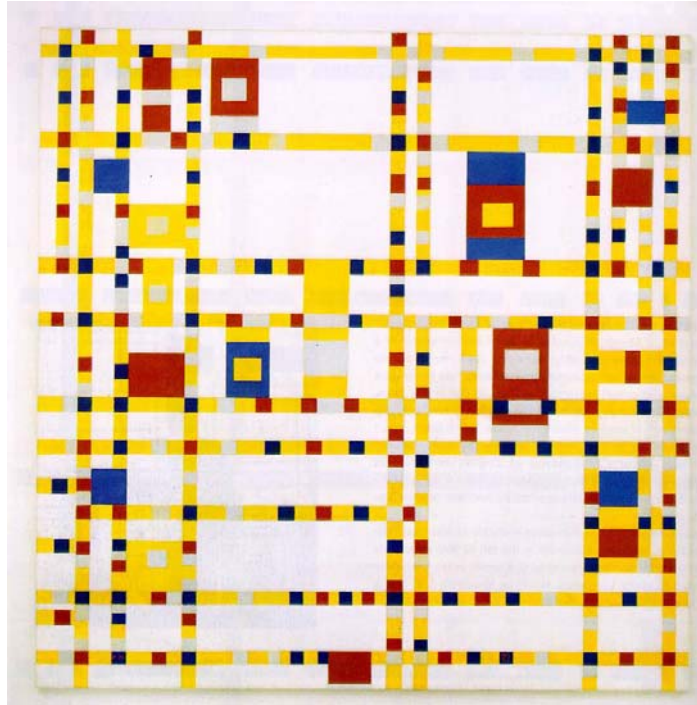


Lámina 1

Piet Mondrian
"Broadway Boogie Woogie"
Oleo sobre lienzo
127x127 cm.
1942-1943

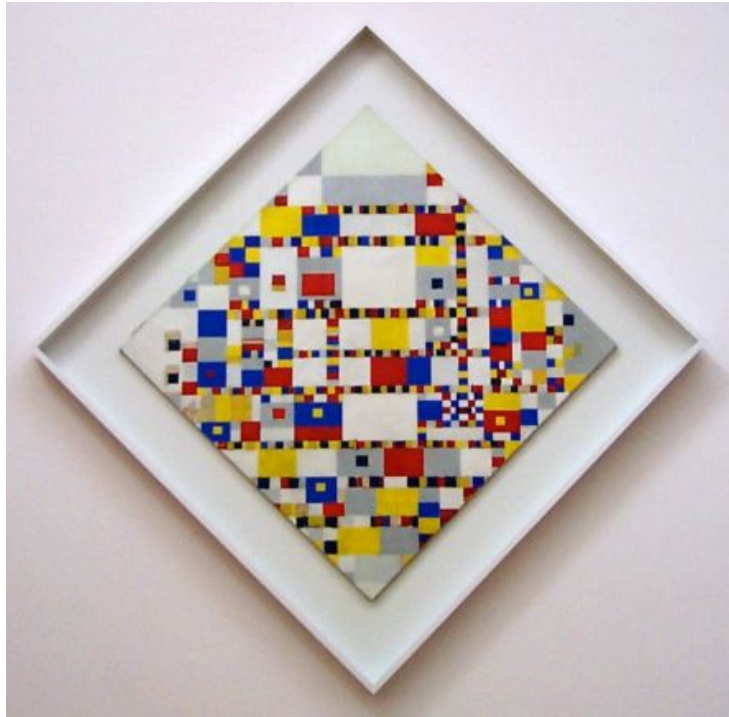


Lámina 2

Piet Mondrian
"Victory Boggie-Woogie"
Oleo con papeles de colores pegados
1943-1944



Lámina 3

Kasimir Malevich
Supremus N° 56
Oleo sobre lienzo
80,5 x 71 cm.
1916

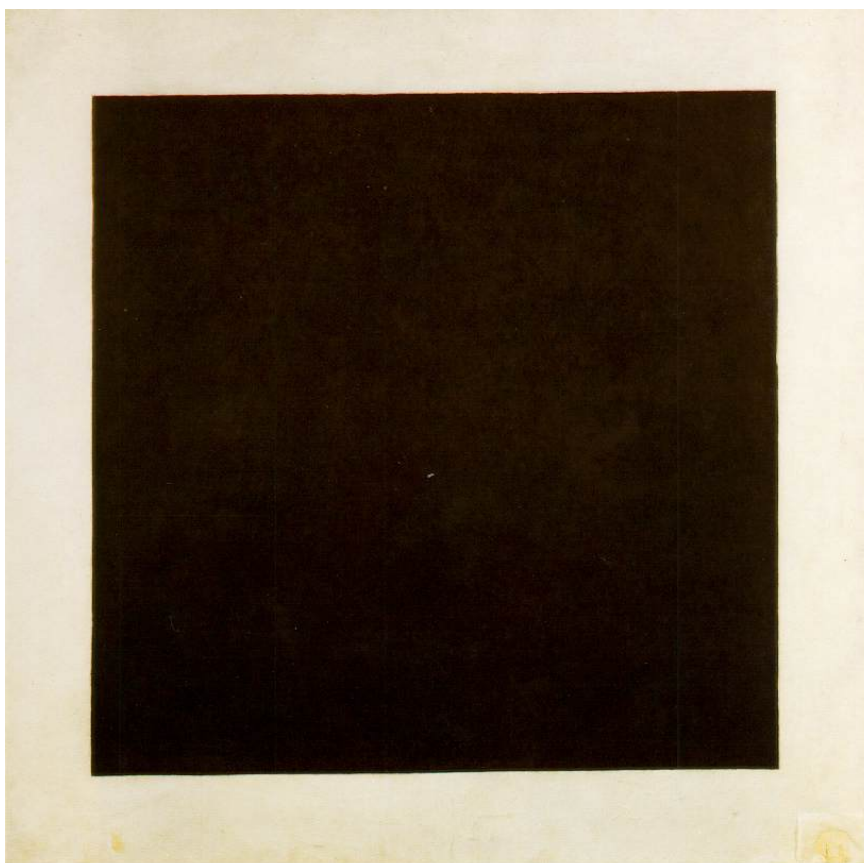


Lámina 4

Kasimir Malevich
"Cuadrángulo"
Cuadrado negro sobre fondo blanco
Oleo sobre lienzo
79 x 79 cm.
1915

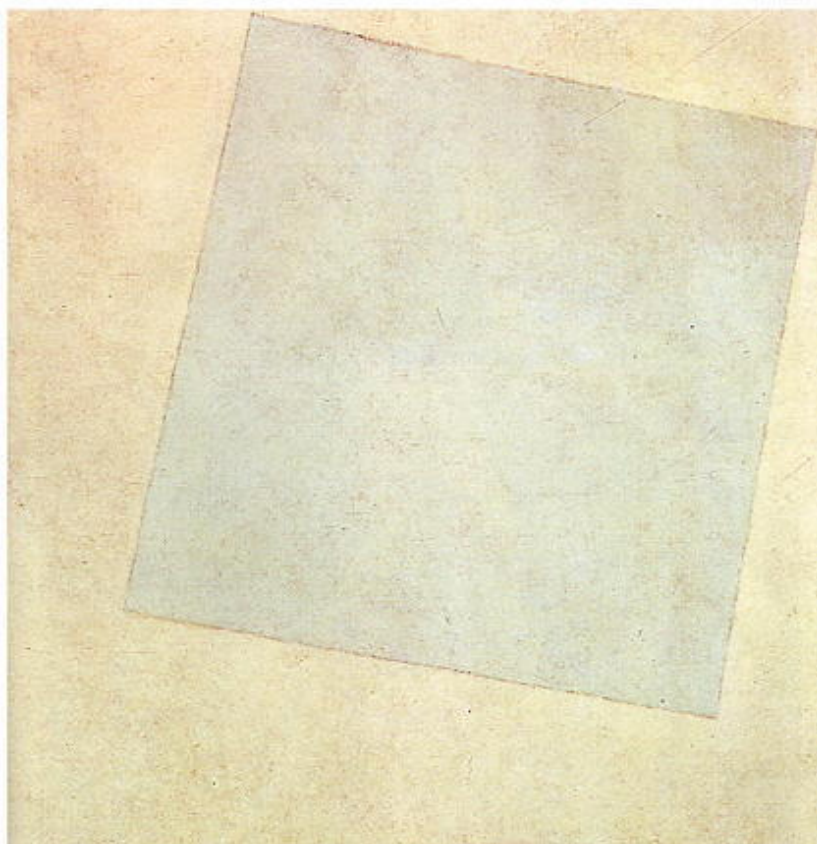


Lámina 5

Kasimir Malevich
“Blanco sobre blanco”
Cuadrado blanco sobre fondo blanco
Oleo sobre lienzo
78,7 x 78,7 cm.
1917

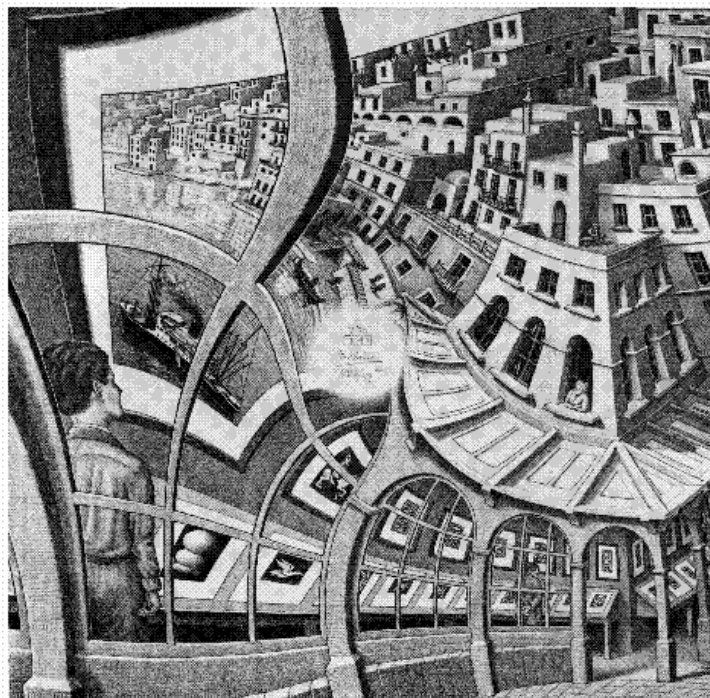


Lámina 6

M. C. Escher
"Labyrinth"
32 x 32 cm.
Litografía



Lámina 7

Marlis Weber A.
"Sin Título"
Acrílico sobre tela
104 x 115 cm.



Lámina 8

Marlis Weber A.
"Sin Título"
Acrílico sobre tela
104 x 115 cm



Lámina 9

Marlis Weber A.
"Sin Título"
Acrílico sobre tela
104 x 115 cm