

Procesos creativos en las Vanguardias: *De la pintura a la arquitectura*

Creative processes in the Avant-Garde Movements: *From Painting to Architecture*

Resumen

Las Vanguardias de principios del S. XX rompen con la tradicional distinción de disciplinas artísticas para moverse en un espacio de ambigüedad en el que estos límites se difuminan. El espacio expositivo juega un papel especialmente relevante en este sentido, ya que actúa como laboratorio en el que confluyen e interaccionan objeto artístico y espectador dando lugar a experiencias que, en muchos casos, trascienden la exposición y se trasladan a la arquitectura más disciplinar. A través del análisis del Espacio Proun de El Lissitzky del año 1923 y algunas de las propuestas neoplasticistas más relevantes de esa misma época, se rastrean aportaciones a la arquitectura que parten de la pintura a partir de un proceso creativo experimental y de interacción entre ambas disciplinas. Estos hallazgos, en parte ensombrecidos por la hegemonía del Movimiento Moderno, han sido incorporados a la práctica arquitectónica del siglo XX y suponen un capítulo relevante en los procesos creativos interdisciplinares.

Palabras clave: El Lissitzky, espacio expositivo, interdisciplinariedad, Neoplasticismo, procesos creativos.

Abstract:

The 20th Century Avant-Garde Movements broke with the traditional distinction of artistic disciplines in favour to an ambiguous space where limits are diffuse. Exhibition space played a relevant role in this sense as a laboratory where art object and spectator are together in interaction, getting to experiences that, in many cases, transcend from the exhibition to disciplinary Architecture. Through the analysis of the Proun Space of El Lissitzky, constructed in 1923, and some of the most relevant proposals of Neoplasticist authors, focusing on the creative and experimental process, contributions from Painting to Architecture are established. Some of them, partially shaded by the hegemony of Modern Movement, have been incorporated to 20th Century architectural projects and they are a significant chapter about interdisciplinary creative processes.

Keywords: creative processes, El Lissitzky, exhibition space, interdisciplinary, Neoplasticism

Autora:

Luz Paz-Agras

luz.paz.agras@udc.es

Universidade da Coruña

España

Recibido: 11 Ago 2018

Aceptado: 11 Ene 2019

1. Introducción

La relación de la arquitectura con otras disciplinas artísticas es un tema recurrente a lo largo de la historia. En el siglo XX estos límites se difuminan con más intensidad para dar lugar a procesos creativos sobre los que han teorizado ampliamente autores como Rosalind Krauss (1979) o Javier Maderuelo (2008). Son los movimientos de las Vanguardias de principios de siglo los que inician este proceso que continúa a lo largo de todo el siglo pasado y llega a propuestas actuales.

El *Espacio Proun* de El Lissitzky¹, construido para la sección del *Novembergrupp* (Forgács, 2003, p. 48) en la *Gran Exposición de Arte* de Berlín, en el año 1923, supone un cambio significativo en la relación entre arte y arquitectura. Materializa de forma literal las pretensiones de la construcción de los *Proun*, en los que El Lissitzky venía trabajando desde el año 1919: “*Proun* es la estación de tránsito de la pintura a la arquitectura” (El Lissitzky, 1923, p. 117).

El Lissitzky viaja desde Rusia a Berlín en el año 1921, donde entra en contacto con los círculos artísticos de la vanguardia alemana. En 1923, recibe la invitación para exponer su obra pictórica en un espacio de 3x3x2.5 metros delimitado en la gran nave de la Estación de Tren Lehrter. La propuesta se transforma en una oportunidad para dar el paso definitivo al espacio, no limitándose al uso de las paredes como soportes sino proponiendo una actuación propiamente arquitectónica a partir de los recursos explorados en la pintura. A pesar de tratarse de una obra efímera, tiene una gran repercusión en la época, respaldada por su publicación en el número 1 de la revista *G*, de la que El Lissitzky es uno de los editores (Mertings y Jennings, 2010).

En paralelo a la evolución de las ideas *Proun*, las propuestas de los neoplasticistas también fructifican, en esta misma época, en su deseo de trasladar al espacio el carácter pictórico. Desde los primeros espacios interiores hasta las propuestas arquitectónicas de edificios o ciudades, las ideas teóricas que definen su arquitectura fueron desarrollándose en paralelo a las propuestas construidas, y recogidas fundamentalmente en los textos de Theo Van Doesburg² y la revista *De Stijl*.

1 El Lissitzky (1890-1941) fue uno de los autores más representativos del Constructivismo Ruso. Sus trabajos arquitectónicos se desarrollan principalmente en el espacio expositivo, las escenografías, etc.

2 Theo Van Doesburg (1883-1931) fue un artista holandés. Fundador del Neoplasticismo y su revista *De Stijl* y uno de sus principales autores y teóricos, junto a Piet Mondrian o Gerrit Rietveld.

La arquitectura siempre fue motivo de polémica y protagonista de muchas de estas discusiones.

A pesar de la diversidad de opiniones, los vínculos del movimiento con la arquitectura se evidencian en el último punto que Van Doesburg recoge en *La evolución de la Arquitectura Moderna en Holanda*: “17. La arquitectura como síntesis de la construcción plástica. En la nueva concepción arquitectónica la estructura del edificio es algo subordinado. Solamente por la colaboración de todas las artes plásticas la arquitectura alcanza su plena expresión” (Van Doesburg, 1924, p. 118).

En este artículo, se ha seleccionado una serie de casos de estudio de los *Proun* y el Neoplasticismo sobre los que se ha consultado una amplia bibliografía y material original. Los ejemplos más representativos se han reconstruido gráficamente para una interpretación arquitectónica: el *Espacio Proun* de El Lissitzky y la *Ciudad en el Espacio* de Frederick Kiesler³.

A partir de su estudio, se analizan una serie de recursos propios del espacio arquitectónico y diferenciadores frente a la pintura: la transformación de las dos dimensiones del lienzo al espacio tridimensional mediante la materialidad constructiva de la propuesta, el recorrido dentro de la obra, el papel de la diagonal en la arquitectura y el desafío a la gravedad de los volúmenes flotantes. La metodología aplicada se basa en la puesta en relación de distintas propuestas a través de conceptos espaciales compartidos para evaluar su potencial creativo arquitectónico y evitar una lectura superficial en clave de anécdotas singulares.

2. La construcción del lienzo en el espacio

Los *Proun* (Figura 1), proyecto iniciado en Rusia en el año 1919 por El Lissitzky, se mueven entre la pintura y la arquitectura con un claro propósito de eliminación de límites entre ambas, para llegar a una idea de síntesis en el *Espacio Proun* (Figura 2). Ya desde sus primeros cuadros, se plantea el acercamiento entre las artes: “El camino del *Proun* no pasa por las disciplinas artísticas, estrechamente limitadas y parceladas —el constructor centraliza todas ellas en su experiencia experimental” (El Lissitzky, 1920, p. 307). Este estado de tránsito queda explícito en el hecho de que, en una versión del texto *Proun* encontrada recientemente en los archivos Inkhok de Moscú, figura el subtítulo: “De la pintura a la arquitectura” (Podzemskaia, 2007, p. 132).

3 La base de esta investigación forma parte mi tesis doctoral (Paz-Agras, 2013).

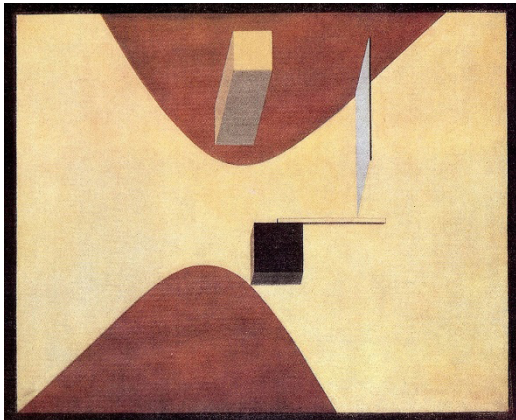


Figura 1: El Lissitzky, *Proun* (1919)

Fuente: Lissitzky-Küppers, S. (1967). *El Lissitzky. Life letters texts*. Londres: Thames&Hudson: img.23

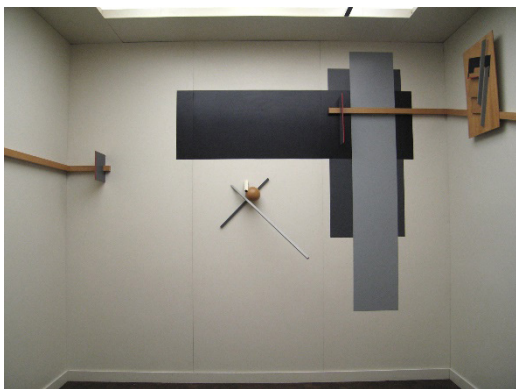


Figura 2: El Lissitzky, *Espacio Proun* (1923). Réplica del Abbemuseum, Eindhoven (1972)

Fuente: Fotografía de la autora (2010)

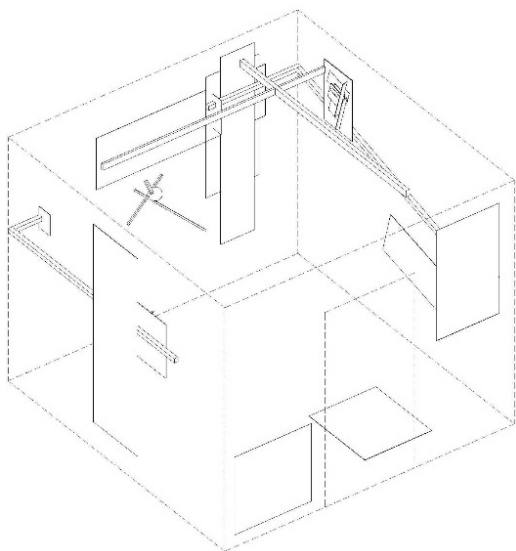


Figura 3: El Lissitzky, *Espacio Proun* (1923)

Fuente: Dibujo de la autora

El Lissitzky expresa su deseo de extensión de estas ideas artísticas a la arquitectura y a los objetos de la vida cotidiana. Citando al autor: “*Proun* empieza con la superficie, avanza en la construcción de un modelo espacial, y sigue hasta la construcción de todos los objetos de la vida común” (El Lissitzky, 1920, p. 308). La propuesta actúa como un espacio de experimentación (“un modelo espacial”) en este proceso de tránsito.

El *Espacio Proun* parte de un volumen neutro, un “cubo blanco”, sobre el que El Lissitzky grafió la disposición de elementos provenientes de la pintura en forma de axonometría desplegada, en la que aparecen los seis planos que conforman la sala. Estas superficies no deben ser entendidas como soporte de piezas pictóricas, sino como una nueva entidad espacial en conjunto. Así lo aclara El Lissitzky (1923): “La organización de las paredes no debe ser considerada como un cuadro = pintura (...) No es una imagen trasladada a una superficie” (p. 122). Insistiendo en esta idea, El Lissitzky (1923) comienza su artículo sobre el *Espacio Proun*, publicado en la revista *G*, con la definición de espacio: “Espacio: lo que no se ve por el agujero de la cerradura, lo que se ve con la puerta abierta” (p. 120). Esto alude a que no se trata solamente de algo visual plano en favor de una idea de espacio tridimensional que incita a la experiencia. Años más tarde, critica precisamente este aspecto en la propuesta de Piet Mondrian para el Salón para la Señora B (Ida Bienert), en Dresde, sobre el que comenta: “se trata realmente de una naturaleza muerta de una habitación, para ver a través del agujero de la cerradura” (El Lissitzky-Küppers, 1967, p. 74).

Aislando los elementos que componen la pieza e independizándolos de los muros (Figura 3), puede observarse que el tratamiento de los seis planos responde al objetivo de generar un espacio. Los muros existentes se tratan como límites y referencias en la definición de la sala, pero resultan prescindibles en la comprensión de la propuesta. Los nuevos materiales que construyen el espacio provienen de las pinturas *Proun*. En su paso al espacio tridimensional, El Lissitzky (1920) otorga propiedades arquitectónicas a los colores de los elementos, que provienen de las pinturas suprematistas de Malévich (negro, gris, blanco y rojo), como representación de los materiales constructivos: “Las “gestaltungen” con las que el *Proun* emprende el ataque contra el espacio están construidas en el material y no en la estética. Este material es en las primeras fases el color” (p. 307). Anteriormente, ya lo había planteado en otras propuestas, como la escenografía de la obra *Victoria sobre el Sol*: “Los colores de los elementos de este diseño, como en mi obra *Proun*, han de considerarse como equivalentes a materiales” (El Lissitzky, 1929b, p. 120).

Este mismo proceso de materialización de la pintura tiene lugar en algunas propuestas neoplasticistas de la época. Las realizaciones arquitectónicas más próximas a sus ideas teóricas recogidas en forma de manifiestos se llevaron a cabo en exposiciones. La primera, la de la Galería de Léonce Rosenberg, *L'Effort Moderne*, en París, celebrada en el año 1923, a raíz de la cual *De Stijl* publica su IV Manifiesto, titulado “Hacia una construcción

colectiva” y firmado por Van Doesburg, Van Eesteren y Rietveld, en el que se recogen en 8 puntos las ideas que regirán la arquitectura neoplástica.

El argumento general se basa en mostrar la arquitectura como una unidad creada por todas las artes, por la industria, la técnica, etc. (Migayrou, 2010, p. 90). Esto servirá de base para la publicación, un año más tarde, del artículo “Hacia una arquitectura plástica”, de Theo Van Doesburg, que completa en el año 1925 en 17 puntos, divulgados en la revista francesa *L’Architecture Vivante*.

Esta exposición de 1923, la primera en la que aparece específicamente arquitectura de *De Stijl*, se organiza en varias salas en las que se muestran propuestas de Van Doesburg, Van Eesteren, Wils, Huszár, Rietveld, Mies Van der Rohe, Zwart y Oud (Migayrou, 2010, pp. 90-105). Una de sus aportaciones fue que por primera vez se pudieron ver en conjunto propuestas arquitectónicas de los miembros del grupo. Sin embargo, su mayor interés radica en las piezas que Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren realizaron específicamente para la exposición, construyendo maquetas conceptuales sobre un proyecto de *Casa de Artista*, con el que se definen, a modo de manifiesto, las ideas que deberían de caracterizar la incipiente arquitectura neoplástica. Estas maquetas, denominadas *Contra-construcciones* (Figura 4), materializan el paso de la pintura neoplástica a la arquitectura y son la representación gráfica de los 17 puntos definidos por Van Doesburg. Al contrario que en el *Espacio Proun* de El Lissitzky, las *Contra-construcciones* se independizan totalmente de las paredes dadas para generar una estructura totalmente libre e independiente, a base de planos rectangulares que se disponen en perpendicular, dando lugar a una arquitectura informe e ilimitada de llenos y vacíos.

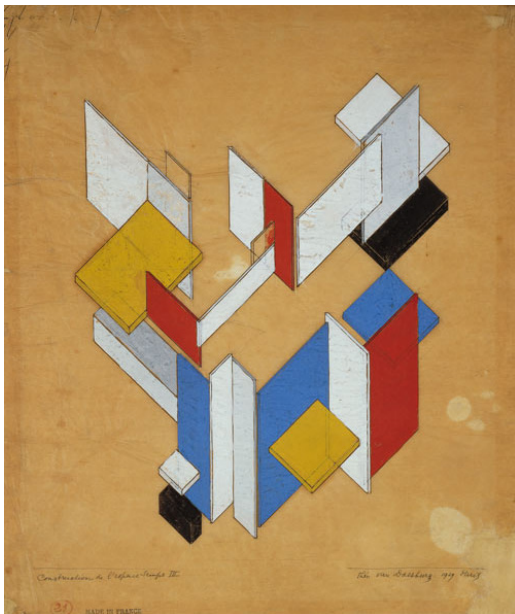


Figura 4: Van Doesburg y Van Eesteren, *Contra-construcción* (1923). Galería *L’Effort Moderne*. París
Fuente: Migayrou, F. (dir.). (2010). *De Stijl 1917-1931*. París: Centre National d’art et de culture Georges Pompidou: p. 97

Estos planos son los lienzos neoplásticos de color que, en el punto 15, como El Lissitzky en sus *Proun*, Van Doesburg (1924) establece la equivalencia del color con materiales arquitectónicos, en este caso, vinculados a la función: “En un estadio posterior de la evolución de la arquitectura, el color pintado se podrá substituir por materiales desnaturalizados (compuestos químicos), pero siempre en relación con la utilidad” (pp. 117-118).

En los años 50, Bruno Zevi (1960) publica un ensayo sobre la arquitectura neoplástica en el que se plantea qué arquitecto ha de ser considerado el más próximo a estas ideas, concluyendo que Mies van der Rohe, aunque nunca formó parte de la sección oficial del movimiento, es el que con más claridad se ha acercado a sus postulados. Establece, asimismo que, si hay una obra que pueda ser definida manifiestamente como neoplástica, esta es el Pabellón Barcelona. En este caso, los colores han sido sustituidos literalmente por una diversidad de materiales que cualifican cada plano vertical, siendo estos de vidrio transparente o traslúcido, piedra caliza u ónix (Figura 5).

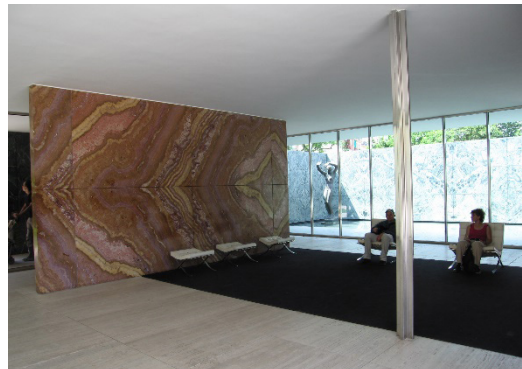


Figura 5: Mies van der Rohe, *Pabellón Alemán en Barcelona* (1929), réplica de Ignasi de Solà Morales, Fernando Ramos y Cristian Cirici (1986)
Fuente: Fotografía de la autora (2008)

3. Recorrer la obra

Uno de los recursos que singulariza la obra arquitectónica frente a la pictórica con mayor claridad, es la posibilidad de meterse en ella, de recorrerla. El movimiento del espectador se convierte, por tanto, en una herramienta definitiva para la introducción de la cuarta dimensión, el tiempo, en la obra.

Andréi Nakov (2007) identifica el espacio suprematista de Malévich con el “espacio irracional” que El Lissitzky describe en “Arte y pangeometría” como un “sistema de posiciones”, donde las distancias no pueden ser medidas y en el que el factor tiempo se sitúa en primer lugar, haciendo referencia explícita a los espacios matemáticos de Minkowski (p. 133). El *Espacio Proun* parece ir más allá y ser la primera propuesta de El Lissitzky en la que busca la formalización del “espacio imaginario”, definido en el mismo artículo y caracterizado por la capacidad de percepción del movimiento, lo que da origen a una nueva impresión visual y por tanto a una nueva realidad.

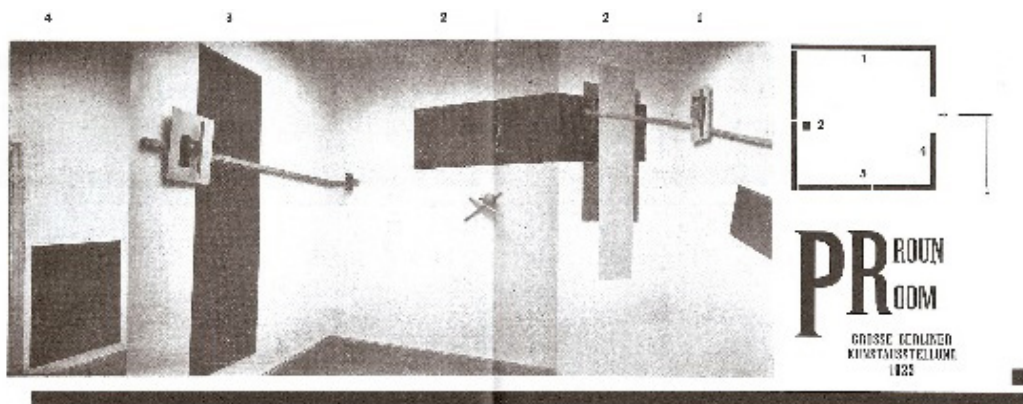


Figura 6: El Lissitzky, *Fotomontaje del Espacio Proun* (1923)

Fuente: Jennings, Mertins (ed.). (2010). *G An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film. 1923-26*. Los Ángeles: Getty Research Institute. Facsímil n. 1.

El autor cita como ejemplo paradigmático las propuestas cinematográficas de Vikking Eggeling en las que experimenta con la forma a través de la transformación de una imagen en dos dimensiones en intervalos de tiempo a través de una secuencia cinematográfica.

El recorrido del espacio, a través del movimiento del espectador, es el factor al que El Lissitzky (1923) atribuye la formalización final: “(...) el espacio debe ser organizado de manera que uno se sienta estimulado a recorrerlo” (p. 133).

En el artículo publicado en la revista *G*, además de la descripción precisa del recorrido, se muestra un fotomontaje que evidencia la intención de continuidad (Figura 6), y se marca en planta una secuencia de recorrido, del 1 al 4, que se corresponde con las distintas superficies de los muros. También en los croquis previos se pueden identificar las flechas de movimiento que apuntan a esa idea. El Lissitzky (1923) identifica incluso en el techo la idea de movimiento: “El relieve del techo, que entra en el mismo campo visual, repite el movimiento” (p. 133).

En el *Manifiesto Proun*, El Lissitzky (1920) apunta a esta idea como uno de los aspectos que han de pasar de la pintura a la arquitectura: “Vimos que la superficie del *Proun* deja de ser cuadro, y se convierte en edificio que ha de mirarse (girando a su alrededor) desde todos los ángulos, que ha de examinarse desde arriba e investigarse desde abajo” (p. 307).

Para incitar al recorrido, El Lissitzky utiliza una serie de recursos arquitectónicos, como la continuidad entre los planos: en tres de los muros verticales aparecen unas barras de madera que los cosen, mostrando su continuidad y dependencia. La resolución de las esquinas se convierte en un aspecto clave para entender el espacio como un todo. Este planteamiento repercute también en sentido inverso, de manera que las pinturas *Proun* realizadas posteriormente se ven abocadas a una relación más directa con el espacio de la sala. En concreto, el *Proun G.B.A.* se basa en los elementos que conforman la pared principal del *Espacio*, de manera que

las barras de madera que atan las distintas superficies, aparecen ahora también en el lienzo, marcando su extensión hacia los bordes e insinuando su continuidad más allá de la propia pintura.

La prolongación de los elementos entre superficies contiguas caracteriza también la propuesta neoplasticista *Composición-Espacio-Color* de Vilmos Huszár y Gerrit Rietveld (Figura 7). Este proyecto, no construido, fue la propuesta desarrollada por estos autores para la *Juryfreie Kunstschau* que se iba a celebrar en otoño de 1923 en Berlín, finalmente fallida por motivos económicos. Se trataba de una especie de contra-manifestación a la *Gran Exposición* en la que se había expuesto el *Espacio Proun*. La propuesta de Huszár y Rietveld fue publicada posteriormente en *L'Architecture Vivante* en el año 1925.

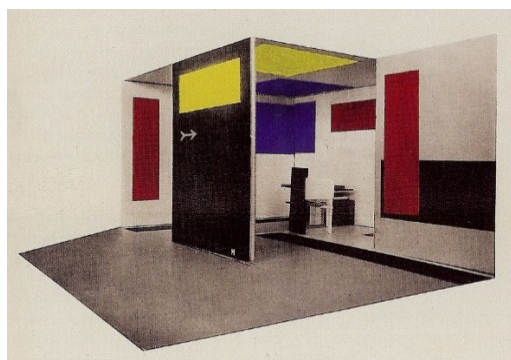


Figura 7: Vilmos Huszár y Gerrit Rietveld, *Composición-Espacio-Color* (1923), Berlín, no realizado

Fuente: *L'Architecture Vivante* (1925)

Huszár (1924) explica en una carta a Léonce Rosenberg (galerista de *L'Effort Moderne* en París), cómo le asignaron un espacio vacío con planta hexagonal para el que recurrió a Rietveld para que colaborase en el proyecto del espacio. Huszár había realizado varios proyectos para espacios interiores aplicando el color como complemento a la arquitectura, mediante “una verdadera cooperación entre dos formas de arte” (p. 92). Estas propuestas se interpretan como planos independientes en los que

la pintura se extiende a su totalidad pero sin voluntad de dar lugar a un único espacio, sino a una suma de superficies planas. En este caso, sin embargo, puede apreciarse una aproximación distinta en la aplicación del color. Se trata de la continuidad de superficies entre los distintos planos que configuran el espacio, creando una sensación de cosido. Este recurso se usa, no solo en las esquinas, sino también en el plano del suelo.

En este espacio de Huszár y Rietveld para la *Juryfreie Kunstschau*, el recorrido se convierte también en una premisa para la percepción. Esto se hace explícito con la colocación de una flecha en el muro frontal, indicando la dirección de movimiento. En la planta explicativa que Huszár envía a Rosenberg se ven con claridad flechas que indican el recorrido. Además, describe el espacio con una frase que recuerda mucho a las explicaciones del propio Lissitzky sobre el *Espacio Proun*: "Se entra, se mira y se sale de nuevo, es lo contrario a una habitación en la que se permanece" (Huszár, 1924, p. 92).

4. La intensificación del papel de la diagonal

La disposición de todos los elementos que conforman el *Espacio Proun* responden a la experimentación del espacio a través del recorrido, y el que más directamente lo ejemplifica es la diagonal. En la pared en la que se inicia el movimiento, una barra en diagonal "conduce" al espectador hacia el recorrido completo (Figura 8).

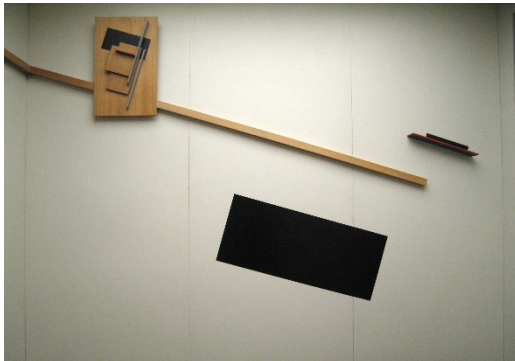


Figura 8: El Lissitzky, *Espacio Proun* (1923). Réplica del Abbemuseum, Eindhoven (1972)

Fuente: Fotografía de la autora (2010)

La diagonal no es un elemento exclusivo de la arquitectura, pero en el *Espacio Proun* intensifica su simbolismo. En las artes plásticas suele aparecer vinculada al movimiento. Rudolf Arnheim (1984) en su libro *Arte y percepción visual*, le atribuye esta cualidad, como "el medio más elemental y eficaz de obtener una tensión continua" (p. 464). En el Constructivismo Ruso, la diagonal juega un papel protagonista en la introducción del dinamismo aplicable a todas las disciplinas artísticas. El *Pabellón Ruso* de Konstantín Mélnikov de la *Exposición de las Artes Decorativas* de París de 1925 (Figura 9) se puede describir a partir de la organización de un recorrido que atraviesa todo el volumen en diagonal y en sentido ascendente.

Esta línea se materializa con una escalera cubierta en zigzag acentuando la sensación de movimiento. El propio Mélnikov explica cómo el pabellón comienza planteando unas salas y cómo estas van cediendo protagonismo a la escalera, en el proceso de proyecto (Garrido, 2009, p. 85).



Figura 9: Konstantín Mélnikov, *Pabellón Ruso* fotografiado por Alexander Ródchenko (1925), *Exposición de las Artes Decorativas* de París

Fuente: Garrido, G. (ed). (2008). *Cartas de París*. Alexander Ródchenko. Madrid: La Fábrica Editorial

Theo van Doesburg rechaza el uso de la diagonal en el Neoplasticismo. Sin embargo, a partir de 1925 la considera un recurso importante y le atribuye las cualidades de espíritu y tiempo. En su definición del Elementarismo juega un papel dominante frente a la ortogonalidad estricta del Neoplasticismo. Este nuevo estilo trata de ser la superación del anterior pero asentándose sobre el mismo proceso de espiritualización de la naturaleza y, precisamente, uno de los recursos usados para marcar la superación del Neoplasticismo es la diagonal (Grego, 1985, p. 23). Esta se interpreta como movimiento. Por ejemplo, en el proyecto para la casa de Mme. Van Zeesen en Alblaserdam de Van Doesburg, del año 1923 (Figura 10), la escalera se dispone como un elemento singular, en diagonal y en color, frente a la ortogonalidad y neutralidad del resto de la composición.

Sergio Polano (1986) en el artículo "De Stijl/Arquitectura = Nieuwe Beelding" culpabiliza precisamente a la introducción de la oblicuidad como la causa de ruptura definitiva entre Van Doesburg y Mondrian, ya que este abandonaría *De Stijl* precisamente por este motivo. Este mismo autor da mucha relevancia a la visita de Van Doesburg al *Espacio Proun* en Berlín, que habría

supuesto el planteamiento de una reflexión profunda sobre la ortogonalidad aceptada.

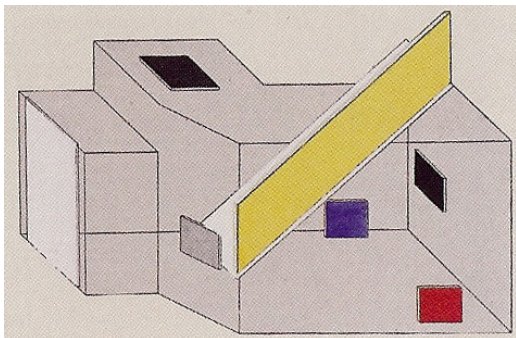


Figura 10: Van Doesburg, *Proyecto para la Casa de Mme. Van Zeesen* (1923), Alblaserdam

Fuente: Migayrou, F. (dir.). (2010). *De Stijl 1917-1931*. París: Centre National d'art et de culture Georges Pompidou, p. 184.

Existen, sin embargo, propuestas neoplasticistas contemporáneas al *Espacio Proun* que introducen la diagonal. Uno de estos espacios, probablemente influido por la obra de El Lissitzky, es el *Stand para una empresa de celuloide* en la feria de la industria de Utrecht de 1923, de Piet Zwart. Existía una propuesta inicial para un stand, con fecha de 1921, muy diferente a la que se realizó con posterioridad (Troy, 1986, p. 176).

Una lectura de la evolución de la primera propuesta a la definitiva (Figura 11), muestra un cambio importante en la relación entre pintura y arquitectura. En la primera,

la representación se realiza en planta y con los planos verticales abatidos, lo que evidencia el trabajo en dos dimensiones. En el proyecto de 1923, sin embargo, Zwart propone la continuidad de todas las superficies en el espacio mediante la prolongación de unas bandas de color y con la resolución de la esquina en la que las baldas de las estanterías del stand se cruzan para insinuar la trabazón de los dos paramentos. Las barras en diagonal dotan al stand de un carácter dinámico y con formas que aluden al movimiento constante, frente a la apariencia estática de la propuesta de 1921.

5. El desafío a la gravedad

Otro de los elementos que adquiere un significado pleno en la arquitectura es la disposición flotante de volúmenes en el espacio. En el texto "Futuro y utopía", El Lissitzky (1929a) habla del "objeto suspendido" como una de las exigencias de la nueva arquitectura. En sus pinturas *Proun*, aparecen habitualmente elementos que flotan en el espacio siguiendo el principio de "libre navegación" de Malévich (Nakov, 2007, pp. 130-133). En el *Espacio Proun*, los elementos aparecen apoyados en los muros pero la neutralidad de las paredes hace que parezca que los elementos están flotando. Precisamente, el *Cuadrado Negro* de Malévich forma parte de esta composición en el muro de salida.

El Lissitzky sitúa, además, una esfera y un cubo (Figura 12) como volúmenes independientes remarcando esta idea. En los *Proun* anteriores a 1923, la esfera no había

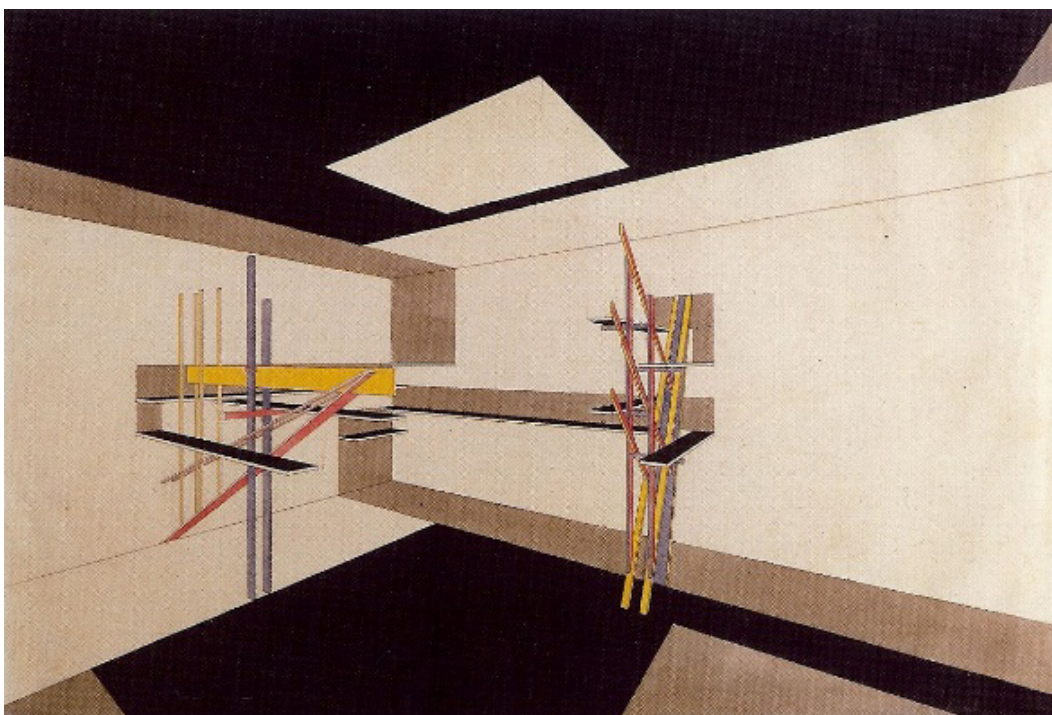


Figura 11: Piet Zwart, *Stand para una empresa de celuloide* (1923), Utrecht

Fuente: Brentjens, Y. (2008). *Piet Zwart. 1885-1977*. La Haya: Vormingenieur, Haags Gemeentemuseum, p. 97.

aparecido como un volumen independiente, aunque sí como superficie plana de base para el soporte de otras piezas con carácter arquitectónico. En este caso, El Lissitzky la separa del muro y la rodea de barras que invaden libremente el espacio, en contraste a la rígida geometría que impera en todo el conjunto. Por otra parte, el cubo forma parte de las pinturas *Proun* desde sus inicios. En el *Espacio*, ocupa la posición central de un relieve en el que se sitúa girado con respecto al resto de piezas que se caracterizan por su ortogonalidad, flotando sobre el plano base.



Figura 12: El Lissitzky, *Espacio Proun*. Grosse Berliner Kunstausstellung (1923). Réplica del Abbemuseum, Eindhoven (1972)

Fuente: Fotografía de la autora (2010)



Figura 13: El Lissitzky, *Rascacielos Horizontales* (1923), Moscú, no construidos

Fuente: Lissitzky-Küppers, S. (1967). *El Lissitzky. Life letters texts*. Londres: Thames&Hudson, img. 240.

El proyecto de los *Rascacielos Horizontales* de El Lissitzky (Figura 13) parte de un dibujo *Proun* en el que, sobre una base plana circular, se levantan unos soportes verticales que sostienen los volúmenes horizontales. Estos son los elementos fundamentales de la composición, dejando a los verticales como pilares necesarios para el soporte y el acceso, pero secundarios frente a la apariencia flotante de los prismas horizontales. Estas relaciones de "extrañamiento semántico"⁴ parten de las experiencias pictóricas de El Lissitzky y se trasladan al proyecto arquitectónico, situando al *Espacio Proun* en un estadio intermedio de este proceso.

En las propuestas neoplasticistas, las *Contra-construcciones* de Van Doesburg proponen la creación de un espacio abierto e ilimitado. Esto conlleva la independencia de cualquier tipo de atadura referencial. En las propuestas urbanísticas de este movimiento, la liberación del suelo es una premisa en todas ellas.

En el año 1925, el arquitecto austriaco Frederick Kiesler construye en la *Exposición de las Artes Decorativas de París* un montaje expositivo para mostrar las técnicas teatrales innovadoras austriacas. Esta estructura iba acompañada de un manifiesto titulado *Ciudad en el Espacio* (Figura 14). En este, Kiesler propone una idea de ciudad que se basa en la liberación del suelo, de modo que las estructuras que la conforman apenas tocan este y están colgadas y tensadas en el espacio. A su vez, el montaje reproducía una especie de *Contra-construcción* de Van Doesburg y Van Eesteren a mayor escala, basándose en las ideas de la arquitectura neoplasticista planteadas por el primero (Paz-Agras, 2015, pp. 38-49).

Estas estructuras tensadas darán lugar a una propuesta arquitectónica posterior del propio Kiesler, en línea con el proyecto de El Lissitzky y con el mismo nombre, para la construcción de los *Rascacielos Horizontales* (Figura 15). En este caso, la relación con el suelo se concentra en un prisma central en vertical, y a partir de este, se ramifican volúmenes horizontales que se sostienen con cables tensados que trabajan en conjunto con el peso de las piezas macizas y dan lugar a una estructura compleja que, prácticamente, flota en el espacio.

6. Conclusiones

Los distintos movimientos de vanguardia de principios del S.XX plantean, en distintos grados, la transversalidad entre las distintas disciplinas artísticas (Paz-Agras, 2015). Algunos, como los analizados en este artículo, hacen explícito este propósito fijando como objetivo un proceso de trasvase de cualidades pictóricas al espacio arquitectónico. Estos ejemplos encuentran en el espacio expositivo el lugar ideal para experimentar con la interacción entre objeto artístico y espectador en el espacio arquitectónico.

4 Término definido por el formalista ruso Víktor Shklovski (1893-1984) para denominar, en el ámbito lingüístico, a la creación de una perspectiva distinta a la habitual, cambiando la relación entre los objetos, el contexto, etc.

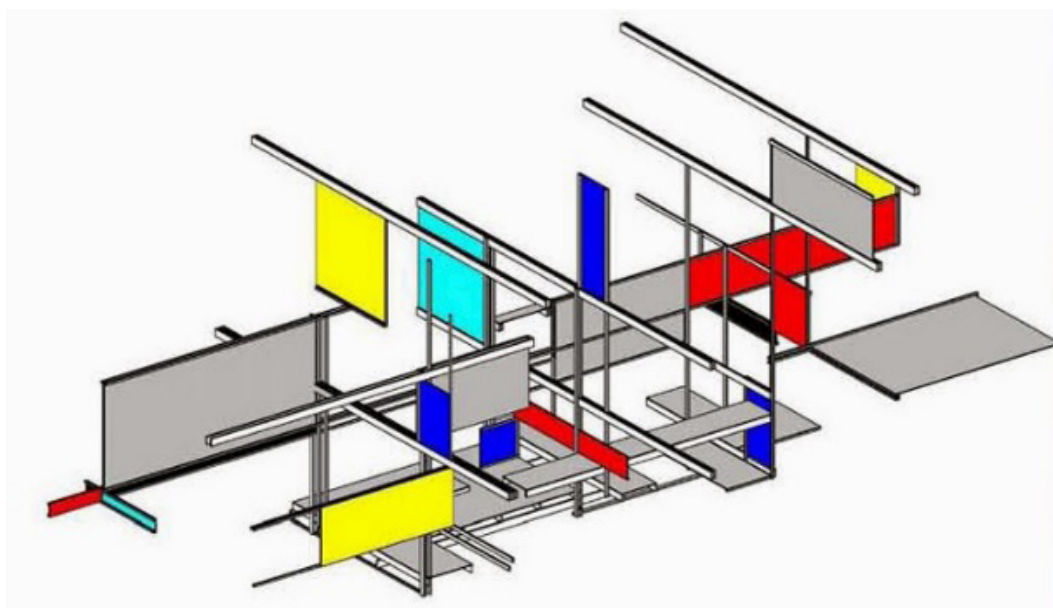


Figura 14: Frederick Kiesler, *Ciudad en el Espacio* (1925), *Exposición de las Artes Decorativas de París*
Fuente: Dibujo de la autora

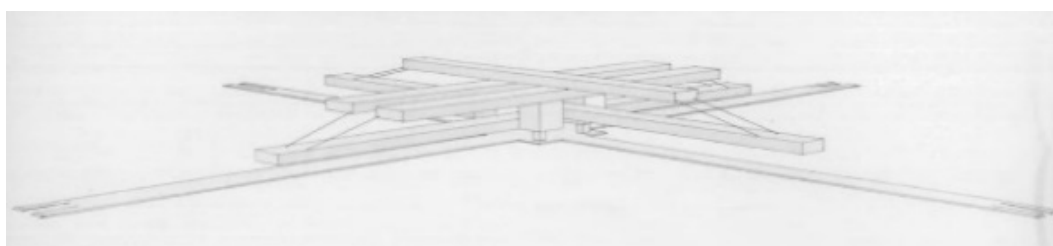


Figura 15: Frederick Kiesler, *Rascacielos Horizontales* (1923)

Fuente: Kiesler, F. (1930). *Contemporary art applied to the store and its display*. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd, p. 62.

A partir de las propuestas pictóricas, los ejemplos analizados introducen recursos como la expansión al espacio, la reflexión sobre la materialidad de los elementos constitutivos o la posibilidad de recorrido de la obra, por lo que se puede afirmar que estamos ante la creación de entidades claramente arquitectónicas. A su vez, la transposición de características pictóricas a las tres dimensiones, hace que algunos recursos ensayados en plano sean redefinidos en su disposición espacial, intensificando su significado, como la identificación de diagonal y movimiento o la literalidad de los volúmenes flotando en el espacio desafiando las leyes de la gravedad.

Frente a ejemplos anteriores en los que el uso de la pintura en el espacio arquitectónico se reduce a la suma de superficies, como en el Suprematismo de Malévich o en las primeras experiencias neoplasticistas, a partir de 1923, el propio carácter de la obra se transforma.

El espacio expositivo juega un papel decisivo en estos proyectos, actuando como laboratorios de pruebas de nuevos conceptos arquitectónicos a partir de la interacción de disciplinas. A su vez, actúan como elementos puente entre las dos dimensiones de la pintura y la cuarta dimensión que aporta la experiencia arquitectónica. Estos proyectos inician nuevos enfoques en el proceso creativo que encuentra en la interacción entre disciplinas un amplio campo de experimentación arquitectónica.

Cómo citar este artículo/How to cite this article:
 Paz-Agras, L. (2019). Procesos creativos en las Vanguardias: De la pintura a la arquitectura. *Estoa, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 8(15), 21-30. doi:10.18537/est.v008.n015.a02

Bibliografía

- Arnheim, R. (1984). *Arte y percepción visual*. Madrid, España: Alianza Forma, Alianza Editorial, SA.
- Brentjens, Y. (2008). *Piet Zwart. 1885-1977*. La Haya, Países Bajos: Vormingenieur, Haags Gemeentemuseum.
- Crego, Ch. (1985). Introducción. En T. Van Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos* (pp. 9-27). Murcia, España: Colección de Arquitectura, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Forgács, E. (2003). Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room. En R. Perloff (Ed.), *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlín, Moscú* (pp. 47-75). Los Ángeles, EEUU: Issues&Debates Getty Research Institute.
- Huszár, V. (1924). L'art architectural. Carta dirigida a Léonce Rosenberg, 1924. En F. Migayrou (Dir.). (2010). *De Stijl 1917-1931* (p. 92). París, Francia: Centre National d'art et de culture Georges Pompidou.
- El Lissitzky. (1920). Proun (1920). En González García, Calvo Serrater y Marchán Fiz (Ed.). (2003). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (pp. 306-309). Madrid, España: Ediciones Itsmo.
- El Lissitzky. (1923). Espacio Prounen. Gran exposición de arte, Berlín 1923. En El Lissitzky (1970). *1929. La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S* (pp. 117-118). Barcelona, España: Colección Arquitectura y Crítica, Gustavo Gili.
- El Lissitzky. (1929a). Futuro y utopía. En El Lissitzky (1970). *1929. La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S* (pp. 46-48). Barcelona, España: Colección Arquitectura y Crítica, Gustavo Gili.
- El Lissitzky. (1929b). La configuración plástica de la exposición electrónica "Victoria sobre el Sol". En El Lissitzky (1970). *1929. La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S* (pp. 120-121). Barcelona, España: Colección Arquitectura y Crítica, Gustavo Gili.
- Garrido, G. (Ed.). (2008). *Cartas de París. Alexander Ródchenko*. Madrid, España: La Fábrica Editorial
- Garrido, G. (2009). *Mélnikov en París, 1925*. Barcelona, España: Fundación Arquia, Caja de Arquitectos.
- Gouch, M. (2010). Contains graphic material: El Lissitzky and the topography of G. En M. Jennings (Ed.). *G An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film. 1923-26* (pp. 21-51). Los Ángeles, EEUU: Getty Research Institute.
- Kiesler, F. (1930). *Contemporary art applied to the store and its display*. Londres, Reino Unido: Sir Isaac Pitman & sons, ltd.
- Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*. Barcelona, España: Paidós.
- Lissitzky-Küppers, S. (1967). *El Lissitzky. Life letters texts*. Londres, Reino Unido: Thames&Hudson.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Madrid, España: Akal.
- Mertins, D. y Jennings, M. (Ed.) (2010). *G. An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film. 1923-1926*. Los Ángeles, EEUU: Getty Research Institute.
- Migayrou, F. (Dir.) (2010). *De Stijl 1917-1931*. París, Francia: Centre National d'art et de culture Georges Pompidou.
- Nakov, A. (2007). *Escritos. Malévích*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Paz-Agras, L. (2013). *Espacio expositivo contemporáneo, 1923-1942. Interacción entre Arte y Arquitectura* (tesis doctoral). Universidade da Coruña, A Coruña, España.
- Paz-Agras, L. (2015). *Explorar los límites. Arte y Arquitectura en las exposiciones de las Vanguardias*. Buenos Aires, Argentina: Diseño Editorial.
- Podzemskaia, N. (2007). La vision est aussi un art. Le débat sur l'espace dans la Russie soviétique du début des années 1920 et l'enseignement au Vuthemas. En J. Bosser (Ed.). (2007). *Ligeia, Dossiers sur l'art. Art et espace*, (73-74-75-76).
- Polano, S. (1986). De Stijl / Arquitectura=Nieuwe Beelding. En M. Friedman (Ed.). *De Stijl 1917-1931. Visiones de Utopía* (pp. 87-97). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Van Doesburg, T. (1924). La evolución de la Arquitectura Moderna en Holanda. En T. Van Doesburg (1985). *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos* (pp. 111-119). Murcia, España: Colección de Arquitectura, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Troy, N. (1986). El entorno abstracto de De Stijl. En M. Friedman (Ed.). *De Stijl 1917-1931. Visiones de Utopía*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Zevi, B. (1960). *Poética de la Arquitectura Neoplástica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Víctor Lerú S.R.L.