

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

INFORMALISMO Y POÉTICA

HACIA UNA LECTURA

DE LA ARQUITECTURA DE ALVAR AALTO Y DE LA
PINTURA INFORMAL COMO NARRATIVA

Autor de la Tesis Doctoral: Claudi Martínez Borrell.

ÍNDICE

PRÓLOGO	1
0.-INTRODUCCIÓN	2
1. PRIMERA PARTE: “EL ITINERARIO DEL INFORMALISMO”	4
1.1. La aparición del Arte Informal.....	5
1.2. Influencias del Arte Informal:.....	6
1.2.1. El vitalismo de Monet (1840-1926).....	6
1.2.2. El Surrealismo.....	8
1.2.3. La influencia del Cubismo.....	9
1.2.4. La pérdida de la racionalidad: La utopía de la razón frente al realismo del poder.....	10
1.3. Las fuentes del Informalismo.....	11
1.4. El Informalismo como Poética Existencial.....	12
1.5. Del rigor de Mondrian a Josef Albers.....	13
1.6. La intencionalidad del Gesto en Hans Hofmann, el maestro por excelencia.....	15
1.7. H. Hartung: La Repugnancia por lo Estático.....	17
1.8. La Pintura de Acción de Willem de Kooning.....	18
1.9. La Abstracción Lírica.....	18
1.10. Clyfford Still: “El Arte como Experiencia Primaria”.....	20
1.11. La Perspectiva Activa.....	20
1.12. El legado de Pollock.....	21
1.13. El Microsigno de Marck Tobey (1890-1976).....	23
1.14. El Macrosigno de Franz Kline (1910-1962).....	23
1.15. El color como factor modificador del espacio: La Perspectiva Mística de Mark Rothko.....	24
1.16. El Espacialismo de Lucio Fontana.....	30
1.17. La Imaginación Trascendental de la Materia.....	31
1.18. Resumen de los principios del Arte Otro.....	34
2. SEGUNDA PARTE: DE LA PINTURA INFORMAL AL PROYECTO ARQUITECTÓNICO	39
2.1. Pintura y Arquitectura de Alvar Aalto.....	39
2.2. Arquitectura Informal y Materia.....	46
2.3. Análisis de cuatro obras de Alvar Aalto.....	47
2.3.1. Villa Mairea.....	47
2.3.2. El pabellón finlandés en la exposición universal de Nueva York (1939).....	48
2.3.3. Residencia de estudiantes M.I.T. Cambridge (MASS). (1947-48).....	51
2.3.4. Vivienda particular en Muuratsalo (1953).....	53
3. TERCERA PARTE: HACIA UNA LECTURA DEL ARTE INFORMAL COMO NARRACIÓN	55
3.1. La Estructura Formal de la Obra Informal.....	55
3.2. El Arte Informal como Poética de lo Moderno.....	58
4. CUARTA PARTE: LAS CATEGORÍAS POÉTICAS DE LO INFORMAL	64
4.1. Lectura - Expresión: el elemento extraño.....	65
4.2. El Elemento de Doble Uso o Función.....	69
4.3. El Elemento de Doble Lectura.....	71
5. QUINTA PARTE: DEL ORDEN CLÁSICO A LA TENSIÓN EN LO MODERNO. “LO INFORMAL COMO POÉTICA EXISTENCIAL, LO INFORMAL COMO METÁFORA DEL COSMOS”	73
5.1. La Obra Informal como Redescipción de la Realidad.....	74
5.2. La Obra Informal como superposición de propuestas: la aparición de la tensión.....	76
5.3. La Obra Informal como percepción de semejanzas.....	79
5.4. La Obra Informal como Metáfora del Cosmos.....	81
6. CITAS BIBLIOGRÁFICAS	83
7. BIBLIOGRAFÍA	88

PRÓLOGO

La tesis de Claudi Martínez es incisiva y cortante, porque se trata de un arquitecto que es un pintor excelente, además de ser capaz de reflexionar y de expresar por escrito un pensamiento tanto sobre la pintura como sobre la arquitectura.

Con estos datos de base sobre la personalidad del autor, creo que su elección del tema es excelente, viendo a través de él tanto el valor de la pintura “informal” en la obra arquitectónica de Alvar Aalto, como el valor de la arquitectura en la pintura, es decir, la capacidad de la pintura para reescribir la realidad, si más allá de una lectura superficial, nos adentramos en el interior de la acción pictórica como producción.

Por otro lado, la visión interesante, pero limitada, de una fenomenología psicoanalítica en la

pintura informal, se complementa con energía con la visión de la narrativa a diversos niveles. Con esto se demuestra que la estructura del relato no se limita a repetir lo dicho, sino a completar y ampliar unas visiones estéticas demasiado ancladas en los poderes inconscientes del genio (o del monstruo) creador.

La arquitectura de Alvar Aalto alcanza así el lugar que merece, es decir el de una experimentación “informal” de nuestra cultura, que, justamente por trabajar en los límites de la existencia de la propia arquitectura como forma, nos descubre nuevos relatos allí donde sólo reinaba el silencio.

Josep Muntañola Thornberg, Catedrático y Director del Departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona

0. INTRODUCCIÓN

“La Arquitectura es una Ciencia: que debe ir acompañada de mucha variedad de estudios y conocimientos, por medio de los cuales juzga de todas las Obras de los demás Artes que tienen relacion a ella. Adquiérese con la teórica y con la práctica. La teórica de la Arquitectura es el conocimiento que de ella se puede adquirir por el estudio de los libros, por los viajes o por la meditación: la práctica es el conocimiento que se adquiere con la ejecución y conducta de las obras. Estas dos partes son de tal modo necesarias, que los Arquitectos que intentaron llegar a la inteligencia de su Arte con solo el ejercicio, por mucha que fuese su fatiga, jamás hicieron gran progreso: ni tampoco le lograron los que con solo el estudio de los libros y la meditación pensaron conseguirle.”

VITRUBIO (1)

Son bastante conocidas las relaciones entre la pintura de Piet Mondrian y la arquitectura moderna; desde Theo Van Doesburg a John Hejduk, la influencia de su poética ha sido manifiesta. Menos estudiadas han sido las relaciones entre una escuela o grupo de escuelas de artistas informales que con su “Arte Otro” produjeron una profunda revolución del panorama artístico entre 1945 y 1960. Las relaciones de las Poéticas de lo Informal con la arquitectura moderna, y el estudio de su estructura formal constituye el objetivo de esta tesis doctoral en la que profundizaremos sobre la estructura poética del arte como ficción y su capacidad de redesccripción de la realidad hasta conseguir que la obra de arte nos descubra y revele: ése es su nivel mítico que explicaremos a través del modelo narrativo y ésta es la lectura del Arte Informal que aquí proponemos.

La tesis se halla dividida en cinco partes. En la primera se recorre el itinerario del informalismo pictórico del trazo, del gesto y de la materia. El objetivo es estudiar los principios del arte informal analizándolo al margen del arte abstracto con el que a menudo se asocia tratando de deducir sus características esenciales; dicha lectura se produce como poética existencial del arte.

En la segunda parte de la tesis se arranca de los principios estudiados en el capítulo anterior aplicándolos a la arquitectura de Alvar Aalto del periodo 1937-1953 etapa cuya obra se corresponde con los principios del Arte Informal.

En la tercera parte se propone el modelo narrativo como medio de interpretar lo Informal a partir de las propuestas teóricas

de Venturi y Muntañola. La cuarta parte plantea la Poética del Informalismo a partir de las categorías poéticas de la doble forma, la doble función y el elemento extraño que se aplican a la arquitectura y la pintura de Aalto.

El modelo narrativo que se ha adoptado en esta Tesis es el del libro de la *Poética* de Aristóteles. La interpretación de este texto la debemos a Paul Ricoeur. Para Aristóteles es esencial la creación de metáforas que son parte fundamental del proceso poético. Además la metáfora es un proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescibir la realidad. En la última parte estudiaremos el poder de redescipción del Arte Informal hasta llegar a su función reveladora a través de la Metáfora.

1. PRIMERA PARTE: “EL ITINERARIO DEL INFORMALISMO”

“Las ideas no podrán llevarnos más allá de un viejo estado de cosas... Las ideas no pueden realizar nada.”

K. Marx y F. Engels (2)

El itinerario del Arte Informal se inicia como una propuesta que se opone a la concepción geométrica del arte inobjetal. Se produce básicamente como una demostración de libertad del ambiente y como un sentimiento de libertad artística consecuencia de la finalización de la segunda guerra mundial: la libertad humana se transforma en libertad en el arte, la libertad de regímenes, de

ideas y de doctrinas se convirtieron en una Vanguardia, es decir, en una nueva forma de entender y producir Arte.

Esta nueva manera de hacer tuvo como consecuencia una nueva concepción de la forma: ya no se buscaba primordialmente el orden sino que se producían espectáculos pictóricos de determinado cuño formal que se apartaban del sentido tradicional de la misma.

Se empezó a experimentar con una nueva expresividad derivada del gesto hacia el movimiento lírico, o bien se buscaba la expresión de estructuras informales, amorfas y desmembradas. Tanto en Europa como en



Claude Monet. *El jardín visto desde la casa*. (1923).



Claude Monet. *El jardín visto desde la casa*. (1923).

América se desarrollan las experiencias informales; en los Estados Unidos prevaleció la pintura de acción y el espacialismo formulado por Rothko, mientras que en Europa prevalecía la expresión mediante la objetivación de la cualidad intrínseca de la materia.

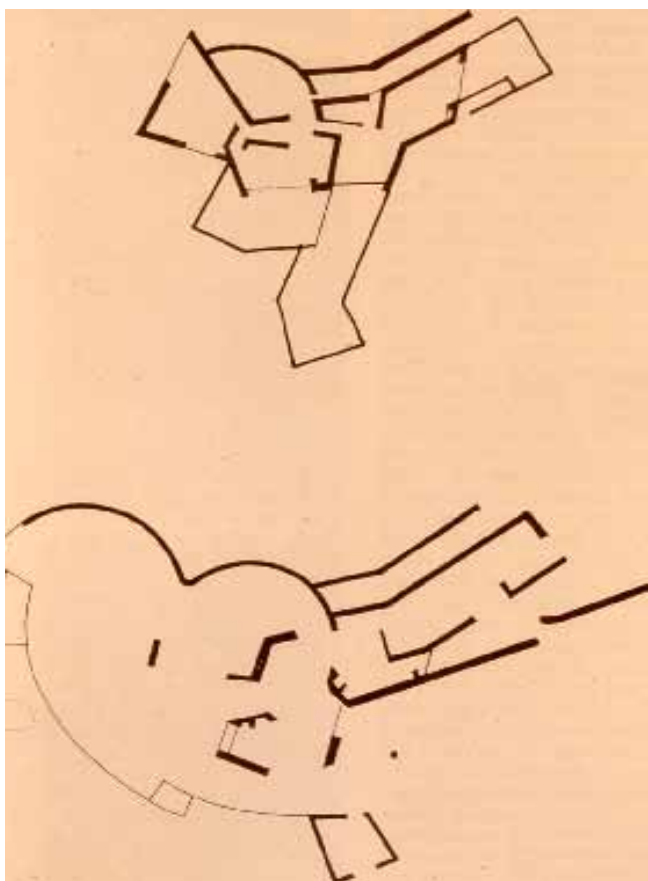
1.1. La aparición del Arte Informal

En 1926 se producía la muerte de **Claude Monet** y en esa época el pintor **Jean Fautrier** (1898-1964) produce la serie "*Les Glaciers*" (1925) que están dentro de la poética instintiva de las "*Nymphéas*" de **Monet** que también se relaciona con las "*Improvisaciones*" de la etapa dramática de **Kandinsky** (1910).

Hacia 1937 el escritor Henri Michaux inicia su actividad como pintor; sus primeras obras son una serie de acuarelas y gouaches sobre fondo negro en los que se producen "espacios de dentro" o "lejanos interiores".

Jean Fautrier realiza hacia 1943 sus conocidos "*Otages*" que están considerados como sus primeras aportaciones al informalismo matérico; estas obras carecen de figuración centrándose el pintor en el experimentalismo de la técnica de ejecución introduciendo en la materia relieves y surcos.

Hacia 1945 se empieza a poner en crisis el modelo riguroso y elemental de la abstracción geométrica.



J. A. Coderch. *Casa Ugalde*. (1953).

Jean Dubuffet formula una teoría en torno al llamado “Art Brut” introduciendo en la tela materiales diversos: arena, cal, polvo de vidrio, resinas, carbón, metales, etc.

Este pintor formula lo instintivo y lo arcaico rechazando el esquema lingüista tradicional en nombre de una opción vitalista que inducía al gesto instintivo, al arte de efusión y a la concepción de una nueva espacialidad. Los gestos que dicta el instinto se contraponen a la concepción apriorística de la razón óptica. El lirismo supera la forma establecida; la actitud informalista asume un papel existencial que supera el formalismo de la sintaxis geométrica.



W. Kandinski. *Punto y línea sobre el plano* (ilustración 20).

1. 2. Influencias del Arte Informal:

1.2.1. El vitalismo de Monet (1840-1926)

A partir de 1865 **Monet** inicia su trabajo experimental, multiplicando sus telas pintadas al aire libre, sorprendiéndose por la movilidad de los cambios que el paisaje efectúa. Los cambios de posición del sol, la variación de las sombras producidas, los cambios de densidad atmosférica producen nuevas apariencias y sensaciones para el artista: el paisaje es para **Monet** campo y tema de experimentación.

Hacia 1890 inició una etapa con la producción de series, trabajando en varias telas



Henri Matisse. *Los jardines del Luxemburgo*. (1902).



Henri Matisse. *Camino del bosque de Boulogne*. (1902).

simultáneamente. En la serie “*Los Nenúfares*” trabaja durante 30 años. A **Monet** le atrae el reto que supone intentar representar el lirismo de un estanque de agua con la hierba ondeando en el fondo.

Entre 1892 y 1893 pinta treinta telas dedicadas a la Catedral de Ruan en la que el objeto prácticamente desaparece.

El estudio del color le lleva a la adaptación de la forma, prácticamente a una transformación de la misma; en los mogotes funde los volúmenes en la luz. Kandinsky explica en “*Ojeada sobre el pasado*” el impacto que sufrió ante un mogote de **Monet**:

“De repente me encontré por primera vez ante una pintura que representaba una paca de heno que me era irreconocible. Tal incompreensión me turbaba y me fastidiaba al mismo tiempo. Me parecía que nadie tenía derecho a pintar de tan imprecisa manera. Sentía sordamente que no había objeto (tema) en la obra, pero al mismo tiempo me daba cuenta con gran sorpresa y confusión que el objeto en apariencia inexistente se imprimía imborrablemente en la memoria y aparecía ante los ojos con todo detalle (...). Lo que de la tela se desprendía con toda claridad era el increíble poderío, para mí desconocido, de una paleta que superaba todos mis sueños. Me pareció que la pintura poseía un poder fabuloso. E inconscientemente “el objeto” de la obra, en tanto cuanto elemento indispensable, dejó de tener importancia.”(3)



Joan Miró. *Tríptico de Focs Artificials. I* (1974).



Joan Miró. *Tríptico de Focs Artificials. III* (1974).

En consecuencia la obra de **Monet** en cuanto empieza a superar la forma, el objeto mismo representa una aproximación hacia el informalismo que partiendo de la experimentación vitalista se llega al lirismo del color, logro que Matisse asumiría de forma totalmente consciente.

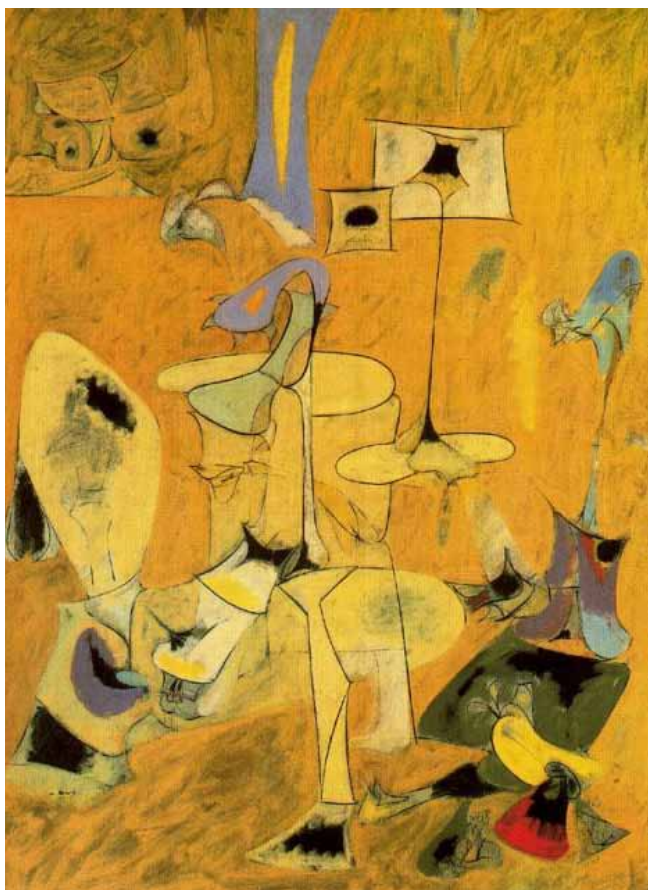
1.2.2. El Surrealismo

El concepto más importante que el Surrealismo transmitió al Informalismo es la noción de que la pintura es de alguna manera un arte visionario y no material y que su lugar de inspiración se encuentra en el inconsciente subjetivo del artista.

El potencial creativo del arte no es precisamente un reportaje literal de la realidad, sino como una catarsis de la imaginación.

Para los informalistas el surrealismo significó un cambio sustancial en la naturaleza del acto de pintar. En el año 1945 la corriente surrealista sufre la influencia del existencialismo de Sartre y Kierkegaard que afirman la exaltación del individuo y la angustia del ser, la necesidad del compromiso.

El término surrealismo fué denominado por Apollinaire en relación a ciertas obras del pintor italiano Giorgio De Chirico. Posteriormente Bretón lo usó de nuevo definiéndolo en 1924 con ocasión de la publicación



Arshile Gorky. *The Betrothal II*. (1947).



Arshile Gorky. *Charred Beloved I*. (1946).

del primer Manifiesto Surrealista en los siguientes términos:

“Automatismo psíquico puro, por el cual alguien se propone expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera el funcionamiento real del pensamiento; dictado por este último, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón al margen de toda preocupación estética o moral.” (4)

Arshile Gorky marca la evolución del surrealismo hacia el expresionismo del arte informal. Se trata de un pintor que ha sufrido diversas influencias, sobre todo de Miró y también de Kandinsky y Picasso.

Gorky nació en 1909 en la Armenia Turca lle-

gando a Estados Unidos en 1920, instalándose en Nueva York en 1925. Entre 1940 y 1942 inventa un sistema de signos a base de elementos lineales y masas de color constituyendo masas híbridas que definen un paisaje interior. En 1948 las angustias existenciales lo llevarán al suicidio. Al final de esta década la figura de **Cy Twombly** continúa la andadura existencial y fuertemente expresionista. Nacido en 1928 en Virginia fue alumno de Motherwell y de **Franz Kline**, aunque su sensibilidad concreta se inclina por la línea y el movimiento de la mano.

1.2.3. La influencia del Cubismo

La posibilidad de describir una imagen sin



Cy Twombly. *Ferragosto III*. (1961).



Cy Twombly. *Ferragosto IV*. (1961).

recurrir a las relaciones figura-fondo supuso un incremento enorme del potencial de la pintura de cara al futuro: el pintor queda en libertad de manejar y cambiar las imágenes en cualquier tipo de ilusiones que pertenezcan al mundo de la imaginación. Esta actitud supone una superación del cubismo en tanto que éste conserva una parte analítica de la realidad visual.

El surrealismo también pertenece al mundo de la imaginación aunque también trabaja con elementos de la realidad. Sin embargo tanto el cubismo como el surrealismo pretenden superar la realidad clásica y en este sentido conectan con el informalismo.

“Hay, sin embargo, en común el deseo de romper con la idea de realidad clásica y una exploración de nuevas formas de sugerir, como se ha dicho, el mundo ‘no euclidiano’”. (5)

1.2.4. La pérdida de la racionalidad: La utopía de la razón frente al realismo del poder

Mondrian adopta una actitud crítica con respecto al cubismo, por cuanto lleva la racionalidad a las últimas consecuencias. Sus pinturas entre 1920 y 1940 se componen de franjas horizontales y verticales formando recuadros, usando colores puros y un fondo blanco intentando convertir la superficie empírica del

cuadro en un plano matemático y la geometría y proporción del cuadro en un postulado; esta capacidad de racionalizar la realidad debía proyectarse en todas las manifestaciones de la actuación humana, convirtiéndose en el emblema de la racionalidad fundamental de la existencia; pero como ha señalado el autor Giulio Carlo Argan:

“Aquello de lo que realmente había amplio motivo para dudar, dado el cariz que estaban tomando las cosas, era la racionalidad fundamental de la organización de la sociedad; la “virtud” racional ya había perdido la batalla contra el “furor” de los regímenes totalitarios, de las políticas basadas en la “fuerza”. ¿Para qué seguir contraponiendo la utopía de la razón al brutal realismo del poder?” (6)

1.3. Las fuentes del Informalismo

“¿Pensabas que eso eran palabras, estas líneas rectas, estas curvas, ángulos, puntos? No, eso no son palabras, las palabras sustanciales están en la tierra y en el mar, Están en el aire, están en tí.”

Walt Whitman (7)

Los informalistas buscaron el tema de su creación, el espacio auténtico de su visión en ellos mismos; tomaron plena conciencia que para superar el regionalismo y la visión local, sería precisamente en sí mismo donde encontrarían el tema y la motivación de su pintura.

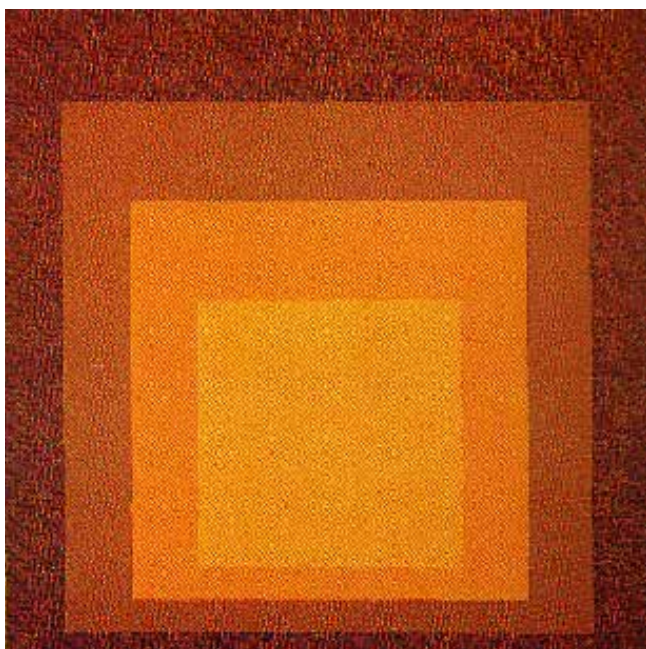
Para ellos la pintura es un acto moral, el pintor es el filósofo de su propia acción.

El gesto del pintor se transforma en puro automatismo psíquico. El gesto es básicamente espontaneidad y expresión inmediata de uno mismo.

La obra de arte no se somete a un control previo del estilo o de la razón. El estado de ánimo que se produce a partir de la finalización de la guerra genera una dinámica que es expresión de la sublevación individual o bien la emanación de una difusión más sutil del ser en el cosmos. A partir de las tradiciones recientes, rompieron con el pasado y se decidieron a vivir la aventura existencial del presente.

1.4. El Informalismo como Poética Existencial

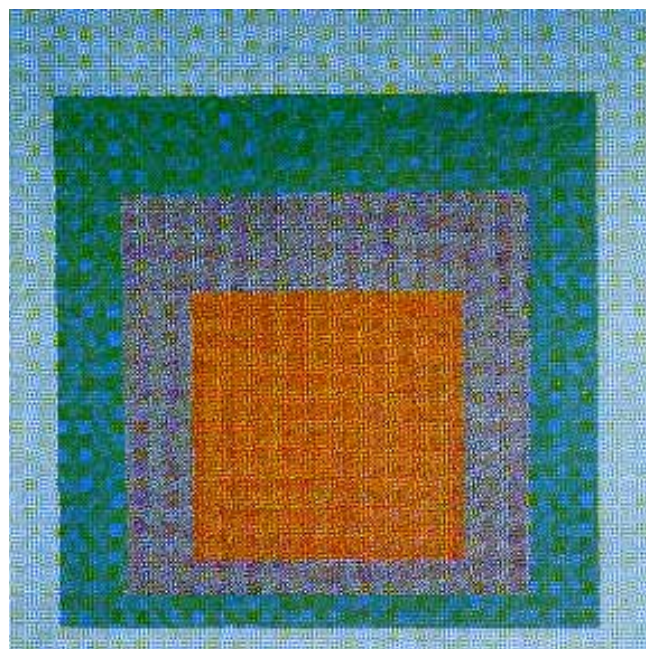
La poética informalista manifiesta una situación en la que el arte se encuentra en un mundo que ya no cree que la forma y el lenguaje sean los vehículos fundamentales de comunicación de la sociedad. El arte no es un sistema preestablecido perteneciente a una estética, sino que el concepto de poética entendido básicamente como composición de acciones, domina sobre la teoría, es decir que la finalidad del arte no es la razón filosófica sino el pragmatismo de lo realizado; la acción es existencia, sin la acción no hay arte. El artista existe porque crea y la auténtica justificación de él es la intencionalidad operativa.



Josef Albers. *Homenaje al cuadrado "desde el suelo"*. (1954)

El informalismo renuncia al lenguaje para expresarse como acción por lo que el arte europeo cambia la función que había tenido tradicionalmente en la que el actuar dependía del conocer, para invertirse la función haciendo depender el conocer del actuar. Esa es su fuerza de protesta y a su vez de afirmación creando una civilización de la acción:

"Al situar el arte a un nivel prelingüístico y pretécnico se reduce la actividad del artista al gesto, y la obra a la materia no formada, pero animada y significativa. El arte ya no tiene relación ni con la sociedad, ni con sus técnicas, ni con su lenguaje; es regresión del objeto, existencia en estado puro, y puesto que la existencia pura es la unidad o la indistinción



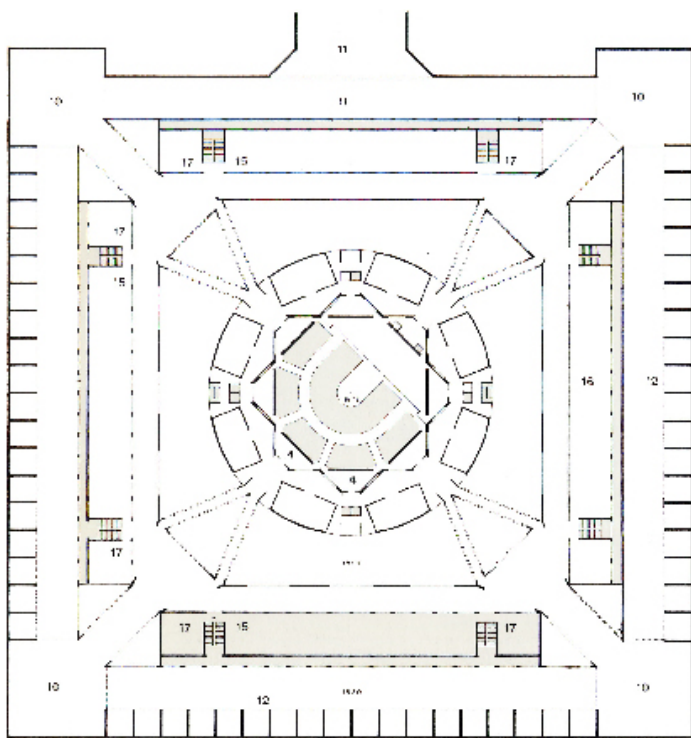
Josef Albers. *Homenaje al cuadrado "curioso"*. (1963).

de todo lo que existe, el artista realiza en la materia la propia realidad humana."(8)

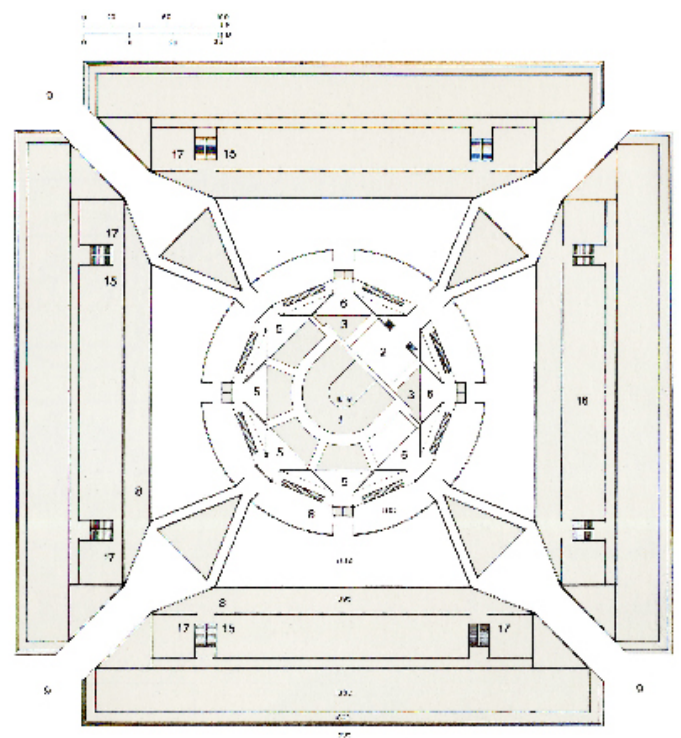
1.5. Del rigor de Mondrian a Josef Albers

La obra de **Piet Mondrian** es una búsqueda de reducir la realidad a un principio único a una materia única, a una única realidad con un sentido moral o casi religioso de objetivación de la realidad.

Su postura ética consiste en "eliminar el sentido trágico de la vida", entendiendo por trágico todo lo que se produce como manifestación del inconsciente, de la subjetividad, como son el expresionismo, el



Planta a nivel de la entrada.



Planta a nivel inferior.

Palacio de la Asamblea de Islamabad. Louis Kahn.

surrealismo, la poética de Matisse o las deformaciones de Picasso, que Mondrian denomina Barroco moderno y entiende que el artista debe ofrecer la verdad a la sociedad, tal como se descubre, pero en ningún caso debe influenciar emotivamente al espectador; la poética de **Mondrian** podríamos denominarla poética de la razón.

Mondrian emigró en 1939 a los Estados Unidos junto a un grupo de artistas de prestigio: Gropius, Moholy-Nagy, Mies Van Der Rohe, Breuer, Feininger, que tuvieron gran influencia en especial en el campo de la arquitectura. Pero en el campo de la pintura el personaje que mayor influencia ejercerá será **Josef Albers**.

Albers había sido profesor de la Bauhaus de 1922 a 1933. La cuestión fundamental objeto de sus investigaciones visuales es la densidad o profundidad del espacio. Su posición es semejante a la de Louis Kahn en arquitectura. **Albers** acepta la bidimensionalidad de la tela, Kahn acepta la forma unitaria del edificio partiendo del cuadrado como forma simbólica del espacio.

Los cuadros de **Albers** se basan en cuadros que se inscriben en otros cuadrados con extensiones cromáticas delimitadas mediante colores fríos (verdes, grises, azules) estableciéndose entre ellos unas relaciones de proporción, tono y percepción, percibiéndose lo plano y cuadrado como volumen y al revés.



Hans Hofmann. *Exuberancia*. (1935)



Hans Hofmann. *Catedral*. (1959).

Las experiencias de **Albers** se basan en la construcción no ilusoria del espacio pictórico, intentando realizar en dos dimensiones un espacio plástico, proyectando las relaciones visuales como integridad plástica del plano encaminadas a producir ciertos efectos de profundidad y relieve.

Estos experimentos tuvieron más influencia en el campo de la experimentación con sensaciones que en el de las proporciones internas de las formas geométricas, alcanzando su máximo desarrollo en la espacialidad expansiva y cromática de Mark Rothko.

1.6. La intencionalidad del Gesto en Hans Hofmann, el maestro por excelencia

La influencia de Albers se ejercía a través de la escuela que fundó en 1933 en Carolina del Norte; pero tres años antes otro pintor alemán **Hans Hofmann** dió clases en diversas escuelas frecuentadas por los que serían los protagonistas años más tarde del nuevo Expresionismo Abstracto como Clifford Still y Jackson Pollock.

Albers y **Hofmann** coincidían en una serie de enseñanzas relativas a los conceptos de luz, concepción del color y tratamiento de los materiales. La diferencia fundamental entre ellos se producía en un tema funda-



Alvar Aalto. *Museo en Jyväskylä*. (1971)

mental: la intencionalidad del gesto que representa un alejamiento del planteamiento riguroso de la Bauhaus del que Albers era un exponente.

A través del gesto, **Hofmann** asumió lo espontáneo, la rapidez de ejecución del expresionismo muniqués del que extrajo una teoría del acto de pintar: no se parte de un sistema de símbolos o de un esquema lógico que actúa como principio ordenador sino que el cuadro se configura a base de tensiones y liberaciones que se integran en un todo coherente. Las manchas de color (tachismo) carecen de forma y de estructura geométrica a priori.



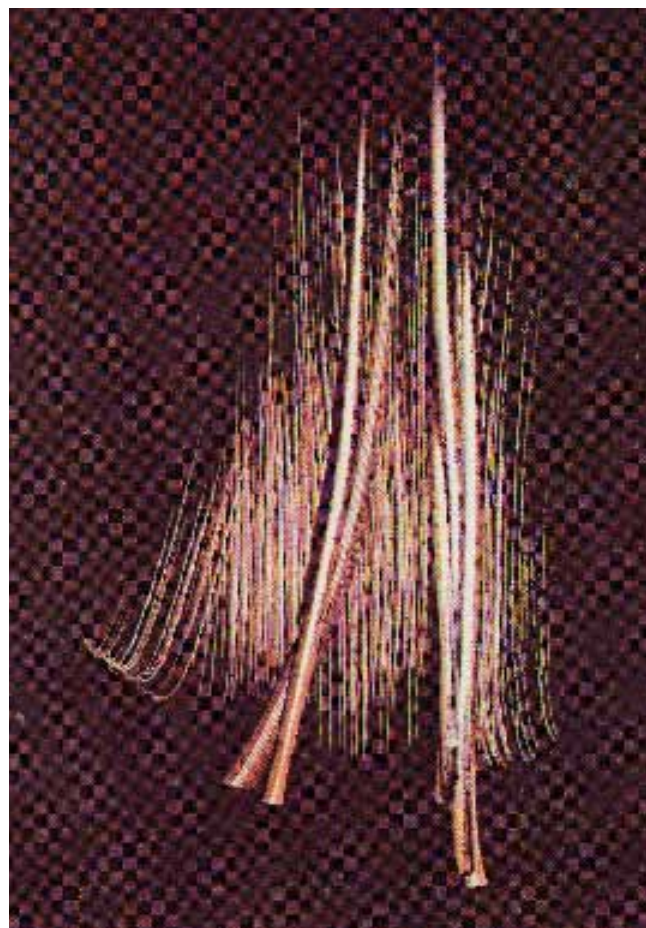
Hans Hartung. 1956-9. (1956)

Hofmann aportó la poética esencial de lo real, de lo espontáneo e irracional. Esta prioridad del gesto del pintor como sistema operativo generador del lenguaje expresivo de la obra es su aportación esencial que daría lugar al Action Painting Norteamericano; el Expresionismo Abstracto es una pintura de acción cuya realidad viene definida por la poética del gesto del pintor. Como ha escrito la crítica de arte Barbara Rose:

"Hofmann... has come to symbolize for many younger painters the courage to experiment with different styles, to mature late, after a long career of assimilating elements from the modern movements in a synthesis that is inclusive and not reductive." (9)



Alvar Aalto. Casa de Finlandia, Helsinki. (1962-71).



Hans Hartung. H-30. (1962).

1.7. H. Hartung:

La Repugnancia por lo Estático

Para **Hartung** la pintura es también gesto y acción fruto de un impulso interior; el cuadro es el campo en el que la acción se realiza gracias a la voluntad y a la necesidad de la sobrecarga afectiva que anima su grafismo.

La repugnancia por lo estático es lo que auténticamente mueve su actividad creadora, su voluntad ética produce la fuerza emocional de su gesto y la renovación de la tensión afectiva que anima su grafismo:

“Nace así la poética del gesto, del bello gesto, decidido, rápido, exacto y sin posibilidad de volver atrás. De la espacialidad indefinida del fondo, el signo trazado por el gesto hace un espacio que tiene la medida y la estructura de la acción; si para Mondrian el actuar dependía del conocer, para Hartung el conocer depende del actuar.” (10)

Esta nueva concepción de la forma de pintar transforma definitivamente la pintura en un campo de experimentación y de descubrimiento resultando una actitud totalmente nueva ante el hecho pictórico. Este camino iniciado por Hofmann sería continuado por los pintores de acción que llevaron este método a sus últimas consecuencias.



Willem De Kooning. *Mujer II*. (1952)

1.8. La Pintura de Acción de Willem De Kooning

El pintor **Willem De Kooning** nació en Rotterdam en 1904, emigró en 1926 a los Estados Unidos y su formación es expresionista lo que implica un lenguaje áspero, de gesto violento y colores ácidos. Además de esta tendencia expresionista en **De Kooning** se dá la influencia del neoplasticismo que confiere a su obra una cierta estructura arquitectónica. En 1948 cambia de estilo; su poética consiste en un gesto de ruptura que desintegra la realidad fragmentándola en una composición informal.

Su aportación fundamental es el desplaza-

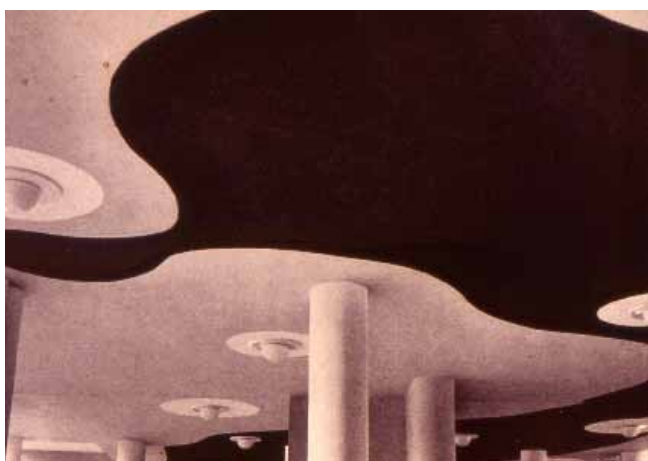


Clifford Still. *Pintura*. (1951).

miento del expresionismo figurativo muni-
qués hacia el denominado Expresionismo
Abstracto. **De Kooning** elimina la imagen
expresionista de la figuración, de la misma
forma que Rothko lo haría con la imagen im-
presionista. El Expresionismo Abstracto no
pone en crisis las contradicciones del mun-
do sino que pretende expresar la angustia
existencial del ser.

1.9. La Abstracción Lírica

Las poéticas del signo provienen de 1947 al
producirse la ofensiva de los abstractos líri-
cos que se expresaban mediante una caligra-
fía gestual espontánea que la terminología



Alvar Aalto. *Bloque de viviendas en Hansaviertel, Berlin.* (1954-57).

crítica acabó calificando con el nombre de Informalismo. Espacio y signo son los principios definidores de la corriente lírica que rechazaba la representación geométrica.

El primero en plantear el signo fué el alemán **Wols** aunque su verdadero nombre era Otto Alfred Wolfgang Schulze (1913-1951). Sufrió inicialmente influencias del expresionismo local de Kokoschka, del Bauhaus y de Moholy-Nagy con el que viajó en 1932 a París donde conoció a **Arp**, Calder, Leger y Ozenfant. **Wols** había heredado el signo de Paul Klee.

“El nombre de Wols está unido de forma indisoluble a la llegada de la abstracción lírica,



Jean Arp. *Guante.* (1958).

de una pintura existencial, de una escritura vitalista preocupada ante todo en traducir la naturaleza inefable de las relaciones de comunicación y de ósmosis que unen el hombre con el universo.” (11)

A **Wols** se unieron los artistas Georges Mathieu y Camille Bryen y también Hartung.

Georges Mathieu de formación literaria y filosófica empieza a pintar en 1942. Su formación como pintor fue autodidacta, elaborando un estilo gestual: rapidez y espontaneidad en el tratamiento del color aplicado sobre la tela en proyecciones directamente del tubo. Está considerado un pintor caligráfico cuyo rasgo fundamental de su poética es que el signo precede al significado.



Georges Mathieu. *Les Capetiens Partout*. (1954).



Wols. *Composición*. (1948).

1.10. Clyfford Still: “El Arte como Experiencia Primaria”

Fue profesor de la California School of Fine Arts; había nacido en Dakota del Norte en 1904. Empezó a pintar practicando un expresionismo violento que más tarde fue suavizando. La temática de **Still** no es el gesto ni el signo sino el espacio; creando una superficie unitaria, destruye totalmente la relación fondo/forma. Este concepto unitario del espacio pictórico es una aportación fundamental del Expresionismo Abstracto. El trabajo de **Still** constituye una síntesis entre la línea de acción y la línea de meditación, entre el gesto y el color estructurado del que Rothko, Barnett

Newman y Ad Reinhardt son sus más destacados continuadores.

Still pintó telas de gran formato resolviéndolas con densas zonas de color, utilizando con frecuencia el negro, sugiriendo el conjunto de la composición el deslizamiento de un fluido.

1.11. La Perspectiva Activa

El término Action Painting fue definido por Harold Rosenberg al referirse a la obra de Pollock que se basa en la perspectiva activa, un estilo de acción contrapuesto al estilo místico de Rothko. Se producen dos



Jackson Pollock. *Senderos ondulados*. (1947).



Jackson Pollock. *Composición número 13*. (1951).

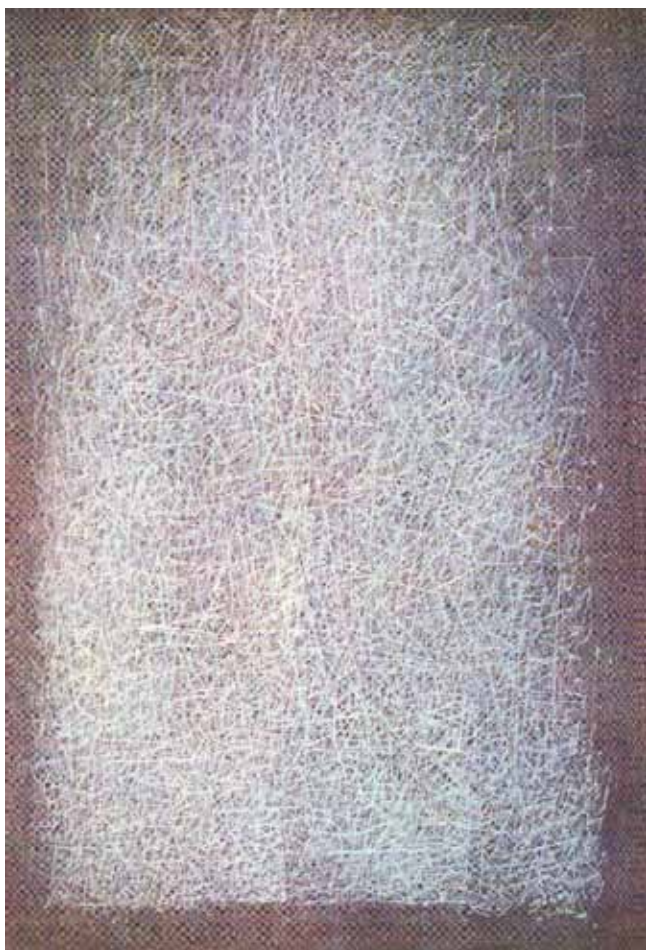
estilos aparentemente contrapuestos: la violencia del gesto contrapuesto a la apacible difusión del color. Sin embargo a través de la saturación del gesto sobre el campo de color puede conseguirse un efecto de saturación produciéndose el efecto contrario, es decir, de serenidad absoluta.

Otro punto en común es la noción de pintura All Over en que las zonas de tensión están distribuidas por la tela de forma total eliminándose la tradicional distinción entre forma y fondo que había dominado la historia de la pintura durante siglos; la figura y el campo serán a partir de ahora igualmente extensos.

1.12. El legado de Pollock

El éxito de **Pollock** consistió en la creación de una imagen afirmadora de vida en constante flujo y evolución que no permite un punto de vista o foco único privilegiado. Sus imágenes están cargadas de significado y asociaciones emocionales, es decir consiguió un contenido alusivo y simbólico sin recurrir a la figuración. Con **Pollock** se consigue un nuevo concepto de la forma que libera la imagen de sus raíces del arte tradicional.

Por otra parte su poética existencial concedía un cierto margen a la suerte en la ejecución del cuadro.



Mark Tobey. *Radiación ciudadana*. (1944).



Mark Tobey. *Movimiento blanco*. (1957).

La Acción Painting crea una imagen no proyectada en un mundo en donde todo se diseña. Es una reacción del artista-artesano contra el artista técnico o diseñador industrial integrado en el sistema que intenta hacer más atractivos los productos de consumo. El autor Giulio Carlo Argan señala:

“La técnica-antitécnica de Pollock no opone al proyecto la casualidad sino el comportamiento coordinado del artista y sus materiales... No proyecta el cuadro pero prevee un modo de comportamiento... las situaciones visuales que tendrá que afrontar serán siempre nuevas e imprevistas;... es toda la existencia física y psíquica del autor la que se ve implicada en el ritmo de la acción; y el ritmo nace de la

consciencia del artista de haberse salido de la órbita programada de la vida social, nace de la necesidad que se encuentra de tenerse que hacer él su propia existencia.” (12)

Pollock consigue una calidad orgánica en su obra a base de conferirle densidad y profundidad que eliminan la vehemencia y el vitalismo del gesto impregnando al espectador en una atmósfera cálida y serena. La perspectiva “activa” se reúne con la perspectiva “mística” del Expresionismo Abstracto ya que el campo pictórico posee una intensidad de animación repartida por igual con una energía visual constante.



Franz Kline. *Mahoning*. (1956).



Franz Kline. *Pintura número dos*. (1954).

1.13. El Microsigno de Mark Tobey (1890-1976)

Mark Tobey nació en 1890 en Wisconsin, instalándose a partir de 1922 en Seattle. Viajó a Europa, Méjico y China, donde fue a estudiar caligrafía en 1934. La influencia oriental fue decisiva en su vida así como la visión universalista de la fé Bahai que practicaba, tiñe su obra de una religiosidad difusa e intimista.

Hacia 1935 elabora los White Writings que son conjuntos caligráficos surgidos de temas figurativos urbanos como multitudes, semáforos, iluminación nocturna, consiguiendo una integración “all over” del espacio pictórico.

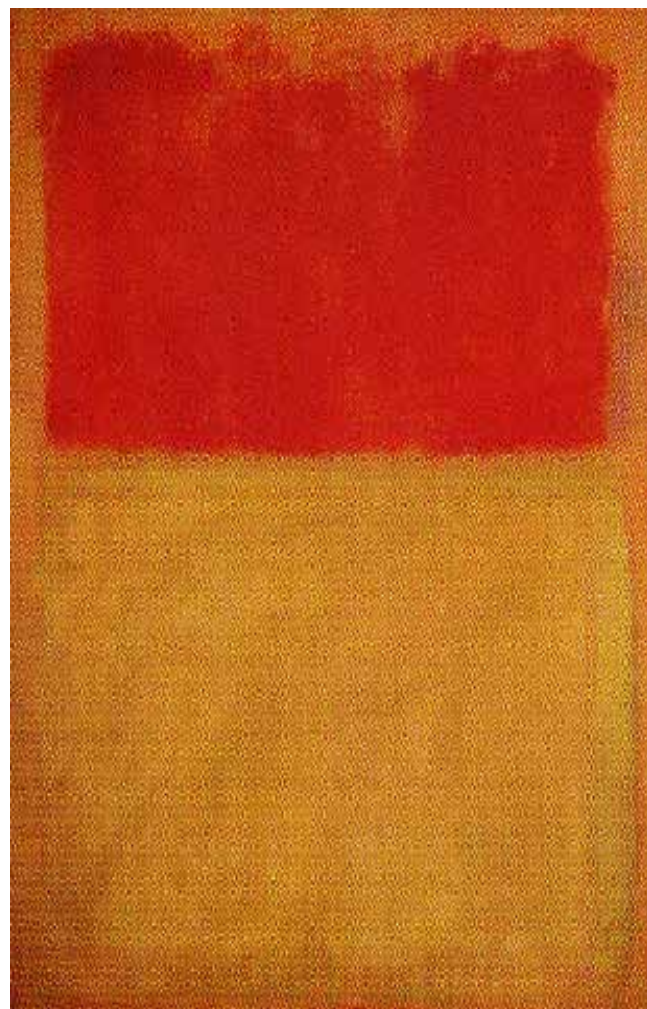
A través de la saturación gráfica del campo visual consigue el mismo efecto transcendental que Pollock con el “dripping”, la misma sensación de continuum de energía. Al contrario que éste, usó formatos pequeños y medianos. Fue un destacado guachista.

1.14. El Macrosigno de Franz Kline (1910-1962)

Influido también por la cultura oriental y en especial por la escritura japonesa, realizó caligrafías gigantes en blanco y negro bajo los principios siguientes: unicidad de la imagen, grandes formatos, tratamiento “all over” del espacio, equilibrio de la tensión



Luis Barragán. *Casa-Estudio* (1947).



Mark Rothko. *Orange and Tan*. (1954).

gestual en la relación forma/fondo al repartir de manera uniforme el gesto caligráfico sobre el flujo energético del conjunto de la superficie.

La obra de **Kline** comprendida entre 1950 y 1962 le convierte en uno de los maestros del Expresionismo Abstracto.

1.15. El color como factor modificador del espacio:

La Perspectiva Mística de Mark Rothko

“No me interesan las relaciones entre los colores ni las formas, ni nada... sólo me interesa expresar las emociones humanas elementales...”

La gente que llora ante mis cuadros tiene la misma experiencia religiosa que tuve yo al pintarlos. Y si usted, como dice, solamente se conmueve con las relaciones entre los colores, entonces no comprende absolutamente nada.” (13)

Mark Rothko nació en Dvinsk (Rusia) en 1903 emigrando a los Estados Unidos a la edad de 10 años. Pasó su juventud en Portland y en 1923 se trasladó a Nueva York en donde es alumno de Max Weber.

Empieza a pintar temas urbanos, naturalezas muertas y paisajes. Posteriormente empieza a experimentar con el expresionismo.



Luis Barragán. *Las Arboledas*. (1958-1961).

En 1933 celebra una exposición en la Contemporary Arts Gallery de Nueva York; en ese mismo año Hans Hofmann abre una escuela de arte en esa misma ciudad y Josef Albers dirige el departamento de Arte del Black Mountain College en North Carolina.

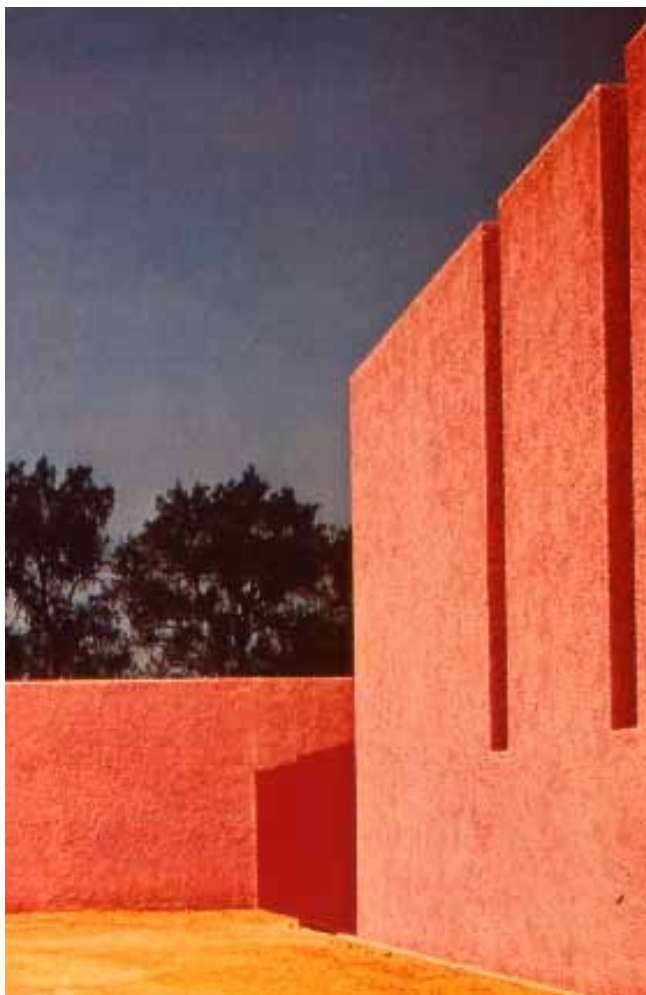
En 1935 en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York se celebra la exposición “Joan Miró 1933-1934”; al cabo de unos meses expondría André Masson.

En ese año se formó el grupo llamado The Ten constituido por artistas independientes sin un programa explícito aunque admiradores del expresionismo. Su obra está influenciada por Miró, Masson y Ernst.



Mark Rothko. No. 7. (1960)

En San Francisco recibe la influencia del espíritu Zen de la filosofía de Extremo Oriente. A partir de este momento **Rothko** inicia una simplificación de su lenguaje para buscar atmósferas cada vez más espirituales hasta la aparición de las bases de su estilo más conocido que se produce alrededor de 1949 cuando el pintor tenía 46 años: una estructura trinitaria formada por franjas horizontales de forma rectangular de contornos difuminados sobre un fondo monocromo. La obra de **Rothko** asume la frontalidad en telas de gran tamaño que tienden a sumergir al espectador en atmósferas de alta espiritualidad e intimidad. Aquí recordamos sus palabras manifestadas en “A Symposium in How to Combine



Luis Barragán. *San Cristóbal*. (1967-1968).



Mark Rothko. *Centro Blanco (Amarillo, Rosa y Lavanda sobre Rosa)*. (1950).

Architecture, Painting and Sculpture” celebrated in The Museum of Modern Art en Mayo de 1951:

“I paint very large pictures. I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however - I think it applies to other painters I know - is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view or with a reducing glass.... However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command.” (14)

El sentido místico del color junto con un tratamiento sintético del espacio heredado de la tradición oriental eliminaron los residuos cubistas de la composición.

La pintura de **Rothko** elimina la figuración de la imagen impresionista por lo que la podríamos denominar Impresionismo Abstracto, en donde se ha suprimido la conexión entre el objeto y el sujeto.

“Queda el espacio sin personas ni cosas: un espacio no teórico sino empírico que se percibe como sustancia extensa y vibrante de color y luz. El factor dominante es la poética de Matisse.” (15)



Luis Barragán. *Casa - estudio*. (1947).

Como sabemos la aportación del Fauvismo consistió en haber establecido la primacía del color como instrumento de expresión; Matisse concebía el color destinado a producir el impacto de un espectáculo en nuestros sentidos, y había declarado que lo que perseguía por encima de todo era la expresión. En 1907 Apollinaire se refería a la poética de Matisse en términos de un orden medido por el instinto.

Para Argan la pintura de **Rothko** tiene una connotación espacial y ambiental no abstracta sino concreta:

“El gesto pictórico de Rothko es el gesto comedido y uniforme del pintor que pinta una pared; siguiendo el ritmo regular del movi-



Mark Rothko. *The Ochre (Ochre, Red on Red)*. (1954).

miento que va extendiendo el color, la pintura va cambiando la situación ambiental y aparece un espacio donde no había sino una cesura en la continuidad del espacio. La pared deja de ser un límite, una prohibición psicológica; como absorbido y filtrado a través de la trama del color, el espacio de allá pasa aquí, traspasa los límites de la pared e invade la habitación. La pared se transforma en ambiente, el espacio infinito y cósmico en espacio empírico y habitable.” (16)

Rothko era ruso y la función de la superficie pintada sirve para dar color al aire encerrado en el hueco arquitectónico como los mosaicos de las Iglesias Bizantinas.

Los cuadros de **Rothko** de grandes dimen-



Mark Rothko. *Blue and Grey*. (1961).



Luis Barragán. *Las Arboledas*. (1952).

siones producen una gran emoción y serenidad. El arquitecto **Luis Barragán** trabaja con unos planteamientos similares a los de **Rothko** desde su disciplina. Crea el espacio y lo colorea después con una finalidad emocional:

“My house is my refuge, an emotional piece of architecture, not a cold piece of convenience.

I believe in an emotional architecture. It is very important for human kind that architecture should move by its beauty; if there are many equally valid technical solutions to a problem, the one which offers the user a message of beauty and emotion, that one is architecture.

Any work of architecture which does not express serenity is a mistake. That is why it has been an error to replace the protection of walls with today's intemperate use of enormous glass windows.” (17)

En 1948 Still, Baziotes y Motherwell se reunieron en el apartamento de **Rothko** con la idea de discutir las bases para la creación de una escuela.

Still toma nota de los comentarios de la reunión sobre las primeras ideas de su funcionamiento:

“A group of painters, each visiting the center one afternoon a week, each free to teach in whatever way he chose or free to stay away, attend every teacher's meeting or none.” (18)



Mark Rothko. *Rojo, Naranja, Naranja sobre rojo*. (1962).



Luis Barragán. *San Cristóbal*. (1967-1968).

Fundó la escuela junto con Baziotés, David Hare y Motherwell. El pintor Newman sugiere para la Escuela el nombre “Los Temas del Artista”. Still participa en los preparativos y luego vuelve a la California School of Fine Arts.

En la escuela no se daban cursos académicos en el sentido tradicional; pretendía ser un lugar destinado a:

“Spontaneous investigation into the subjects of the modern artist - what his subjects are, how they are arrived at, methods of inspiration and transformatio, moral attitudes, possibilities for further explorations....” (19)

En 1964 recibe el encargo de realizar unos

murales para una capilla en Houston afiliada al Instituto de Religión y Desarrollo Humano, encargo que prácticamente finalizó en 1967. El autor del edificio es el arquitecto Philip Johnson que proyectó una capilla de planta octogonal que es inaugurada el 27 de Febrero de 1971. Rothko se había suicidado el 25 de Febrero de 1970.

“El tema de los murales es la Pasión de Cristo, desarrollados en tres trípticos y cinco paneles individuales. Rothko había dicho de sus murales: “I was always looking for something more.” (20)

A la entrada de la capilla se encuentra la escultura de Barnett Newman “*Broken Obelisk*”. Este pintor no funde los espacios



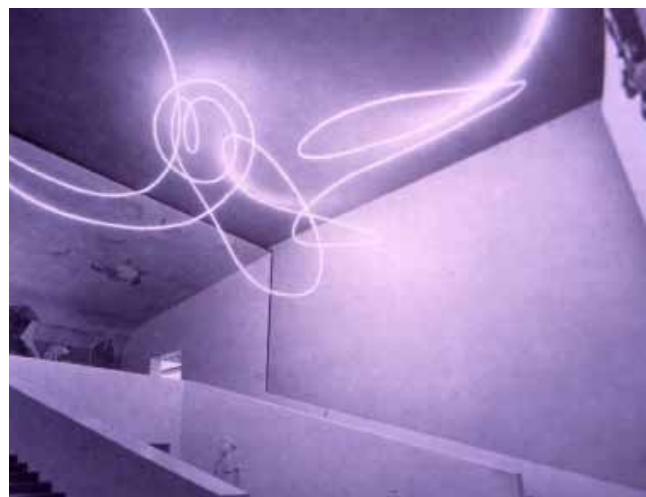
Lucio Fontana. *Techo realizado para el cine del pabellón Sidercomit en la XXXI feria de Milán.* (1953).

de color sino que los separa en campos de gran extensión cromática delimitados por una línea de separación nítida (hard edge).

1.16. El Espacialismo de Lucio Fontana

Hay dos conceptos básicos en **Fontana**: Gesto y Espacio. Estos dos conceptos están íntimamente relacionados: el espacio se define a medida de la trayectoria del gesto.

Fontana renuncia a la representación espacial tradicional tal como se había efectuado hasta el momento de acuerdo con

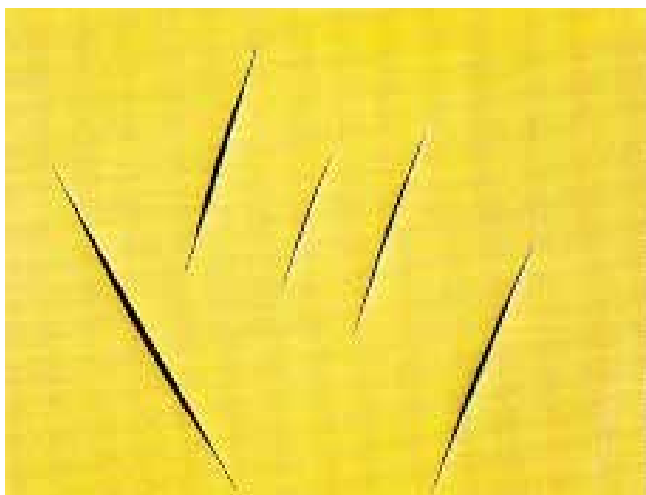


Lucio Fontana. *Arabesco de neón realizado en la escalera de honor de la IX Trienal de Milán.* (1951).

la tradición histórica: mediante la pintura y la escultura tradicionales, produciendo una descodificación del lenguaje destruyendo la pintura mediante cortes, y destruyendo la escultura mediante orificios. El espacio no es sólo el medio en el que el arte se expresa sino también el fin.

“Colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l’elemento dello spazio, suono, l’elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell’arte nuova, che conviene le quattro dimensioni dell’esistenza. Tempo e spazio.” (21)

A partir del año 1957, a través del tratamiento monocromo de los fondos de la



Lucio Fontana. *Concetto Spaziale*. (1959).



Lucio Fontana. *Concetto Spaziale, Nature*. (1959-1960).

tela que ocupan toda la superficie Fontana resuelve el problema del antivacío. El espacialismo de **Fontana** se basa en la expresividad del gesto dentro del espacio y se muestra como signo-orificio o signo-corte. En la tela queda la huella de una acción. El gesto se convierte en signo, la acción en estilo.

Los conceptos espaciales ponen en crisis la pintura de caballete. Con **Fontana** se produce una alteración radical de la cultura al negar el pasado y lanzarse a una nueva búsqueda, a una nueva experimentación técnica y formal.

1.17. La Imaginación Trascendental de la Materia

*“Aquí el sol sale como un anillo de oro
del tiempo azul del silencio, y las gaviotas
son símbolos, que ignoras, de ida y vuelta.
Aquí el polvo de las las grises,
los atardeceres ventosos,
caen sobre las balaustradas del paseo.
En un sentido difícil de comprender
la vida es un estuco que se desmenuza dejando
al aire una pared más desnuda y devastada por
la eternidad.”*

Joan Margarit. (22)



Jean Fautrier. *La Judía*. (1954).

La materia tiene una extensión y una duración, pero no tiene una estructura espacial. El artista dispone de ella, estableciendo una relación de identificación con la naturaleza que le rodea. No tiene un significado definido, pero mediante su manipulación por el artista puede adquirir un sentido.

Jean Fautrier representa la última fase de la tradición impresionista de Monet y Bonnard. Para él la materia pictórica no es sólo el medio de expresión mediante el cual se ponen de manifiesto las sensaciones; es también una sustancia sensible y real que se constituye en una memoria de las sensaciones cuya huella pasada subsiste en el presente.

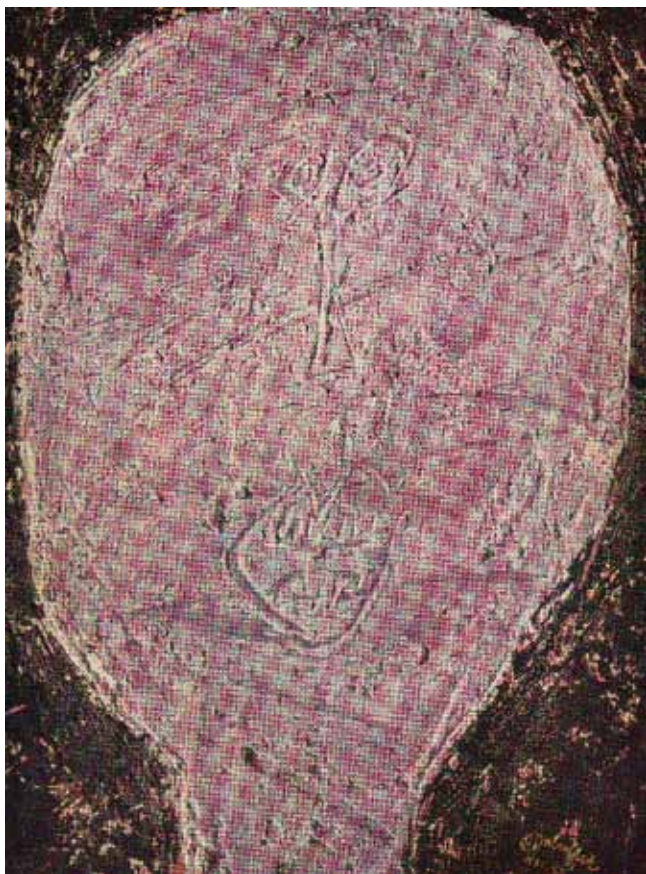


Jean Fautrier. *La Garrigue*. (1957).

Esta idea de la huella del pasado la desarrolla San Agustín:

“La impresión que dejan en tí las cosas al pasar, y que permanece apenas pasaron, esa presencia es la que mido, no las cosas que pasaron para producirla.” (23)

La materia es memoria y a su vez es existencia y realidad. Los “*Otages*” de **Fautrier** (1942) representan una interpretación trágica de la situación europea. Está considerado como un precursor del lirismo espacial y del romanticismo cósmico que ha infundido en la pintura informal de manera fundamental. **Fautrier** plantea la pintura de una forma totalmente nueva a través de



Jean Dubuffet. *Portrait de Georges Limbour ou Limbour couleur d'encre*. (1950).

la materia, el color y el trazo en la que la nueva pintura se presenta como imitación de la naturaleza y a su vez como naturaleza misma, deformada, maltratada, rota, espontánea.

Jean Dubuffet (El Havre, 1901): Intenta desmitificar el Arte como actividad superior; plantea la pintura como un oficio, como una artesanía. La pintura es existencia y de alguna manera enlaza con lo primitivo: riqueza matérica, dominio del color y del contraste de las sombras.

Dubuffet declara:

“Me gusta lo escaso, me gusta también lo em-

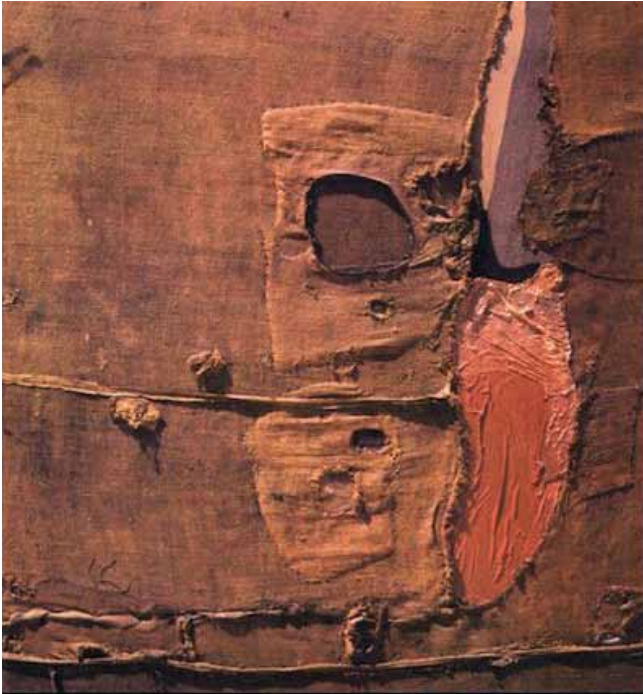


Jean Dubuffet. *Barba de las soledades*. (1959).

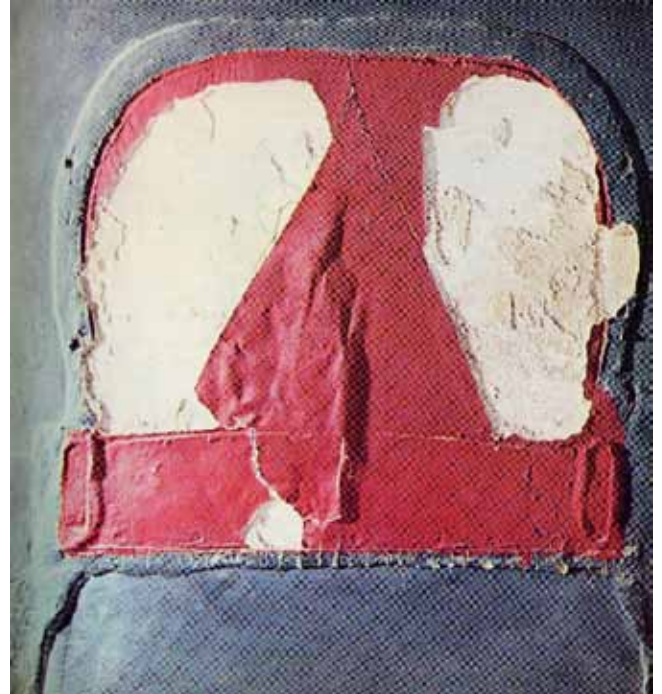
brionario, lo contrahecho, lo imperfecto”, volviendo a una idea de Jean Arp pronunciada en 1916 en la que declaraba su preferencia a los objetos “debidos al azar, rudimentarios, irracionales, encontrados, rotos”.

Estas ideas tuvieron gran influencia y su forma de pintar dió lugar al “Art Brut”, a la imitación de la naturaleza en su aspecto más simple. En 1970 realizó un grupo de esculturas-arquitecturas llamadas “edifices”, en las que Dubuffet crea un paisaje artificial.

Alberto Burri (1915): Alberto Burri maneja objetos, básicamente arpilleras prescindiendo del contorno concreto de la forma para realizar un tratamiento “all over”, una ima-



Alberto Burri. *Saco número 5*. (1953).



Antoni Tàpies. *Pintura*.

gen total que se presenta como síntesis.

La materia se manifiesta como materia pero se convierte en espacio y en este sentido podemos decir que la materia se transforma en la antítesis de la materia sin dejar de ser materia.

Robert Rauschenberg es discípulo de Alberto Burri, pero la poética de éste es menos desgarrada, más contenida que en el caso del pintor norteamericano.

Antoni Tàpies, mantiene una posición distinta a la de Burri; tal como ha dicho Gatt:

“Puesto que la materia se manifiesta precisamente como la primera condición de la existencia, toda la pintura de Tàpies... se cualifica, desde el primer momento con las connotaciones de la existencia... la dimensión temporal que coordina -si es que lo hace- el ritmo de su pintura, es la del presente...: un presente inmóvil que se realiza a través de una tenaz operación para verificar la materialidad. (24)

1.18. Resumen de los principios del Arte Otro

1) Para Michel Tapié: La abstracción lírica quedó desconectada del resto de la historia del arte, de esos *“dos mil quinientos años de humanismos fecundos, pero agotados”*,

por el Dadá, que “entre 1917 y 1921 los liquidó por completo con la más tonificante proposición de *tabla rasa*”. Por lo tanto, el Dadá había liquidado cualquier prelación del pensamiento humanista y “*pasado el momento cero de esta liquidación tónica*”, todo estaba permitido, todo era posible. (25)

2) Lo Informal como poética de la obra abierta:
Umberto Eco.

Obra abierta como proposición de un campo de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de lecturas siempre variables; estructura como

constelación de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas. Actuar sobre la estructura quiere decir, en cambio, moverse en la dirección de Magnasco o de Tintoretto, o mejor aún de los impresionistas:

El signo se hace preciso y ambiguo en el intento de dar una impresión de animación interna. Pero la ambigüedad del signo no hace indeterminada la visión de las formas representadas, sino que sugiere con natural vibratibilidad, un contagio más íntimo con el ambiente, pone en crisis los contornos, las distinciones rígidas entre formas y fondo.

En la escultura encontramos otra decisión de apertura de la obra:

Las formas plásticas de un Gabo o de un Lippold invitan al usuario a una intervención activa, a una decisión motriz en favor de una poliedricidad del punto de partida. La forma está construida de modo que resulte ambigua y visible desde perspectivas diversas en distintos modos. Cuando el usuario se mueve alrededor de la forma, ésta le parece varias formas. Es lo que ya había ocurrido en parte con el edificio Barroco y con el abandono de una perspectiva formal privilegiada.

En la obra informal los signos se componen como constelaciones en la que la relación estructural no está determinada, desde el inicio, de modo unívoco, en que la ambigüedad del signo no es llevada de nuevo

(como en los impresionistas) a una confirmación final de la distinción entre forma y fondo, sino que el fondo mismo se convierte en tema del cuadro (el tema del cuadro se convierte en el fondo como posibilidad de metamorfosis continua).

La evolución de las formas aparece en Mathieu paralela a la de los conceptos científicos:

Si asistimos al derrumbamiento de todos los valores clásicos en el dominio del arte, una revolución paralela igualmente profunda tiene lugar en el sector de las ciencias, donde el jaque reciente sobre el espacio, la materia, la paridad, la gravitación, el resurgir de las nociones de indeterminismo

y probabilidad, de contradicción, de entropía, plantéan por todas partes el despertar de un misticismo y las posibilidades de un nuevo exceso.

La teoría de los juegos de Von Neumann se ha comprobado particularmente fecunda en sus aplicaciones a la Action Painting, tal como demostró Toni Del Renzio. En este vasto dominio que va de lo posible a lo probable, en esta nueva aventura del indeterminismo, las nuevas relaciones de lo casual con la causalidad, la introducción de lo anti-casual positivo y negativo, son una confirmación más de la *ruptura de nuestra civilización con el racionalismo cartesiano*. (26)

3) Lourdes Cirlot en su libro *La Pintura Informal en Cataluña 1951-1970*, (27) enumera las conclusiones generales siguientes:

A) El informalismo, no posee una ideología de carácter negativo. No implica la negación de la forma, sino del valor tradicional otorgado a la misma.

B) Por primera vez en la historia del arte existe unos signos antes que unos significados.

C) La obra informal es autónoma; con ello quiere decirse que se basta por sí misma. La obra es, aunque al parecer, en un primer análisis no signifique nada.

D) Se plantea una interacción forma-fondo sin que prevalezca ninguno de estos factores.

E) La preocupación fundamental del arte informal se halla íntimamente relacionada con la materia.

F) El Informalismo tiene sus antecedentes en la abstracción, aunque su problemática e ideología se hallan muy distantes a los propios de esta tendencia.

G) La captación de una obra informal sólo puede realizarse a través de análisis muy profundos, ya que el artista conjuga en su obra lo exterior y lo interior,

expresándolo en un modo indisociado.

H) Debido al carácter de apertura resulta prácticamente imposible que la captación de la obra informal sea total, sin embargo, ello no implica la inutilidad de los medios de análisis, aún cuando la aprehensión sea parcial.

A los análisis mencionados en los puntos G) y H) dedicamos los cuatro capítulos siguientes de la tesis doctoral.

2. SEGUNDA PARTE: DE LA PINTURA INFORMAL AL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

“La investigación arquitectónica puede ser más metódica que en tiempos precedentes, pero su esencia nunca puede ser puramente analítica. La investigación arquitectónica siempre será una cuestión de arte e instinto.”

ALVAR AALTO. (28)

En esta segunda parte nos proponemos establecer relaciones entre arte informal y proyecto arquitectónico. Para ello nos será de base el estudio que hemos realizado en la primera parte acerca de la pintura informal. Siguiendo el itinerario de la “pintura otra” y habiendo estudiado sus principios fundamentales, vamos a pasar en esta parte de la tesis al estudio de lo que definiríamos como “arquitectura informal”, de-

nominación totalmente inusual por cuanto dicha arquitectura no se manifiesta como un estilo, tendencia o escuela por lo que la arquitectura informal no ha sido suficientemente estudiada.

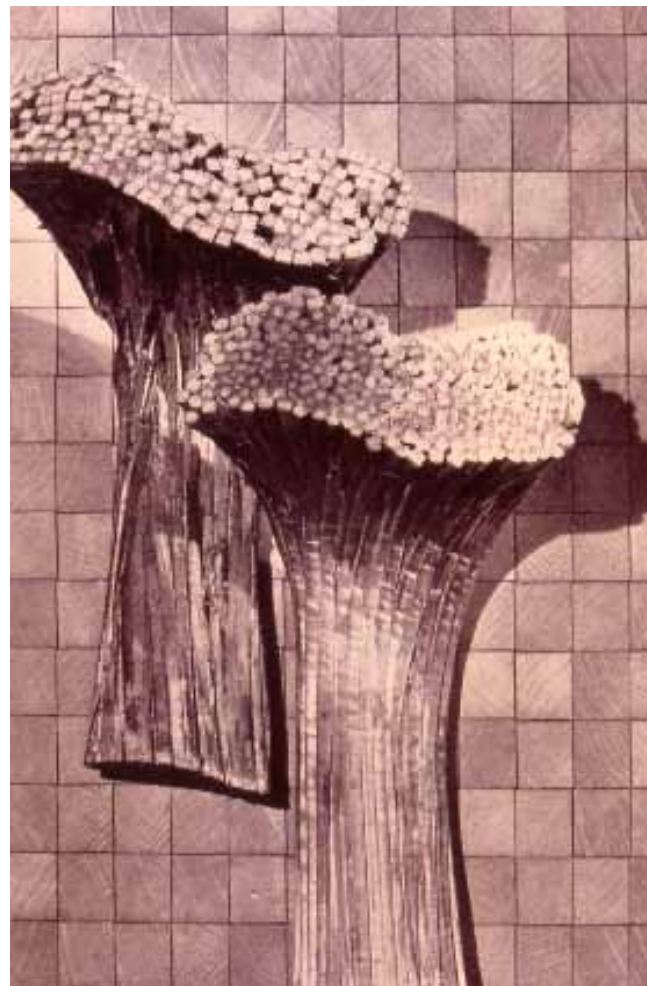
2.1. Pintura y Arquitectura de Alvar Aalto

El camino que vamos a seguir es a través del estudio de las pinturas y esculturas de un artista que trabajó como diseñador industrial, interiorista, arquitecto y urbanista: el finlandés **Alvar Aalto**.

A través del estudio de sus óleos veremos que se trata de cuadros informales que tie-



Alvar Aalto. *Experimentos con madera curvada*. (1954).



Alvar Aalto. *Experimentos con madera curvada*. (1954).

nen relación directa con parte de su obra arquitectónica que por lo que estudiaremos a continuación, posee un carácter puramente informal.

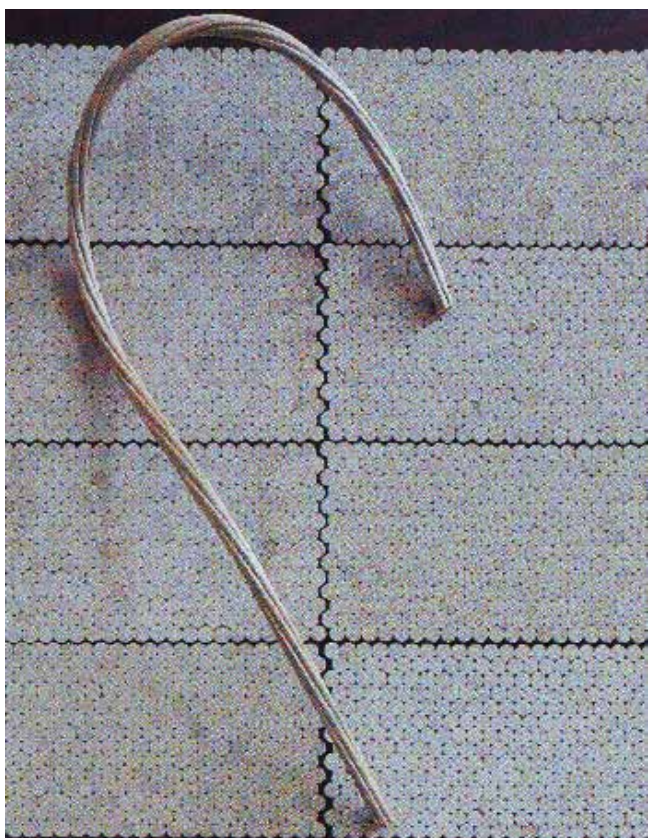
El propio Aalto afirma:

“Que las artes arquitectónicas y las artes libres tienen en cierto modo la misma raíz abstracta pero basada, no obstante, en el conocimiento y en las imágenes almacenadas en nuestro subconsciente.” (29)

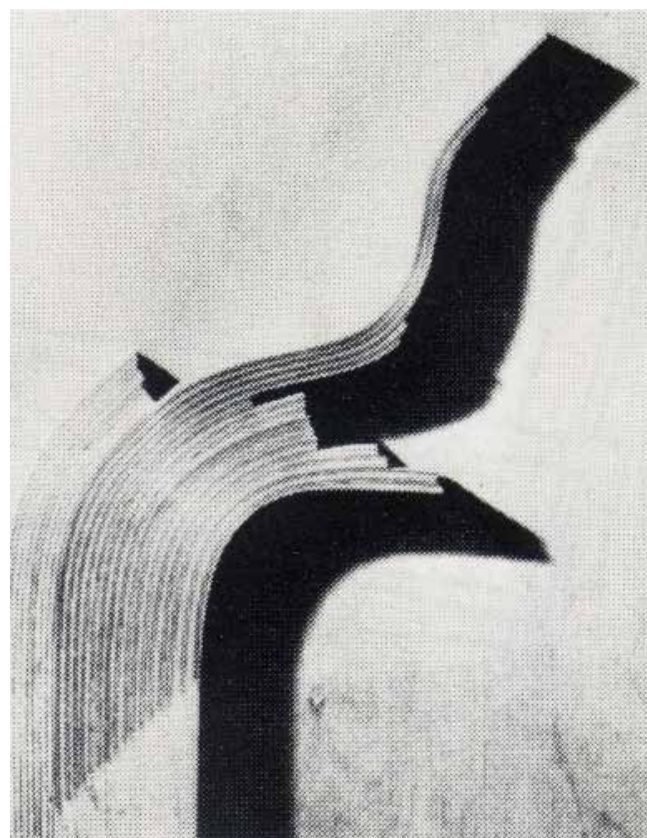
La pintura y escultura de **Alvar Aalto** no suponen un desdoblamiento del trabajo arquitectónico, sino como el mismo se ha referido es una parte más de su trabajo como arquitecto:

“Pinturas y esculturas son parte de mi método de trabajo. Por consiguiente, no me gusta verlas separadas de mi arquitectura como si pudieran expresar algo y más allá de ella. Muchos arquitectos se han dedicado a la pintura como una actividad aparte de su profesión. Mi caso es diferente. Se podría decir que yo no veo la pintura y la escultura como algo perteneciente a otras profesiones. Es difícil explicarlo caso a caso: para mí esas obras son ramas de un mismo árbol cuyo tronco es la arquitectura.” (30)

Estas afirmaciones de Aalto las podemos probar como ciertas en las páginas siguientes en las que mostraremos la relación entre sus pinturas y sus proyectos.



Alvar Aalto. *Experimentos con madera curvada*. (1954).



Alvar Aalto. *Experimentos con madera curvada*. (1954).

En una entrevista realizada a Elisa Aalto en 1978, Maurizio di Paolo le pregunta si en alguna ocasión se había organizado alguna exposición de los cuadros de Aalto; la respuesta de Elisa Aalto es la siguiente:

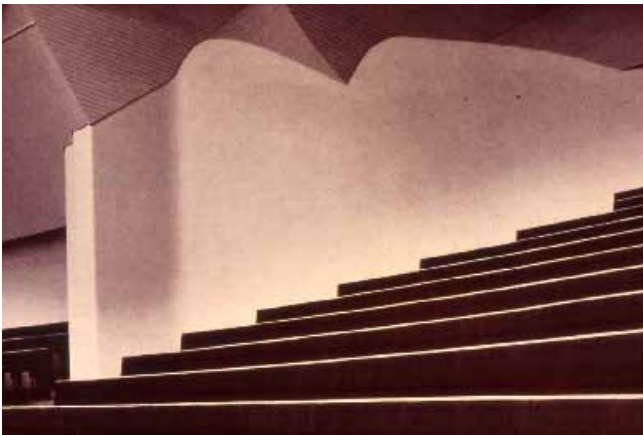
“Lui non voleva perché diceva sempre che non erano quadri, era solo la sua maniera di lavorare, di trovare le forme, i colori. Lo divertivano molto, gli piaceva assai dipingere specie quando stava in campagna, nella casa di Muuratsalo.” (31)

Aunque la producción de cuadros es limitada, nos ha servido para entender la experiencia pictórica de Aalto como parte de su arquitectura y de su diseño.

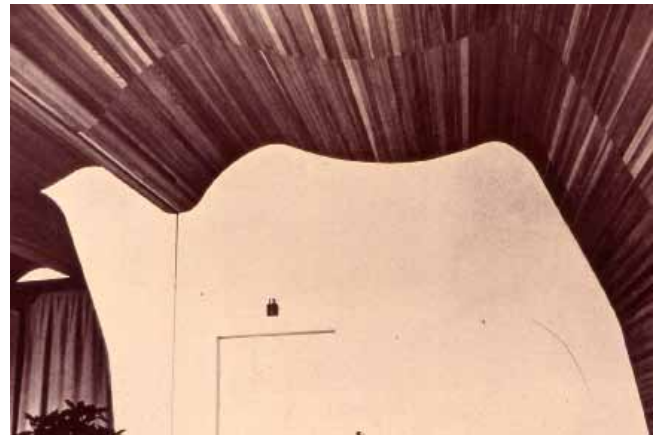
Sus cuadros y su arquitectura pertenecen de lleno al mundo del arte informal. En ellas se otorga un nuevo valor a la forma, poseyendo el cuadro un significado autónomo. Se plantea una interacción fondo-forma, y en la mayoría de ellas existe una preocupación por la materia y por la textura, así como una interacción espacio-gesto-materia.

Por supuesto que descifrar el significado de un cuadro no es simple. En la primera parte de la tesis citamos a propósito de la obra informal:

“La captación de una obra informal sólo puede realizarse a través de análisis muy profundos, ya que el artista conjuga en su obra



Alvar Aalto. Casa de Cultura. Helsinki. (1958).



Alvar Aalto. Biblioteca de Viipuri. (1927-35).

lo exterior y lo interior, expresándolo de un modo indisociado.” (32)

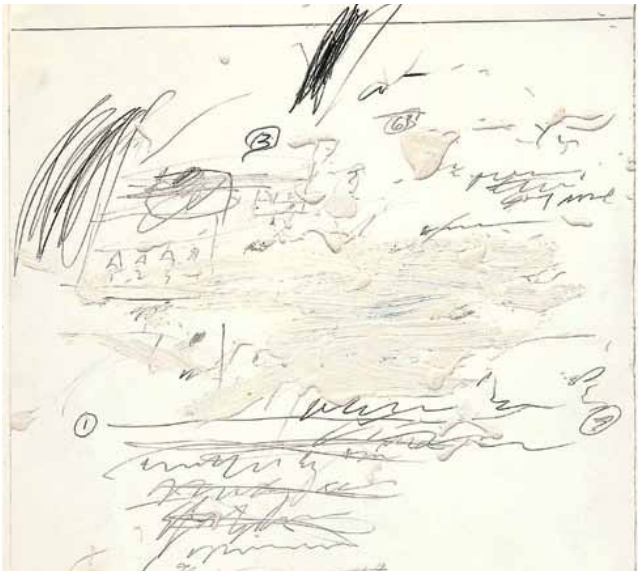
Nada más cierto en la pintura y arquitectura de Aalto en que la obra creativa se manifiesta como resultado del conocimiento y de la cultura (consciente) del mundo interior (inconsciente).

La experimentación es algo esencial del trabajo del artista informal. Las experiencias de Aalto no se limitan al terreno pictórico, sino también al escultórico, produciendo formas totalmente inútiles que muchos años más tarde se convertirían en elementos funcionales.

“En nuestra exposición en Londres en 1933 (de obras de Aino Aalto y mías, organizada por The Architectural Review) expusimos algunas construcciones de madera, de las que algunas eran experimentos de formas y elaboración de madera sin ningún valor práctico, o relación racional siquiera con la práctica. El crítico de arte de The Times escribió sobre éstas como si fueran una expresión del arte abstracto. Dijo que eran “non-objective art”, pero producidas por un proceso de concepción diametralmente opuesto. Quería decir que se originaba en un proceso inicialmente práctico, pero que el resultado final era “non-objective art”. Por otra parte, clasificaba algunas construcciones como puros ejemplos de arte abstracto, que, en su opinión, a diferen-

cia del arte no material en general podrían tener uso práctico algún día en el futuro. Quizá tuviera razón, no he querido desmentirlo entonces ni ahora. Pero como opinión personal y emocional querría añadir que la arquitectura y sus detalles pertenecen en cierto modo a la biología. Tal vez se asemeja, por ejemplo, a un salmón grande, o a una trucha. No nacen completamente desarrollados, ni siquiera nacen en el mar o en las aguas en que normalmente viven. Nacen a miles de kilómetros de su morada habitual, donde los ríos se reducen a arroyos entre las montañas, en pequeños regajos cristalinos, bajo las pequeñas gotitas del hielo que se deshiela, tan lejos de la vida normal como la emoción y el instinto humano lo estén del trabajo cotidiano.” (33)

Del análisis de la cita anterior podemos deducir una característica común a los artistas informales: su proceso poético parte de elementos de una extrema sencillez a partir de los cuales van creando una obra por un proceso en el que el artista es creador y espectador a la vez, produciéndose un diálogo entre el creador y su incipiente obra. David Fernandez Miró, nieto de Joan Miró, relata como este artista se paseaba por las playas de Montroig recogiendo cuantos objetos le atraían a su alcance. Miró guardaba estos objetos en una vitrina en su estudio y decía que ejercían sobre él un efecto parecido al de la música de cámara. En la primera parte de la tesis habíamos citado a Jean Arp, que en 1916 hablaba de

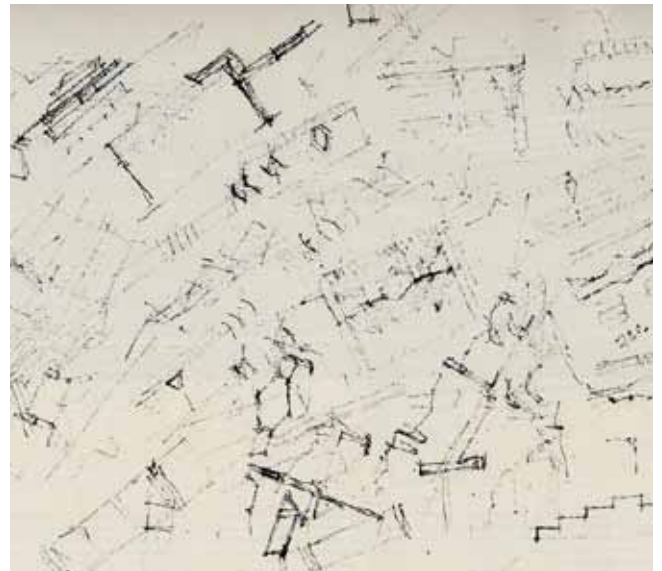


Cy Twombly. *Poems to the sea*. (1959)

los objetos “debidos al azar, rudimentarios, irracionales, encontrados, rotos”.

A partir del diálogo con estos objetos se produce lo que Hilton Cramer denominaba “automatismo psíquico como método de conocimiento” en el marco de una conferencia pronunciada a propósito de la exposición celebrada en la Fundación Joan Miró en relación a la obra realizada en torno del “Asesinato de la pintura”. (Conferencia pronunciada en el Instituto de Estudios Norteamericanos el 15-12-1988).

Alvar Aalto hablando de su método de trabajo escribía:

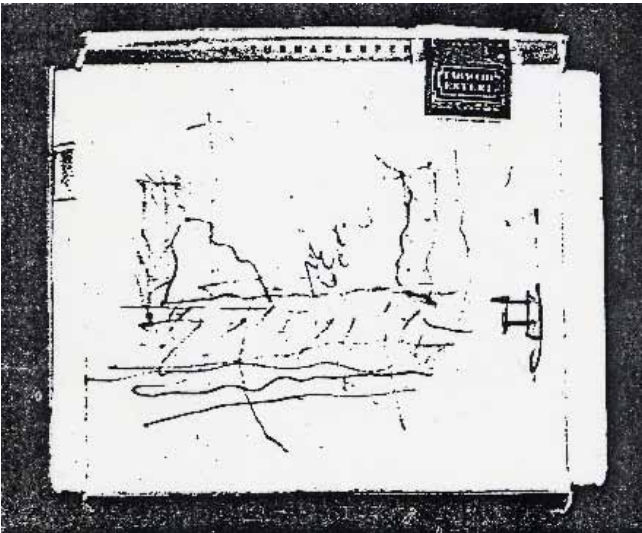


Alvar Aalto. *Croquis para el diseño de las claraboyas del Museo de Bellas Artes de Shiraz (Irán)*.

“Se necesita tiempo para todo lo que se desarrolla y cristaliza en nuestro mundo de ideas. La arquitectura necesita aún más tiempo de desarrollo que cualquier otro trabajo creador: como un pequeño ejemplo de mi propia experiencia, puedo citar que de lo que puede parecer un mero juego de formas, después de un largo período de tiempo, inesperadamente surge una forma arquitectónica práctica.”(34)

En esta página reproducimos unos croquis para el diseño de las claraboyas del Museo de Bellas Artes de Shiraz (Irán).

Como puede verse el lápiz se desliza más rápidamente que el pensamiento, lo que produce un enriquecimiento del autor que de esta forma va descubriendo formas que



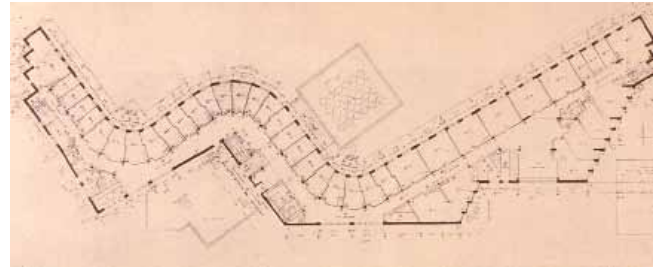
Alvar Aalto. *Proyecto para hotel, centro de congresos y oficinas en Turín (1964-1965).*

básicamente hacen relación al subconsciente, de manera que podemos hablar de un valor clave: el Informalismo del Gesto.

Otro ejemplo del valor del gesto lo podemos ver en el dibujo para un proyecto en Turín de edificio para hotel, centro de congresos y oficinas de los años 1964-1965.

Podemos comparar la sección del croquis y observar su relación con la sección del anteproyecto.

En un artículo de Carlo Ludovico Ragghianti titulado “*La imaginación creadora de Alvar Aalto*” nos hace una descripción de la forma de trabajar de Aalto. Parece ser que em-



Alvar Aalto. *Residencia de estudiantes M.I.T.*

pezó a utilizar rollos de papel transparente cuando proyectó el edificio para el MIT en los años 1947-1948. Este medio de expresión visual tiene una estructura relacionada con el tiempo.

Ragghianti nos describe así el trabajo de proyectación de Aalto:

Aalto mantenía el rollo de papel con una mano, dejándolo desenrollarse, y con la otra dibujaba a una velocidad sorprendente sobre la hoja, que se detenía tan sólo lo suficiente para que el ojo y la mano pudieran expresar en aquel punto la forma que quería producir, con todas las adiciones relacionadas, extensiones, detalles y aclaraciones en los puntos clave o para esbozar la parte central y sus



Alvar Aalto. Óleo. 63x79 cm. (1969)

variaciones una tras otra con anotaciones más o menos próximas, nuevas ideas o invenciones, ensayos comparativos, ojeadas para atrás y vistazos hacia delante. (35)

2.2. Arquitectura Informal y Materia

En los cuadros presentados en el cuarto capítulo y en particular el óleo del año 1973 podemos ver la presencia de la materia en la pintura de Aalto.

La materia como explicábamos en la primera parte de la tesis se convierte en espacio, y por tanto en la antítesis de la materia sin dejar de ser materia.



Alvar Aalto. Óleo. 44,5x35 cm. (1973)

En la siguiente página adjuntamos un óleo del año 1973 (44,5 x 33 cm).

La materia se presenta como textura relacionada con la naturaleza ofreciéndonos una dimensión, un fragmento con una escala indeterminada que puede referirse a un detalle o a un fragmento de paisaje imaginado.

En la siguiente página reproducimos otro óleo matérico del año 1969 (63 x 79 cm) con una clara diferenciación entre forma y fondo o entre fondo y forma puesto que son intercambiables.



Alvar Aalto. *Villa Mairea*. (1937).



Alvar Aalto. *Villa Mairea*. (1937).

2.3. Análisis de cuatro obras de Alvar Aalto

2.3.1. Villa Mairea (1937)

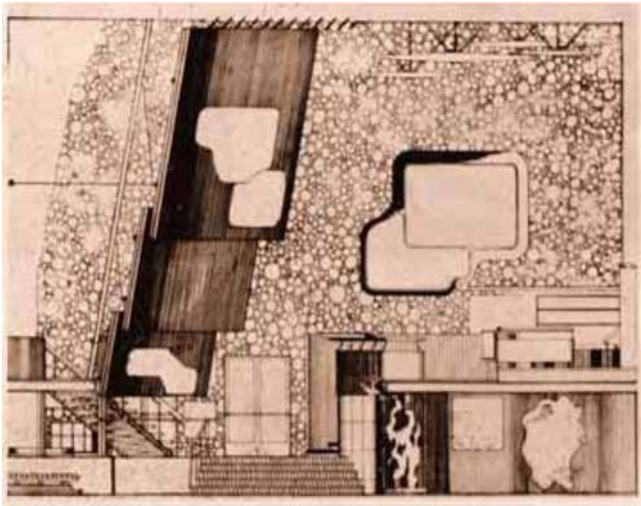
El proyecto de la Villa Mairea resulta particularmente atractivo pues se trata de una obra altamente experimental en particular a lo que concierne a los materiales.

Esta obra es una de las más interesantes de Aalto, en la cual el arquitecto ha diseñado prácticamente todos sus elementos.

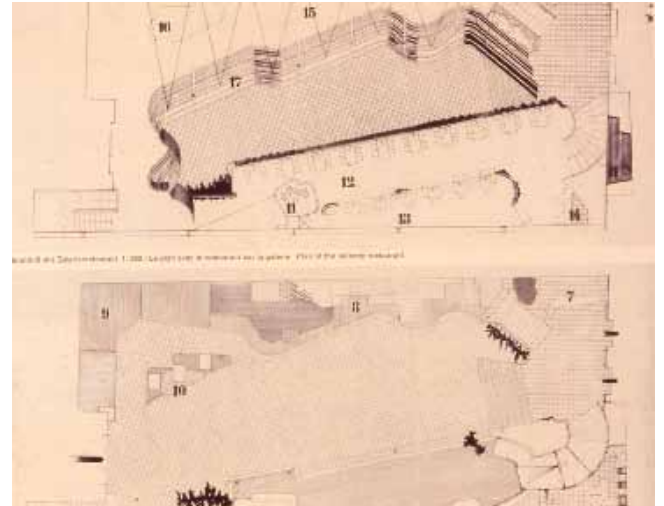
Tiene especial interés el tratamiento de la fachada que puede verse en la foto adjunta

constituyendo un claro ejemplo de experimentalismo matérico.

Los vestuarios y sauna de la Villa Mairea constituyen otro de los ejemplos de Informalismo Matérico y de Arte Povera; la sencillez de la composición y de los materiales, los cambios de modulación de la madera y de textura suponen una anticipación a la consideración del material y la textura como tales que ya son el cuadro al margen del tema, figuración, composición..., es decir, poseen un valor autónomo.



Alvar Aalto. *Sección del pabellón finlandés.* (1939).



Alvar Aalto. *Plantas del pabellón finlandés.* (1939).

2.3.2. El pabellón finlandés en la exposición universal de Nueva York (1939)

El concurso del pabellón finlandés se efectuó en 1937, dos años antes de la exposición.

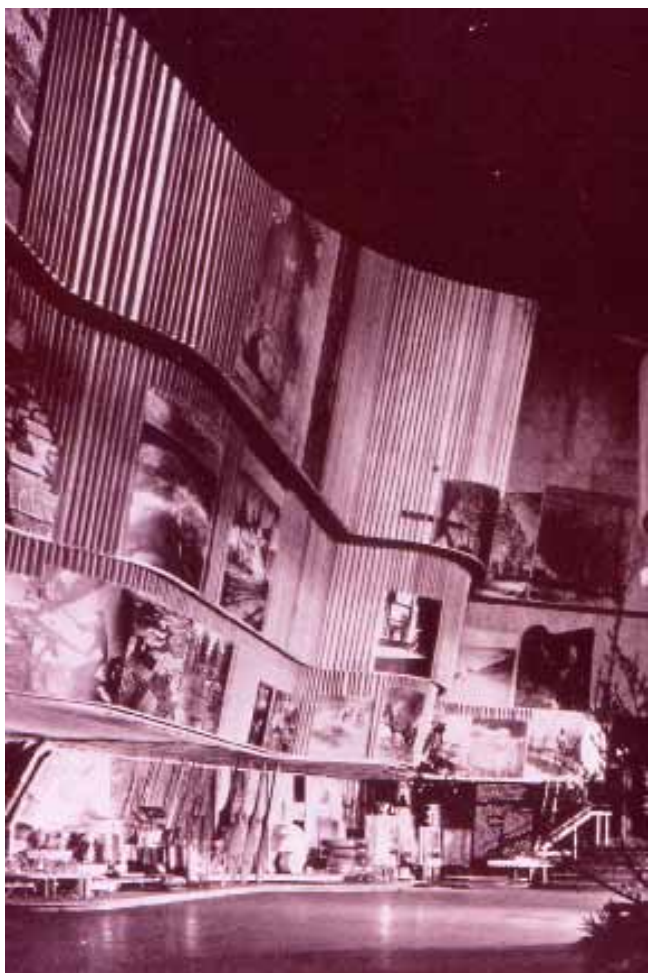
Aalto participa con un proyecto, su estudio con otro y Aino Aalto envía un tercer proyecto sin conocimiento de Aalto. De esta forma el estudio de Aalto recibe los tres primeros premios, desarrollándose el proyecto final sobre unas ideas de Aino.

El pabellón tiene una altura de 16 metros organizado en cuatro plantas. En la planta superior se muestran fotos de Finlandia; en la inmediatamente inferior fotos de la

gente de la población; debajo una zona dedicada al trabajo. La zona inferior en planta baja resume los tres niveles superiores y presenta toda clase de productos del país, industrializados y artesanales como si de un bazar se tratara.

En el dibujo de la planta baja podemos observar la gran proporción de tramas que llenan el dibujo con un tratamiento OVER ALL, en el que se produce un expresionismo de los materiales a emplear que crean un efecto de textura y de composición informal.

En consecuencia la planta y también la sección se nos presentan con efecto de gesto en el espacio y de materia activa



Alvar Aalto. *Pabellón finlandés en la exposición universal de Nueva York. (1939).*

que satura el espacio. Podemos hablar de perspectiva activa, pues no existe un punto de vista único para el visitante sino de una promenade con una continua variación de espacio, composición y textura que convierte al Pabellón en una obra de arte total: espacio arquitectónico, escultura-monumento, expresión pictórica de la materia.

El pabellón poseía una riqueza y expresión dinámica muy particular, al producirse sobre el espectador un efecto de paredes escalonadas en cascada lo que acentuaba el efecto dinámico. La disposición oblicua simultáneamente con la espectacular ondulación de la superficie ofrecía al visitante diferentes puntos de vista y de contempla-



Alvar Aalto. *Pabellón finlandés en la exposición universal de Nueva York. (1939).*

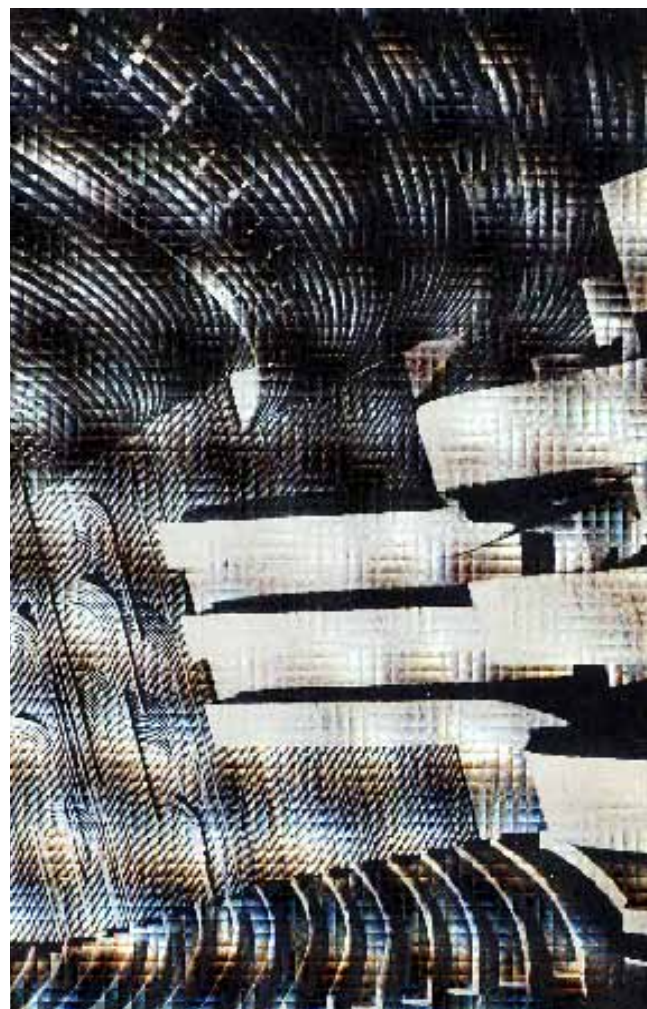
ción. La separación más o menos intensa de los listones de madera de las paredes ondulantes producían un efecto de luz y sombra que variaba con el movimiento del espectador produciéndole, "*dei momenti di particolare intensità emozionale*". (36)

No solamente se crea una arquitectura itinerante en el sentido de un recorrido arquitectónico, sino que se introduce el elemento de la modulación que emociona al espectador induciéndolo a recorrer el pabellón primero con la vista y a continuación con el cuerpo.

Carlo Ludovico Ragghianti, refiriéndose al Pabellón ha escrito que:



Alvar Aalto. Pabellón finlandés en la exposición universal de Nueva York. (1939).



Alvar Aalto. Ópera, Essen, Alemania. Maqueta. (1961-76)..

“La estructura escalonada y volada del interior toma forma como si fuera una masa plástica dotada de una irresistible fuerza, casi animal, en los límites de lo orgánico y muscular como surgida de la energía pregnante de la realidad o de la misma anima mundi.” (37)

Como puede verse en la cita anterior la arquitectura se entiende como pura existencia, como expresión de un mundo interior del artista lo que conduce a una forma existencial o a lo que entenderíamos como una forma informal, no porque carezca del valor tradicional de la misma, sino porque se produce como realidad inventada que parte del subconsciente del artista:

“Aalto suele proyectar muy claramente un sentido de expansión nacido de impulsos poderosos. Se evita así el espacio vacío o mental o el basado en hipótesis intelectuales y conceptos abstractos de altura, anchura y profundidad, reemplazándolos con un organismo viviente. Esto arrastra al espectador produciéndole un inmediato, potente y vivificante sentido de conexión con las fuentes de la vida cósmica que así se revelaban y de donde podía nacer un mejor autoconocimiento o una vida llena de impulsos naturales coherentes.” (38)

La arquitectura del Pabellón de Aalto en Nueva York entra de lleno en la poética del barroco que según Umberto Eco:



Alvar Aalto. Residencia de estudiantes M.I.T. en Cambridge. (1947-48).



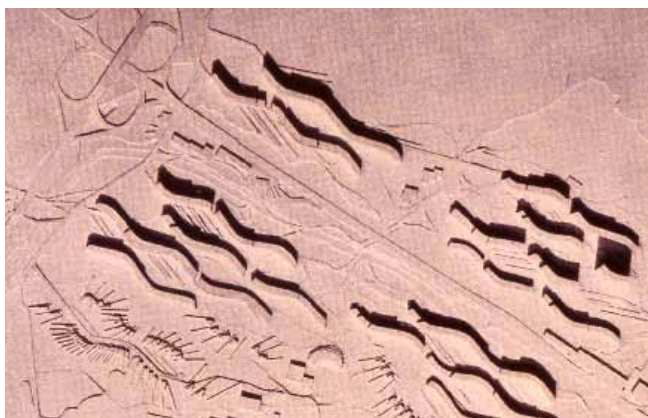
Alvar Aalto. Residencia de estudiantes M.I.T. en Cambridge. (1947-48).

“Niega la definición estática e inequívoca de la forma clásica del Renacimiento, del espacio desarrollado entorno a un eje central delimitado por líneas simétricas y ángulos cerrados que convergen en el centro, de modo que mas bien sugiere una idea de eternidad esencial que de movimiento. La forma barroca es, en cambio, dinámica, tiende a una indeterminación de efecto y sugiere una dilatación progresiva del espacio; la búsqueda del móvil y lo ilusorio hace que las masas plásticas barrocas no tengan una visión privilegiada, frontal, sino que induzcan al observador a cambiar de posición continuamente para ver la obra bajo aspectos siempre nuevos, como si estuviera en continua mutación.”

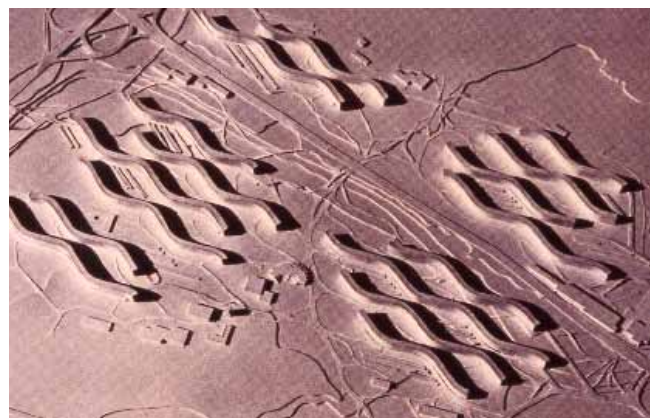
La poética del barroco reacciona ante una nueva visión del cosmos introducida por la revolución copernicana, sugerida casi en terminos figurativos por el descubrimiento de la elipticidad de las órbitas planetarias realizado por Kepler, descubrimiento que pone en crisis la posición privilegiada del círculo como símbolo clásico de perfección cósmica.” (39)

2.3.3. Residencia de estudiantes M.I.T. Cambridge (MASS.) (1947-48)

Durante la etapa de profesor del M.I.T. Alvar Aalto recibió el encargo de realizar una residencia de estudiantes cuyo



Alvar Aalto. *Proyecto de viviendas en Pavía.* (1966).



Alvar Aalto. *Proyecto de viviendas en Pavía.* (1966).



Alvar Aalto. *Experimentos con madera.* (1954).



Alvar Aalto. *Proyecto de viviendas en Pavía.* (1966).



Alvar Aalto. *Vivienda en Muuratsalo*. (1953).

proyecto y construcción se desarrollaron durante los años 1947 y 1948.

La residencia se forma a partir de la adición de las unidades elementales de las habitaciones añadidas de manera que no forman un típico bloque lineal sino que adopta una forma alabeada. La línea curva y ondulada expresa vitalidad y crecimiento, apareciendo una arquitectura del gesto o biomórfica.

El carácter gestual de esta obra no se manifiesta únicamente en planta sino también en fachada para lo cual Aalto sitúa la escalera en una de las fachadas introduciendo un dinamismo simultáneo en la sección y en la planta.



Alvar Aalto. *Vivienda en Muuratsalo*. (1953).

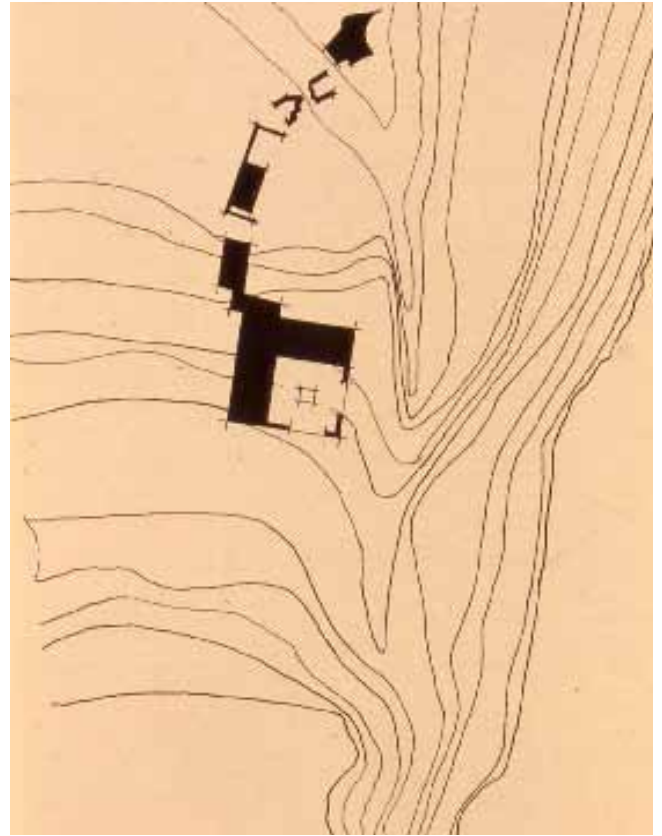
Este tema da lugar posteriormente al proyecto de viviendas en Pavía (Italia) de 1966 en donde el tema del gesto se traslada a una agrupación de viviendas de forma que el gesto ya no corresponde a un elemento único sino a unos elementos en relación a otros, a la repetición del gesto.

2.3.4. Vivienda particular en Muuratsalo (1953)

En general en toda la obra de Alvar Aalto existe un alto grado de experimentación con la materia. Sin embargo hay un número reducido de obras, preferentemente viviendas unifamiliares y pabellones de exposi-



Alvar Aalto. *Vivienda en Muuratsalo*. (1953).



Alvar Aalto. *Vivienda en Muuratsalo*. (1953).

ción en los que el grado de investigación es más fuerte; obras que con su pequeña escala se convierten en obras prácticamente experimentales.

En la vivienda de Muuratsalo la experiencia con la materia se realiza en las fachadas y en el pavimento del patio.

Se trata de un proyecto en que la parte principal de la vivienda configura un patio cuadrado en el que Aalto repite el tema de la plaza. Los muros están divididos en 50 paneles en los se insertan ladrillos y placas de revestimiento de diferentes formas, dimensiones, texturas y colores.

La organización del conjunto resulta una planta totalmente informal, totalmente adaptada al terreno, aparentando un conjunto medieval.

3. TERCERA PARTE: HACIA UNA LECTURA DEL ARTE INFORMAL COMO NARRACIÓN

Al finalizar la primera parte de la tesis hemos anunciado la necesidad de efectuar un análisis de la obra informal. En esta tercera parte nos proponemos estudiar la estructura narrativa de lo informal no insistiendo en su proceso de formación sino en su estructuración como obra específica terminada. Este análisis nos lleva a plantearnos su estructura formal.

Para definir esta estructura vamos a servirnos de la interpretación formulada por dos arquitectos: Robert Venturi y Josep Muntañola.

La razón de la introducción de las teorías de estos dos autores es básicamente su coincidencia en un tema que ambos plan-

tearon en común: la consideración de la arquitectura como lenguaje narrativo, que nosotros consideramos plenamente válido no sólo para la misma arquitectura sino para el Arte en general.

3.1. La Estructura Formal de la Obra Informal

Los arquitectos Robert Venturi y Josep Muntañola parten de dos autores tan diferentes como T.S. Elliot y Aristóteles, pero será interesante ver el desarrollo ideológico de cada uno de ellos y su aportación a este estudio. Entendemos que sus análisis teóricos se hacen a partir de una práctica

arquitectónica, ya que la interrelación entre teoría y práctica arquitectónica que estos autores han realizado les distingue de otros tratadistas que no han efectuado dicha experiencia ni en el campo del proyecto ni en el de la construcción de los mismos.

El arquitecto norteamericano R. Venturi escribió en 1972 el libro "Complejidad y Contradicción en la Arquitectura". (40)

El texto es muy conocido aunque a nosotros lo que más nos interesa destacar aquí son las ideas del prólogo del mismo puesto que en él Venturi explica su forma de proceder. Cita a T.S. Elliot cuando éste dice *"que la crítica empleada por un hábil y*

diestro escritor en su propia obra es el tipo de crítica más vital y de mayor nivel".

A continuación Venturi explica que:

"En el mismo ensayo Elliot trata del análisis y la comparación como instrumentos de crítica literaria. Estos métodos de crítica son también válidos para la arquitectura: La arquitectura está abierta al análisis como a cualquier otro aspecto de la experiencia, y se hace más vívida por medio de comparaciones." (41)

En la cita anterior podemos estudiar varios aspectos:

1º) Que Venturi cree que los métodos de la crítica literaria son extensivos a la arquitectura.

2º) Que la crítica literaria según Elliot se vale del análisis y de la comparación como instrumentos críticos.

3º) Nosotros entendemos que realizar una crítica literaria a base de análisis y comparación se puede hacer en base a la existencia de una estructura formal de la misma, que es la estructura del relato o estructura narrativa.

4º) Entendemos que la estructura narrativa de la obra literaria y la estructura formal de la obra de arte son semejantes.

5º) En consecuencia los instrumentos de análisis y comparación que se usan en la crítica literaria se pueden usar en la críti-

ca artística puesto que ambas poseen una ESTRUCTURA FORMAL semejante.

El arquitecto Josep Muntañola escribió en 1979 el libro "Poética y Arquitectura". En lugar de basarse en T.S. Elliot lo hace en Aristóteles y en particular en el libro de la Poética y también en la Retórica. Este autor siente predilección por Aristóteles debido a su *"actitud activa y productiva ante el hecho poético, contrapuesto a una postura contemplativa y ensimismada"*. (42)

Lo que Muntañola explica y demuestra *"es que las relaciones entre la poética y la arquitectura son potencialmente y culturalmente una fuente de inspiración y de orientación para el diseño arquitectónico en los próximos años"*. (43)

Lo que Aristóteles entiende por poética es muy simple:

“El poeta debe serlo de historias más que de versos ya que es poeta por la representación, y representa las acciones. Y si en algún caso compone poemas sobre acontecimientos reales, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tan reales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible gracias a lo cual es poeta.” (44)

En consecuencia lo que a Muntañola le interesa en el concepto de poética, es su contenido narrativo: el poeta lo es porque narra o trama los acontecimientos, las acciones de los hombres en una textura episódica. El poeta es pues un compositor de tramas, en la

ESTRUCTURA FORMAL de la NARRACIÓN.

Finalmente vemos que los dos autores llegan por caminos bien diferentes a aproximar la estructura formal del arte y la estructura formal de la narración. Mediante este constructo volveremos al Arte Informal y plantearemos su estructuración formal específica a partir de la estructura formal narrativa.

3.2. El Arte Informal como Poética de lo Moderno

“I think of my pictures as dramas; the chapes in the pictures are the performers. They have been created from the need for a group of

actors who are able to move dramatically without embarrassment and execute gestures without shame”.

Mark Rothko (45)

La poética según Aristóteles es el arte de componer intrigas o tramas (mythos) principalmente trágicos. Su objetivo es componer una imitación o representación de las acciones humanas (mimésis). En consecuencia, Aristóteles basa su poética en la disposición de los hechos en la trama y en la imitación o representación de acción.

La imitación es actividad mimética en cuanto produce la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama.

La construcción del mito constituye la mimésis: el mythos se construye mediante la mimésis, la trama se compone imitando.

“Curiosa imitación, la que compone y construye eso mismo que imita”. (46)

Con esta interacción entre mythos y mimésis se produce lo que Paul Ricoeur denomina (47) *“tensión melódica del binomio”*: en la pintura informal y más adelante lo veremos en arquitectura la composición se regirá mediante la imitación del pintor; imita la physis, las acciones de los hombres e incluso las acciones del pintor: el pintor imita su misma acción de pintar (action painting) y en esa acción gestual se com-

pone y se construye la trama de la obra; el pintor Antoni Tapies nos lo describe como una experiencia personal:

“Trabajé con una intensidad realmente agotadora. Empecé por hacerle un arañazo a la tela; después, otro y otro..., hasta mil. Estos arañazos quedaron como heridas, como cicatrices que testimoniaban mi esfuerzo, la efervescencia de mi obsesión por concretar alguna forma en el cuadro.

El resultado era que la obra tenía un efecto inquietante a causa de la luz del material que se reflejaba. Tenía el aspecto de una pared desconchada o de un viejo pergamino. Descubrí entonces que cuando, en lugar de un solo arañazo, se hacen mil, se produce un cambio cualitativo: la obra tiene el efecto de serenidad.” (48)

La descripción de Tàpies es altamente sugerente: es una explicación de la pintura como narrativa, compone y trama mediante la imitación de acciones. ¿Qué clase de acción? Tàpies habla de “...arañazos..., heridas..., cicatrices..., efervescencia..., inquietante..., lucha...”, no hay duda de que estamos ante un poema, ante una narración trágica.

El pathos es para Aristóteles el tercer componente de la trama compleja; Paul Ricoeur lo traduce por lance poético y que debe vincularse a los incidentes de temor y de compasión: la trama incluye lo conmovedor en lo inteligible; Aristóteles dice que el pathos es un ingrediente de la imita-

ción y la composición de la trama juzga las emociones y su papel consiste en la eliminación de los sentimientos de temor y de compasión. El pathos está presente en la cita de Tàpies: “cuando, en lugar de un solo arañazo, se hacen mil, se produce un cambio cualitativo: la obra tiene el efecto de serenidad.” Este cambio cualitativo se efectúa mediante el pathos que consiste en una elevación del sentimiento; la trama se eleva a mythos.

En la primera parte describíamos esta operación como Acción convertida en Mística. La catharsis es una purificación o purgación que tiene lugar en el espectador y consiste en que el placer propio de la tragedia procede de la compasión y del temor.

Como ha dicho Tàpies “me emociona más un simple garabato o un grafismo en un muro, cuando va cargado de significado humano, que todos los museos del mundo”.

En este texto se describe la triada poiêsis - mimesis - catharsis; ése es el mundo del arte informal, así se estructura su poética.

Pero nos queda pendiente el papel de la materia algo esencial en el mundo informal y una de sus aportaciones fundamentales a la historia del arte. El juego de la materia es interesante para el pintor y apasionante para el arquitecto, un oficio que permite la experimentación matérica a gran escala.

De nuevo entramos en la poética de Aristóteles: en ella se habla de la *physis*, última referencia de la *mimêsis*.

Paul Ricoeur lo traduce por “naturaleza”, pero no una naturaleza inerte sino una naturaleza entendida como vida: “la *mimêsis* puede no resultar esclavizante y ser posible la imitación de la naturaleza mediante la composición y la creación...”

“La aparición de la tecnología y la entrada en el arte de las cosas pulimentadas, fabricadas racionalmente con cálculos y tiralíneas y compases, que me las asimila a los objetos industrializados utilitarios. Me falta la huella de la mano del artista, el “milagro” del tacto que sensibiliza la materia.”(49)

Todo discurso nos muestra nuestra pertenencia a un mundo. Toda *mimêsis* creadora “se sitúa en el horizonte de un ser en el mundo al que ella hace presente en la medida misma en que lo eleva a *mythos*”.(50)

El *pathos* produce la componente subjetiva del arte informal. Arnau Puig ha definido la vanguardia informal:

“Con tantas posibilidades de manifestación como actitudes y respuestas individuales, aquello que Michel Seuphor ha llamado el arte del grito, es decir, el arte de la extrema subjetividad y totalmente opuesto al arte según el estilo, hecho de recetas, procedimientos e imitaciones.” (51)

Manet había manifestado que había algo fundamental para el pintor “*Il n’y a qu’une chose*

vraie: faise du premier coup ce qu'on voit.” Para Michel Seuphor (52) la cuestión es la siguiente: *“Faire du premier coup ce qu'on sent.”*

En los ensayos de Michel Seuphor bajo el título genérico *“Le style et le crie”*, se explican cómo el arte del grito nace como expresión personal e interior y a su vez espontáneo del ser. *“Je crie, done je suis”*.

El grito, según el autor, es la medida de nuestra existencia y de nuestra capacidad de comunicación. Si nadie responde a nuestro grito estaríamos gritando en el vacío y entonces tomando conciencia de nuestros límites; callamos hasta conseguir el silencio. Una tensión subyacente queda en el fondo de nosotros

mismos lo que el autor del ensayo denomina grito virtual, siendo retenido por un control que lo canaliza. *“Le jaillessement bref s'est mué en durée”*. El grito se transforma libremente en canción, y el canto se compone de grito (expresión) y estilo (modulación).

En la naturaleza todo es estilo pero en el espíritu humano hay estilo y grito;

“Car a la base du style de l'homme il y a l'émotion, qui est un d'passement de la nature naturelle (créée) dans la nature propement humaine (créante). Le signe de l'homme est donc d'être style et crie, capacité de raison et capacité deraison-et capacité de raisonnement sur la deraison même.” (53)

4. CUARTA PARTE: LAS CATEGORÍAS POÉTICAS DE LO INFORMAL

“El análisis incluye la descomposición de la arquitectura en elementos, una técnica que uso frecuentemente aunque sea opuesta a la integración, que es el objetivo final del arte.”

Robert Venturi (54)

Este texto nos sirve de introducción al análisis poético de la obra arquitectónica. Robert Venturi se vale de la fragmentación estableciendo unas categorías.

En el libro *“Poética y Arquitectura”*, Josep Muntañola ve la coincidencia entre las categorías poéticas de Aristóteles y de Venturi: las categorías de “doble lectura”, “doble uso” y “elemento convencional” pertenecen tanto al libro de la *“Poética”* de Aristóteles

como al de *“Complejidad y Contradicción en la Arquitectura”* de Venturi, y a partir de este momento Muntañola se plantea una lectura de la arquitectura como poética, un papel del arquitecto como poeta. A través del uso de las categorías el arquitecto es capaz de producir arquitectura:

“El Arquitecto es un poeta del objeto construido, y cuando proyecta utiliza un conjunto de estrategias para producir esta capacidad poética del objeto.” (55)

En este capítulo pretendemos analizar pintura y arquitectura de Alvar Aalto como obras informales mediante la aplicación de las Categorías Poéticas señaladas.

4.1. Lectura-Expresión: el elemento extraño

El elemento extraño (*allogrios*) es según Aristóteles el que designa otra cosa, en el sentido de que no es corriente sino inusual, poético, original, abreviado o alargado, aunque debe de ser claro e inteligible.

El elemento extraño se aleja de lo banal y en general de todo lo que es el uso corriente: tiene un carácter de “desviación”.

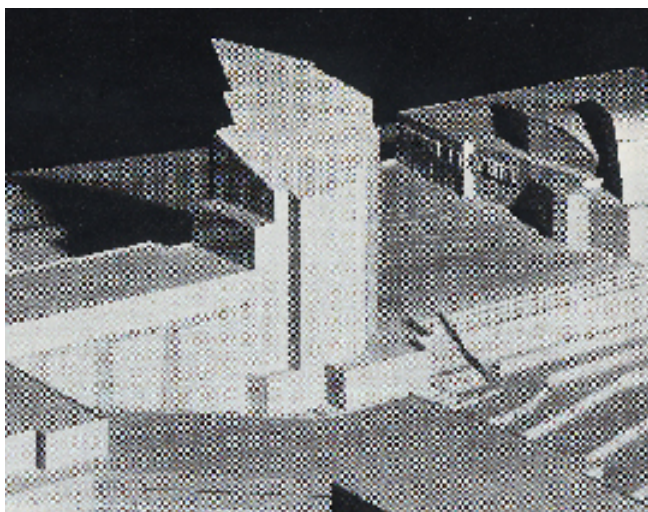
Además la palabra *allogrios* tiene un sentido dinámico y traslaticio puesto que se trata de un “préstamo” que proviene de un campo extraño que se realiza mediante una “sustitución”.

Precisamente la retórica entró en crisis por un exceso de formalismo, por recurrir excesivamente a ideas admitidas degenerando en la Tópica.

El elemento extraño introduce un carácter de sorpresa e interés, de ahí su valor en el campo de la Retórica, en el arte de la persuasión.

En la página siguiente podemos ver un cuadro de Alvar Aalto. Se trata de un óleo matérico con una mancha blanca y central de carácter orgánico.

Este elemento extraño y a la vez naturalista se apoya sobre una zona dotada de colores



Alvar Alto. *Centro cultural. Jyväskylä. Maqueta.* (1955-58).

vegetales verdes y tostados. El cuadro es del año 1973, sin embargo nos da la clave de algunas obras arquitectónicas realizadas bastante antes, durante los años 1963 en el centro de la ciudad de Rovaniemi, en 1964 en el centro administrativo y cultural de Jyväskylä, en 1965 en el concurso del centro urbano de Castrop - Rauxel (Alemania) y en 1966 en el proyecto de la Biblioteca Municipal de Kokkola.

De la primera obra arquitectónica en 1963 al óleo pasan diez años y en él descubrimos el sentido traslaticio de la operación poética: el arte imita la naturaleza.

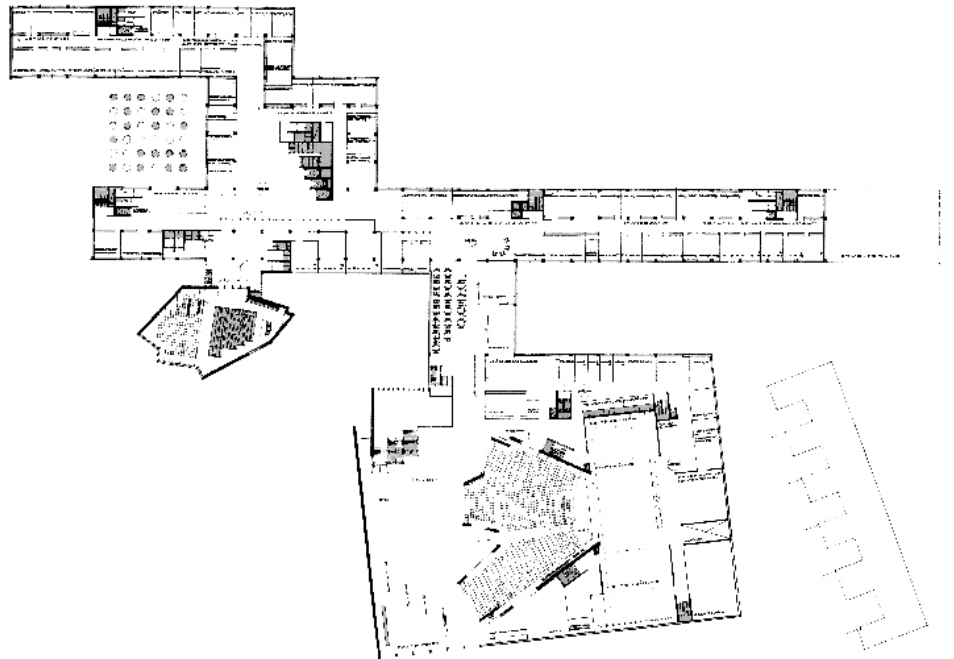


Alvar Aalto. *Óleo.* 36x44 cm. (1973).

El préstamo introduce un carácter extraño a la trama: si miramos las plantas de los centros urbanos de las páginas siguientes, podemos ver que el elemento extraño nace de su función como elemento y de su propia singularidad; no es un elemento corriente y Aalto lo usa para marcar una referencia, una identidad en un complejo de orden mayor, convirtiéndose en un elemento semántico: es un punto de reunión, un elemento colectivo que se diferencia del resto de la trama singularizándose y de esta forma adquiere significado propio; nos llama la atención, porque es extraño.

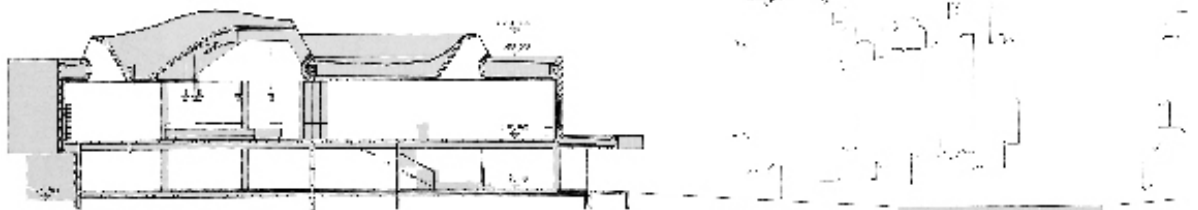
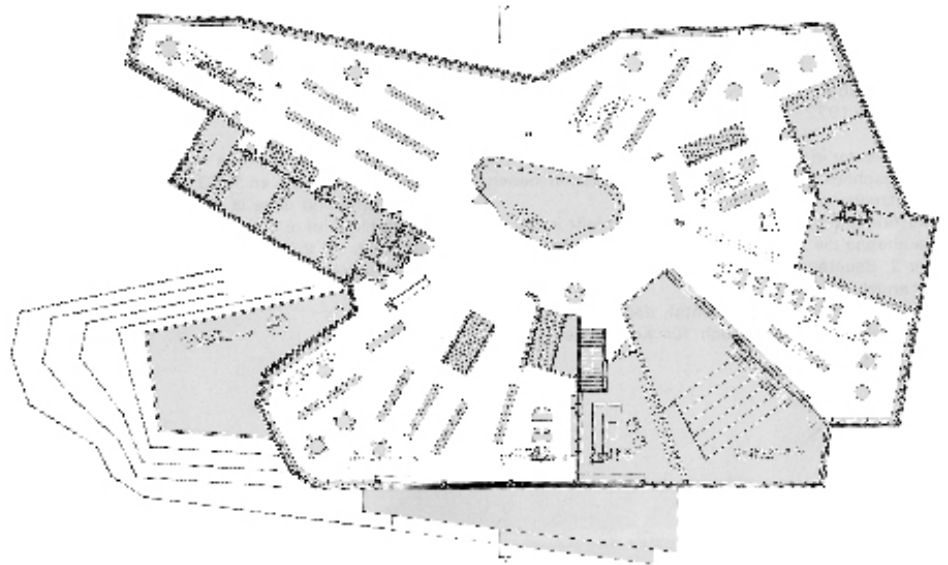
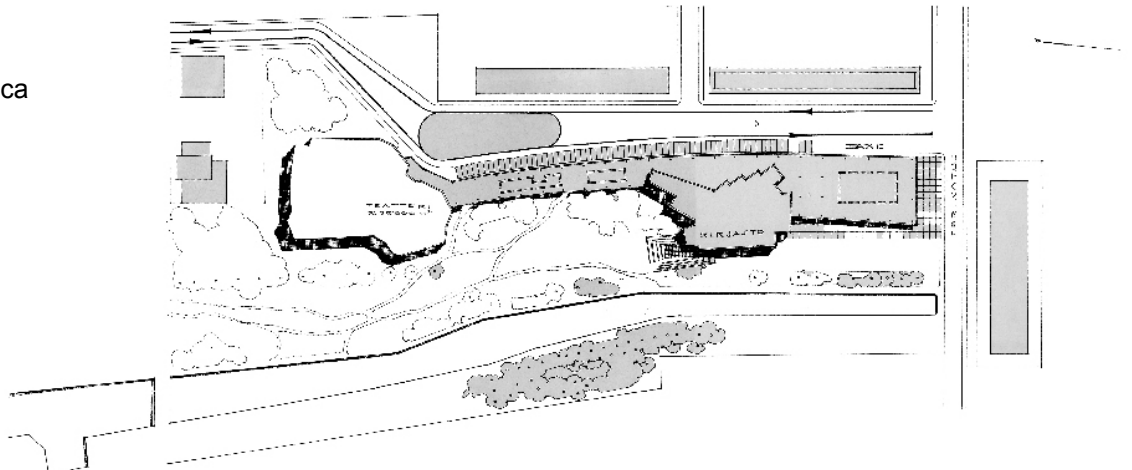
Alvar Aalto. *Centro urbano de Castrop-Rauxel*. (1965).

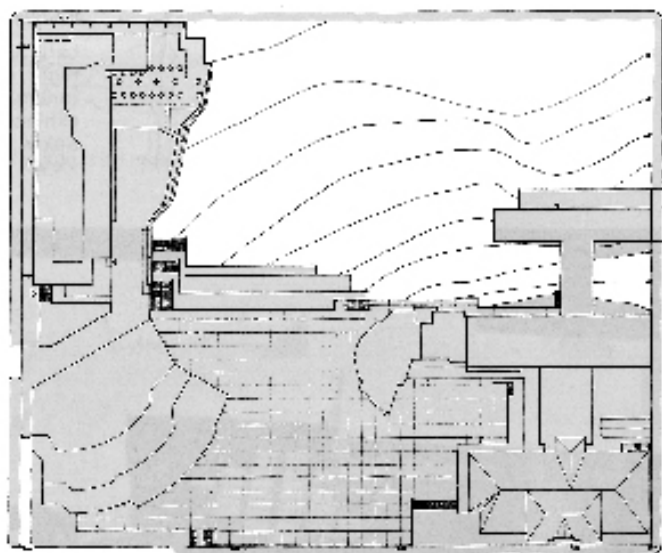
1. Planta baja



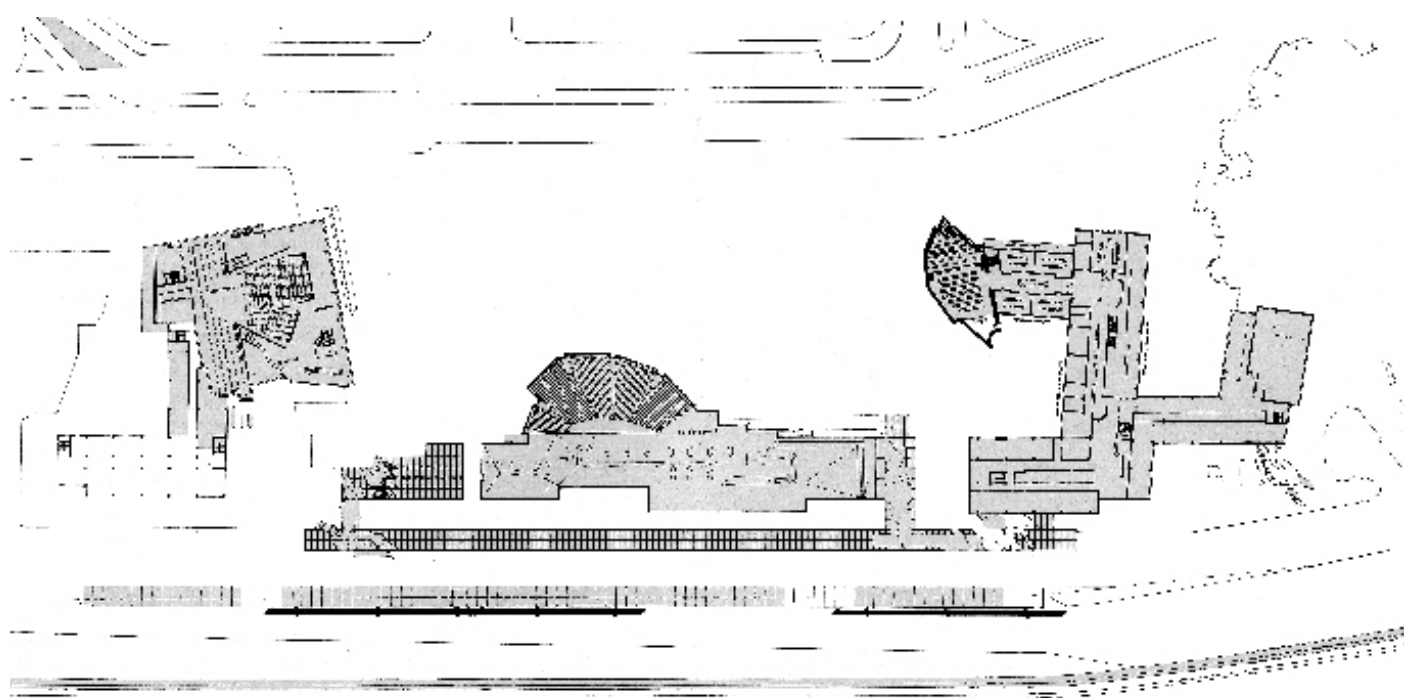
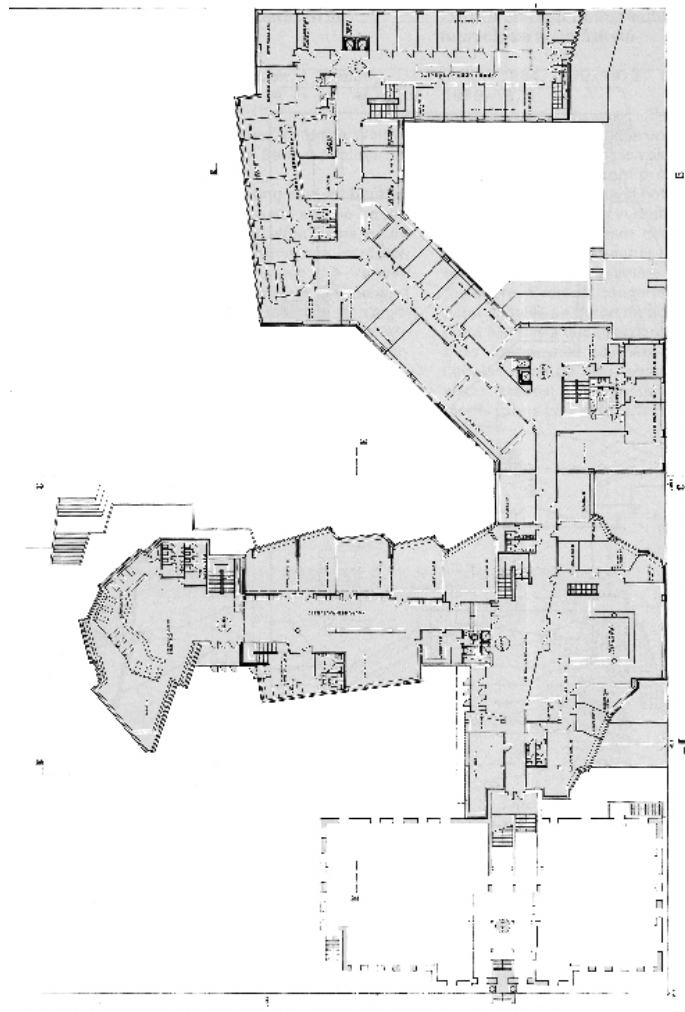
Alvar Aalto. *Biblioteca municipal. Κοκκοια*. (1966).

1. Plano de situación
2. Sección transversal
3. Planta de la biblioteca

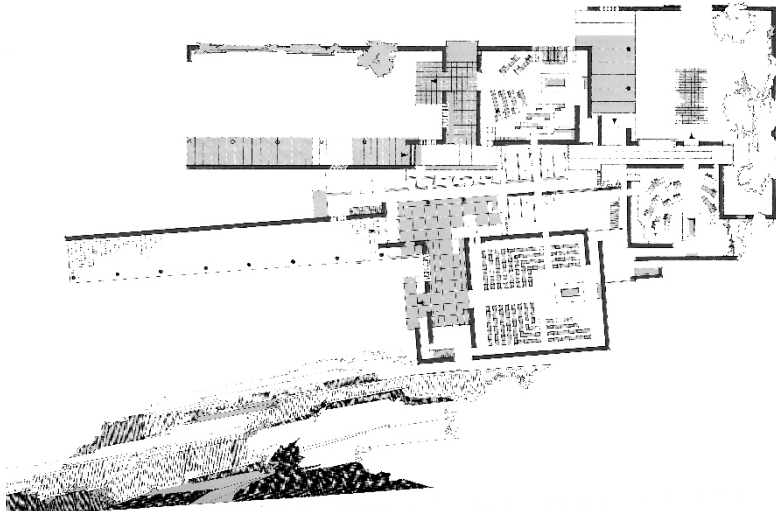




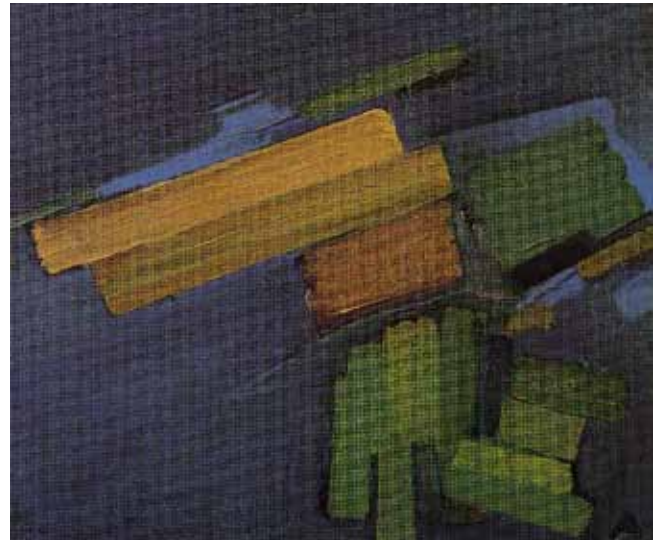
Alvar Aalto. *Centro administrativo y cultural*. Jyväskylä. (1964).



Alvar Aalto. *Centro de la ciudad*. Rovaniemi. (1963).



Alvar Aalto. *Capilla del cementerio de Malm*. Helsinki. Concurso. (1950). No realizado



Alvar Aalto. *Óleo*. 35,5x43,5 cm. (1945).

4.2. El Elemento de Doble Uso o Función

El elemento de doble función pertenece a los elementos de uso y estructura. Tanto se pueden referir a un edificio, como a una parte, como a un detalle del mismo.

En el proyecto de Aalto de la capilla del cementerio de Malm en Helsinki, Alvar Aalto realiza un planteamiento que aunque es complejo en programa y en forma, es fuerte como totalidad.

Consta de tres capillas diferenciadas espacialmente; sus elementos de uso y estructura coinciden: los muros son a la vez estructurales y espaciales.

La planta posee una gran ambigüedad y a la vez la unidad fuerte se consigue bajo una gran tensión. La planta es compleja e irregular, aunque Aalto hace de la irregularidad un orden.

Cada capilla (elemento básico de la trama), puede leerse individualmente y a la vez formando parte de un todo, conectado por las circulaciones que se abren camino entre las formas con una cierta ambigüedad.

En esta obra se ve de que manera Aalto hace que la ambigüedad de la obra fomente la flexibilidad útil dentro de un todo.

“El elemento de doble función puede ser un detalle. Los edificios manieristas y barrocos tienen muchas cornisas que son umbrales, ventanas que son nichos, ornamentos de cornisas que contienen ventanas, esquinas que también son pilastras y arquitrabes que se transforman en arcos.” (56)

En el proyecto del cementerio de Malm, Alvar Aalto plantea esquinas que también son entradas, en especial nos referimos a la que se halla situada en el ángulo inferior derecho del plano.

Pero en todo análisis poético no debemos olvidar el papel de la mimesis: la trama de la obra imita formas de carácter geométrico y orgánico, abiertas y en tensión.

¿Cómo se ha definido la Trama? A través de la imitación de elementos.

En esta página hemos visto un óleo de 1945 en el que vemos una analogía formal.

Podemos observar elementos lineales en deslizamiento como si se tratara de formas naturales -minerales o vegetales- que se desplazan relativamente.

Entre estas dos formas en desplazamiento Aalto ha situado las circulaciones: el flujo en movimiento entre elementos sólidos pertenecientes a la naturaleza.



Alvar Aalto. Óleo. 63x79 cm. (1969).



Alvar Aalto. Casa de Finlandia. Helsinki. (1962).

4.3. El Elemento de Doble Lectura

El elemento de doble lectura supone un contraste que da a entender dos niveles diferentes pero totalmente relacionados.

En la arquitectura de Aalto se dá lo cerrado aunque abierto, lo sencillo por fuera aunque complejo por dentro, lo simétrico por fuera aunque asimétrico por dentro, lo dual en planta aunque unitario en espacio.

En sus edificios existe una contradicción cuya base es la jerarquía que asigna diferentes valores a los elementos arquitectónicos. Como ha dicho Venturi:

“Puede incluir elementos buenos y malos, grandes y pequeños, cerrados y abiertos, continuos y articulados, redondos y cuadrados, estructurados y espaciales. Una arquitectura que incluye diversos niveles de significado crea ambigüedad y tensión.” (57)

La ambigüedad viene provocada por las dudas que la superposición de elementos crea en el espectador. A su vez la tensión hace la percepción más viva, aunque sobre este punto volveremos en la última parte de la tesis.

El proyecto de la Casa de Finlandia de 1962 es simple por fuera aunque complejo por dentro. Sus dos fachadas son contradictorias: es lineal en la zona del lago y compleja



Alvar Aalto. Óleo. 27,5x32 cm. (1963).

y articulada en la zona de entrada.

Dentro de la megaforma del todo se dan las formas articuladas de los auditorios. El mayor de ellos tiene forma de abanico, un elemento por otra parte muy usado por Aalto.

En la página anterior podemos ver un óleo de Aalto en el que las formas se articulan hacia un foco.

En esta foto del mismo edificio se capta la diferente lectura que de la fachada podemos hacer. Su contradicción en relación a la planta es evidente.



Alvar Aalto. Casa de Finlandia. Helsinki. (1962).

En esta página vemos una tela en la que se perciben las referencias al proyecto anterior: sobre una base lineal se erigen formas con una marcada verticalidad que se apoyan en el basamento.

5. QUINTA PARTE: DEL ORDEN CLÁSICO A LA TENSION EN LO MODERNO. “LO INFORMAL COMO POÉTICA EXISTENCIAL, LO INFORMAL COMO METÁFORA DEL COSMOS”

“Lo más importante de todo es descollar en las metáforas (to metaphorikon einai)”

Aristóteles (58)

En esta última parte de la tesis desarrollamos el concepto del arte informal como poética y como metáfora.

La poética existencial se produce en el desarrollo de la tensión melódica del binomio mimé-sis-mythos: para Aristóteles el mythos es la disposición de los hechos en el sistema, es el arte de componer tramas. La mímé-sis es la imitación o representación; un proceso activo de puesta en escena. Por tanto en la poética es indisociable la imitación o representación de acción y la dispo-

sición de los hechos. La mímé-sis ejerce la función de convertir y hacer humanas las artes de composición.

La metáfora en Aristóteles pertenece tanto a la Poética, como a la Retórica. La poética ya hemos dicho que es el arte de componer poemas al margen de la elocuencia y de la persuasión. La retórica es el arte del bien decir, el arte de persuadir; su finalidad es influir al espectador mediante el discurso haciéndolo verosímil.

La metáfora tiene una única estructura pero con dos funciones, una retórica y otra poética. Pertenecen a dos mundos bien distintos; la primera al mundo político de la

elocuencia, la segunda al mundo poético de la tragedia.

La retórica la define Aristóteles como el arte de encontrar pruebas; la poesía no pretende probar nada; su finalidad es mimética y su objetivo es componer una representación esencial de las acciones humanas. Trata de decir la verdad por medio de la ficción, de la fábula, de mythos trágico. La tríada poiêsis-mimêsis-catharsis describe el mundo de la poesía, totalmente distinta de la triada retórica-prueba-persuasión. La metáfora se estructura en el marco de las artes miméticas y en el de las artes de la prueba persuasiva. Existe pues en la metáfora una dualidad de función y de intención.

Para Aristóteles lo más importante es descollar en las metáforas, literalmente “*metaforizar bien*” (to metaphorikon einai) lo que significa que la palabra metáfora se convierte en el verbo metaforizar y además el proceso prevalece sobre el resultado.

5.1 La Obra Informal como Redescrición de la Realidad

La metáfora es para Paul Ricoeur:

“el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescibir la realidad”. (59)



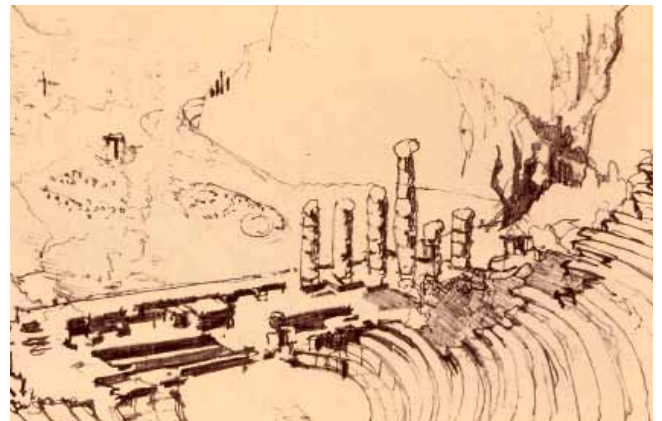
Alvar Aalto. Auditorio de la Escuela Politécnica de Otaniemi. Proyecto (1955). Construcción (1961-1964).



Alvar Aalto. Auditorio de la Escuela Politécnica de Otaniemi. Proyecto (1955). Construcción (1961-1964).



Alvar Aalto. Auditorio de la Escuela Politécnica de Otaniemi. Proyecto (1955). Construcción (1961-1964).



Alvar Aalto. Teatro Delphi. Boceto. (1953).

En la metáfora convergen la función poética y la función retórica; esta última intenta persuadir adornando el discurso haciéndolo valer por sí mismo. La retórica trata de redescibir la realidad por el camino indirecto de la ficción heurística, es decir del arte de inventar. Del nexo existente entre ficción y redescipción podemos concluir con Paul Ricoeur:

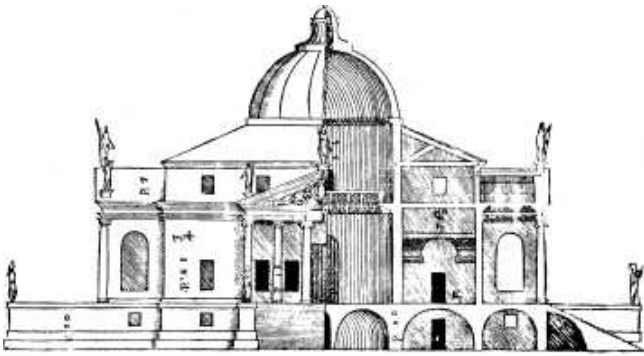
“que el lugar más íntimo y último de la metáfora es la cópula del verbo ser; el ‘es’ metafórico significa a la vez ‘no es’ y ‘es como’. Si esto es así, podemos hablar con toda la razón de verdad metafórica, pero en un sentido igualmente tensional de la palabra verdad.” (60)

El verbo “ser” implica además una intención realista que se une al poder de redes-

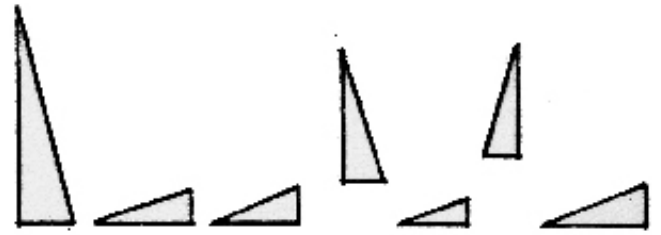
cripción del lenguaje poético. No se limita únicamente a unir el predicado con el sujeto creando una cópula relacional, sino que supone además la redescipción de lo que es, dándose a la vez los sentidos relacional y existencial.

La unión entre ficción y redescipción sugiere una experiencia de realidad en la que invención y descubrimiento dejan de oponerse y en la que creación y revelación coinciden.

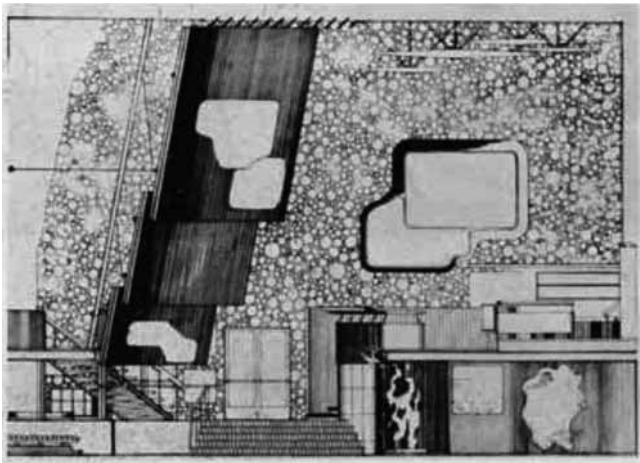
Alvar Aalto proyectó el Auditorio de la Escuela Politécnica de Otaniemi, mediante una redescipción total del teatro griego; a través de la ficción los redescibe consiguiendo un



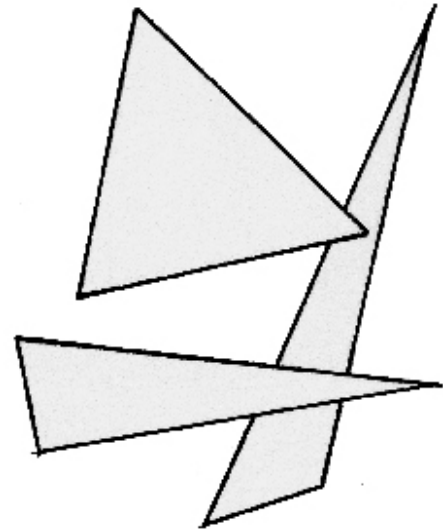
Andrea Palladio. *Villa Rotonda*. (1566).



Lenguaje formal: Jerarquía



Alvar Aalto. *Sección del pabellón finlandés de Nueva York*. (1939).



Lenguaje informal: Superposición, Tensión

nuevo tipo de auditorio que a través de su realidad afectará a las tipologías.

A partir de esta redescrición nuestro concepto tipológico de auditorio se verá ampliado. La metáfora comporta una información porque “re-describe” la realidad.

5.2. La Obra Informal como superposición de propuestas: la aparición de la tensión

La obra clásica implica una armonía fruto de una lectura en diferentes grados, es decir que en la obra clásica existe una jerarquización de elementos.

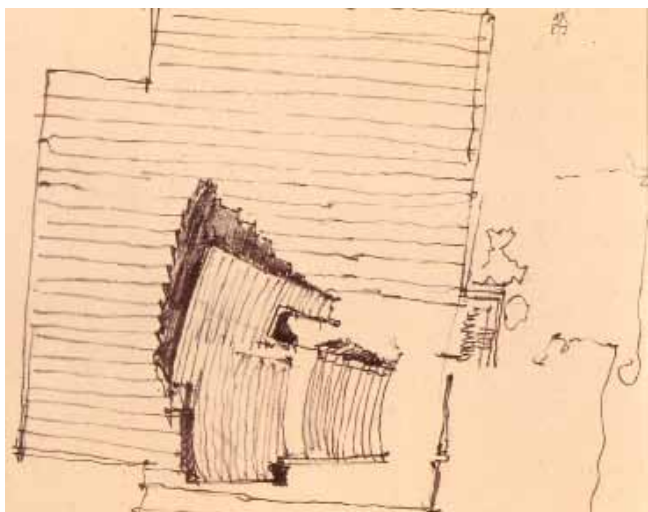
John Summerson finaliza su libro “*El lenguaje clásico en la Arquitectura*” concluyendo que el clasicismo se construye mediante:

Procedimientos racionales. Este es quizás el último y desde luego no el menor legado del clasicismo a la arquitectura de nuestro tiempo: procedimientos racionales que controlen -e inciten- la invención. (61)

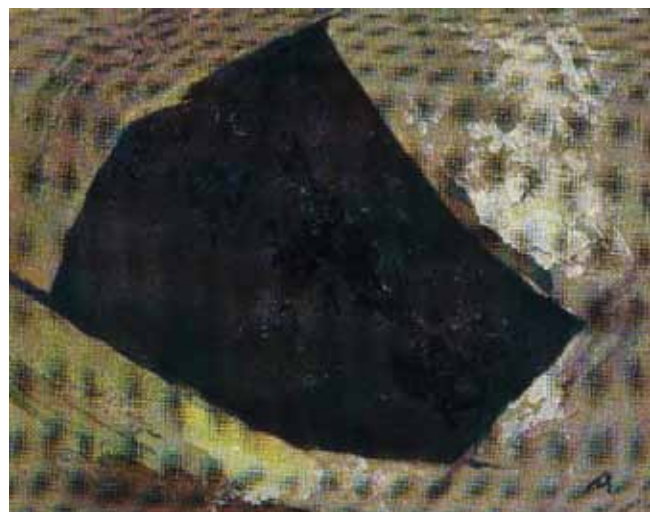
Por otra parte J. I. Linazáso en su libro “*El proyecto clásico en Arquitectura*” define que

“el Orden se constituye en principio estructurante de la Composición”, (62)

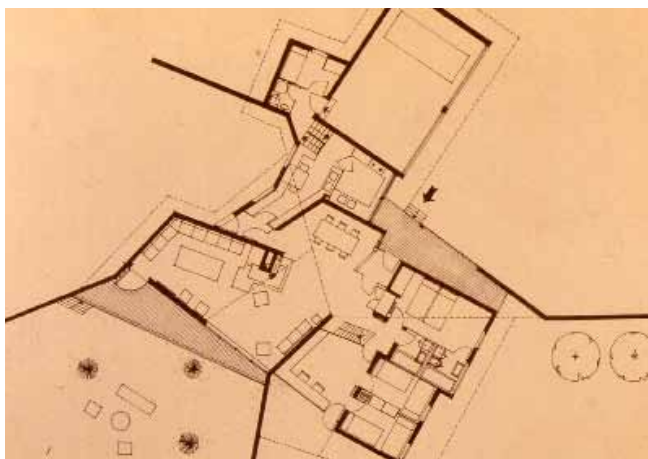
y entiende el Orden como principio estructural propio del clasicismo.



Alvar Aalto. *Proyecto de museo en Bagdad*. (1958).



Alvar Aalto. *Óleo*. 32,5x42,5 cm. (1945).



J. Sáenz de Oiza. *Casa en Durana, Vitoria*. (1960).



Eduardo Chillida. *Escultura en madera*.



Alvar Aalto. *Oficinas centrales del Instituto Nacional de Previsión*. (1952-56).

En la obra informal se obtiene el resultado como superposición de propuestas de forma aparentemente aleatoria formando un campo más que una composición.

De la misma forma que el lenguaje musical puede traducirse a espacio, el espacio arquitectónico es susceptible de traducirse a signos. De la comparación de signos entre espacios formales e informales podemos deducir las diferencias entre lenguaje formal e informal.

El artista informal es un compositor de tramas; las compone imitando sus propias acciones. Su discurso pertenece en primer lugar a si mismo, a su propio devenir

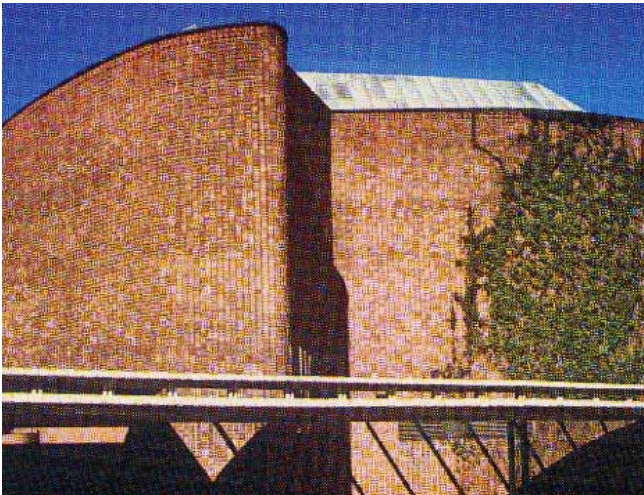


Alvar Aalto. *Óleo*. 63x79 cm. (1969).

(mythos); en segundo término pertenece al mundo (physis).

La tensión se crea en la base de la mimêsis: así como la historia relata lo particular -lo sucedido- la poesía narra lo que habría podido suceder elevándose a lo universal o verosímil; mientras las acciones humanas pertenecen a lo real, el trabajo creador pertenece al reino de la poesía; ahí está el binomio núcleo de la tensión. La mimesis nos remite a lo real, pero este movimiento traslaticio se efectúa gracias a una acción creadora.

La mimesis es poiêsis; esta tensión que provoca la correlación entre lo real y lo imaginario, entre la realidad humana y la distancia



Alvar Aalto. *Casa de cultura*. Helsinki. (1958).



Alvar Aalto. *Óleo*. (1959).

de la trama y que provoca una interacción potencial dinámica es precisamente la metáfora, y el poeta es para Aristóteles el que percibe lo semejante.

5.3. La Obra Informal como percepción de semejanzas

En este punto la poética de lo informal y la poética Aristotélica se enlazan: el poeta informal por la composición de tramas, es el que percibe lo semejante. Efectivamente los proyectos de Aalto presentan elementos contradictorios cuya interpretación sobre los planos del proyecto es ambigua.

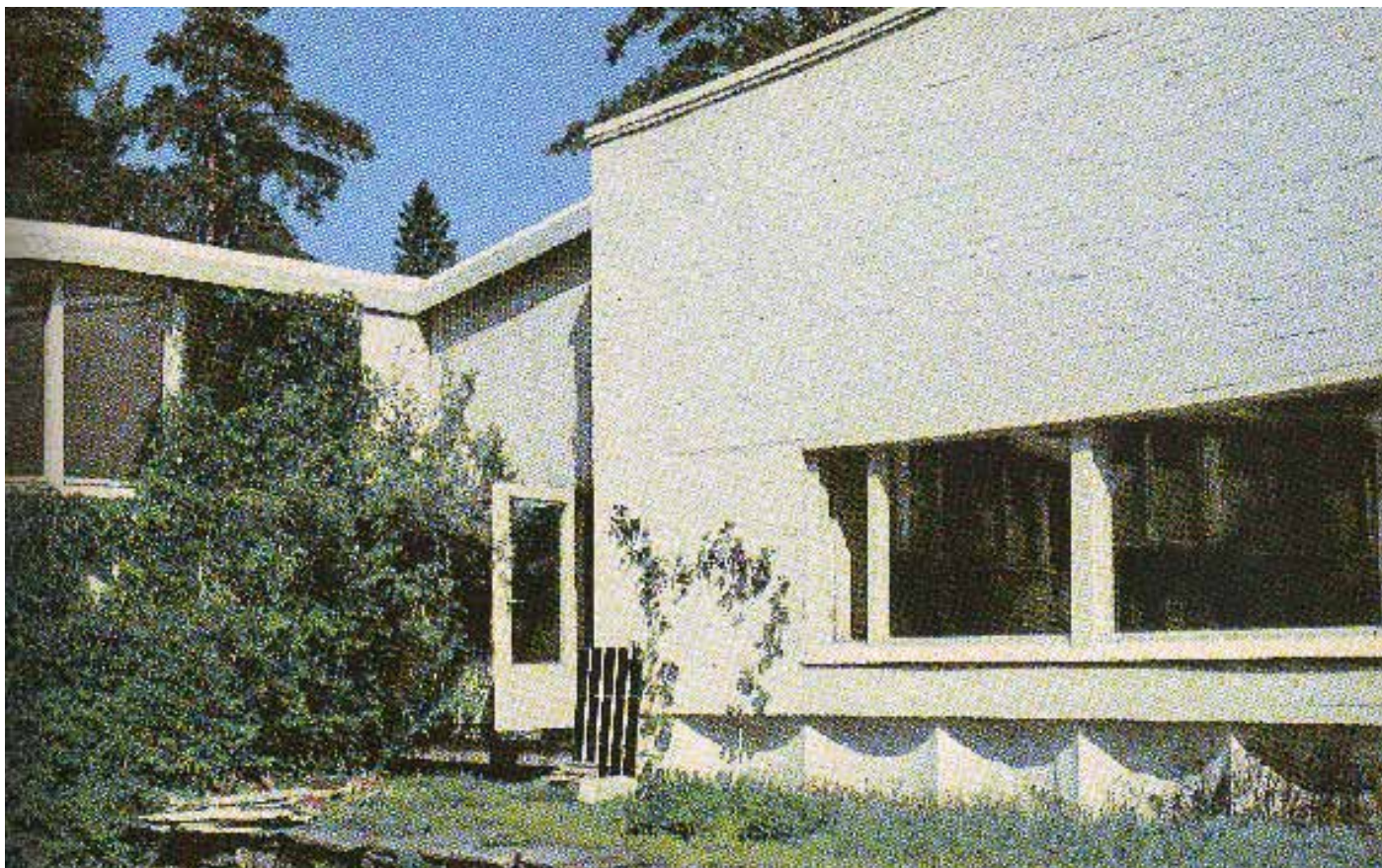
Como ha dicho P. Ricoeur:

“La metafórica que vulnera el orden categorial es también la que la engendra” (63);

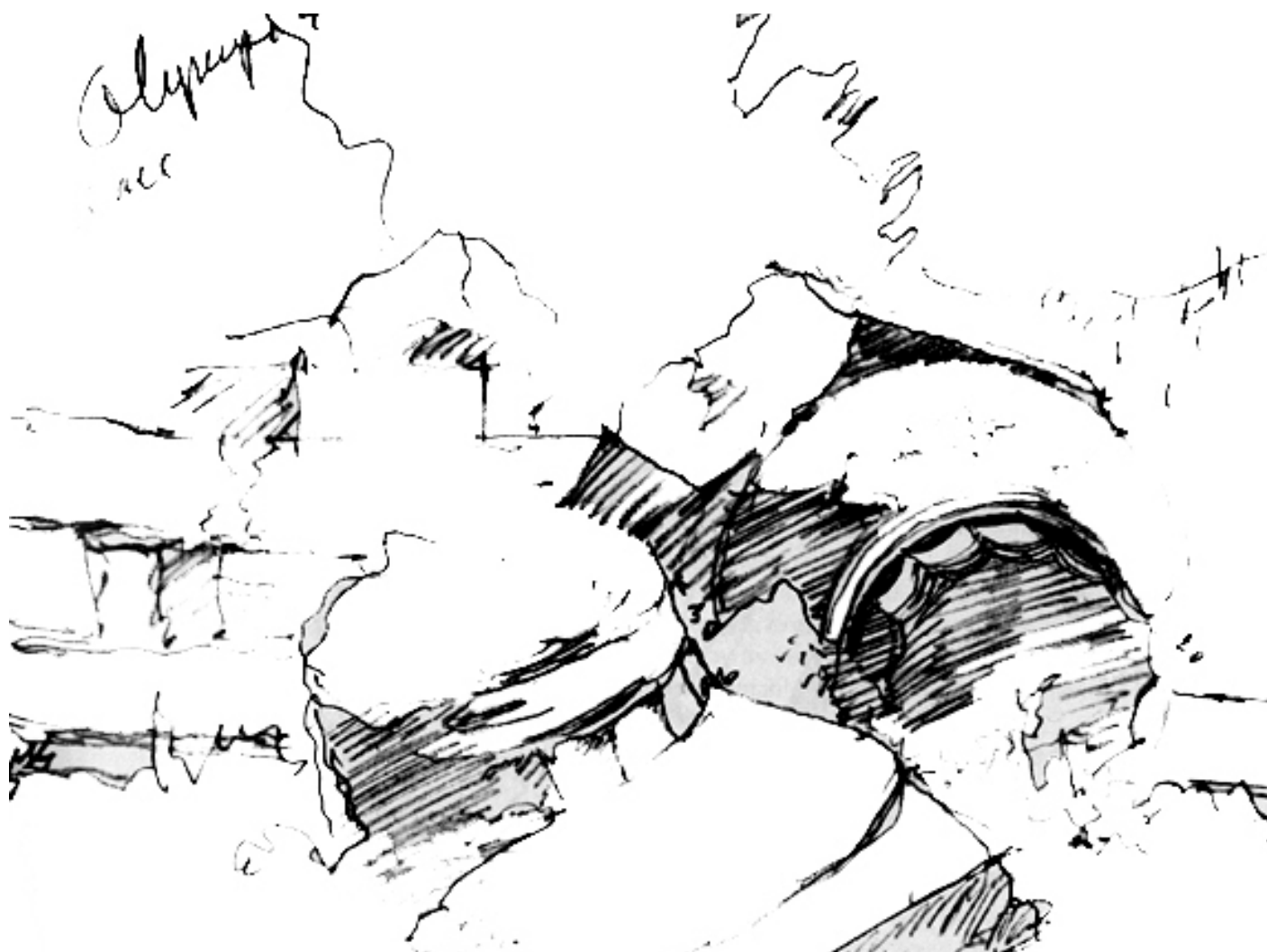
recurriendo a sus cuadros podemos encontrar la clave: sus pinturas aluden a la naturaleza, se percibe lo semejante, son metáforas del cosmos.

Paul Henle introduce el carácter específicamente icónico de la metáfora entre todos los tropos, una fórmula para la construcción de iconos. (64)

La metáfora aumenta nuestros modos de sentir:



Alvar Aalto. *Estudio de Alvar Aalto en Mukkiniemi*. Helsinki. (1953-56).



Alvar Aalto. *Olympia*. Dibujo. (1953).



Alvar Aalto. *Villa Mairea*. (1937-39).



Alvar Aalto. *Villa Mairea*. (1937-39).

“Esa es la función poética de la metáfora; ésta descansa también en la semejanza, pero a nivel de los sentimientos: al simbolizar una situación por medio de otra, la metáfora “infunde” en el corazón de la situación simbolizada los sentimientos vinculados a la situación que simboliza. En esta “transposición de sentimientos”, la semejanza entre sentimientos es inducida por la semejanza entre situaciones; en la función poética, pues, la metáfora extiende el poder del doble sentido desde lo cognoscitivo a lo afectivo”. (65)

La poética de Aalto es indisociable de la mimesis y de la physis. La mimesis sitúa su poética perteneciente al mundo y a través de la acción creadora del proyectar lo hace presente en la medida en que lo eleva a mythos.

La metáfora según Aristóteles “pone ante los ojos”, es decir, “hace imagen” creando un estilo gráfico. La metáfora describe lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto, tratando de mostrar, “de hacer ver”; tiene el poder de visualizar las relaciones al presentar lo inanimado como animado.

5.4. La Obra Informal como Metáfora del Cosmos

Paul Ricoeur plantea la función ontológica del discurso metafórico: en la mimésis de Aristóteles reside la verdad de lo imaginario que aparte de significar su condición intramundana y referencial, la physis presenta una



Eduardo Chillida. *Peine de los Vientos*. San Sebastián. (1976).

dimensión real que no está explícita en la simple descripción de lo que se narra. El ver algo “como”, se convierte en ser “como”: ésa es la función de detección ontológica del poeta.

“Presentar los hombres “como actuando” y todas las cosas “como en acción”, podría muy bien ser la función ontológica del discurso metafórico. En él cualquier dormida potencialidad de existencia aparece como manifiesta, cualquier capacidad latente de acción como efectiva.”(66)

Esa potencialidad y capacidad de acción se presenta sobre el horizonte de un mundo como obra abierta, obra abierta como campo de posibilidades. Pero la física clásica nos enseña que no hay un campo si previa-



Eduardo Chillida. *Peine de los Vientos*. San Sebastián. (1976).

mente no hay un gradiente, que denominamos un gradiente de iconicidad donde nace la metáfora que engendra una tensión.

Pero ser metafórico es algo que no se puede recibir de otro y es una señal de dones naturales (euphyias); ser metafórico es para Aristóteles un don del genio (euphyias te sêmeion estin) (66) porque metafóricar bien es percibir lo semejante.

La percepción de semejanzas cósmicas, la tensión que está en la base de la metáfora arquitectónica y su poder de redescrición es lo que veo yo en Aalto; Aalto es moderno, lo moderno es Informal.

6. CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Vitrubio. (1981). *Compendio de los diez libros de Arquitectura*. (p. 18). Murcia: Comisión de cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
2. Antoni Tàpies. (1974). *L'Art Contra l'Estètica*. (p. 11). Barcelona: Editorial Ariel.
3. Jean-Luc Daval. (1982). *La Pintura Moderna. Del Impresionismo al Cubismo*. (p. 12) Barcelona: Carroggio S.A. de Ediciones.
4. Lourdes Cirlot. (1987). *El gran Arte en la Pintura. Del Cubismo a nuestros días*. (p.1222). Barcelona: Salvat Editors.
5. Antoni Tàpies. Op. Cit. (p. 198).
6. Giulio Carlo Argan. (1984). *El Arte Moderno 1770-1970*. (p. 653). (6ª ed.) Valencia: Fernando Torres editor.
7. Antoni Tàpies. Op. Cit. (p. 5).
8. Giulio Carlo Argan. Op. Cit. (p. 637).
9. Barbara Rose. (1979) *American Painting: The Eighties*. IV Example of Hofmann. Catálogo de la exposición.
10. Giulio Carlo Argan. Op. Cit. (p. 635).
11. Pierre Restany. (1984). *La Pintura Moderna. Tendencias actuales*. (p. 43). Barcelona: Carroggio S.A. de Ediciones.
12. Giulio Carlo Argan. Op. Cit. (p. 717).
13. Francesc Miralles. (10-11-87). *Los grandes lienzos de Mark Rothko*. (p. 49). Barcelona: La Vanguardia.

14. Diane Waldman. (1982). *Mark Rothko*. (p. 62). U.S.A.: Thames and Hudson.
15. Giulio Carlo Argan. Op. Cit. (p. 624).
16. Giulio Carlo Argan, Op. Cit, (p. 718).
17. Emilio Ambasz. (1976). *The Architecture of Luis Barragan*. (p. 8). New York: The Museum of Modern Art.
18. Diane Waldman. Op. Cit. (p. 272).
19. Diane Waldman. Op. Cit. (p. 272).
20. Diane Waldman. Op. Cit. (p. 279).
21. Lourdes Cirlot. (1983). *La Pintura Informal en Cataluña 1951-1970*. (p. 50). Barcelona: Anthropos.
22. Joan Margarit. (1986). *Mar d'Hivern*. (p. 15). Barcelona: Ediciones Proa.
23. Paul Ricoeur. (1987). *Tiempo y Narración*. (p. 63). Madrid: Ediciones Cristiandad.
24. Giulio Carlo Argan. Op. Cit. (p. 724).
25. Pierre Restany. Op. Cit. (p. 42).
26. Umberto Eco. (1984). *Obra Abierta* (pp. 194-195). (21 ed.). Barcelona: Ariel.
27. Lourdes Cirlot. Op. Cit. (p. 325).
28. Museo de Arquitectura de Finlandia. (1982). *Alvar Aalto*. (p.113). Catálogo de la exposición.
29. Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. (p. 25).

30. Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. (p. 40).
31. Luciano Rubino. (1980). *Aino e Alvar Aalto: Tutto il design*. (p. 60). Roma: Kappa.
32. Lourdes Cirlot. Op. Cit. (p. 326).
33. Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. (p. 26).
34. Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. (p. 26).
35. Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. (p. 132).
36. Carlo Cresti. (1978). *Alvar Aalto*. (p. 25). Firenze: Sansoni Editori.
37. Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. (p. 129).
38. Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. (p. 129).
39. Umberto Eco. (1984). *Obra Abierta*. (pp.77-200). (21 ed.). Barcelona: Editorial Ariel.
40. Robert Venturi. (1972). *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
41. Robert Venturi. Op. Cit. (p. 19).
42. Josep Muntañola. (1981). *Poética y Arquitectura*. (p. 15). Barcelona: Anagrama.
43. Josep Muntañola. Op. Cit. (p. 11).

44. Paul Ricoeur. (1987). *Tiempo y Narración*. Tomo I. (p. 100). Madrid: Ediciones Cristiandad.
45. Diane Waldman. Op. Cit. (p. 22).
46. Paul Ricoeur. (1980). *La Metáfora Viva*. (p. 62). Madrid: Ediciones Europa.
47. Paul Ricoeur. (1987). *Tiempo y Narración*. Tomo I. (p. 85). Madrid: Ediciones Cristiandad.
48. Antoni Tàpies. (1974). *L'Art Contra l'Estètica*. (p. 183). Barcelona: Ariel.
49. Antoni Tàpies. Op. Cit. (p. 198).
50. Paul Ricoeur. (1980). *Metáfora Viva*. (p. 68). Madrid: Ediciones Europa.
51. Arnau Puig. (1-9-1985). *Postmodern ataca l'avantguarda*. (p.11). Barcelona: Diario Avui.
52. Michel Seuphor. (1965). *Le Style et le Crie*. (pp. 264-245). Paris: Editions du Seuil.
53. Michel Seuphor. Op. Cit. (p. 247).
54. Robert Venturi. Op. Cit. (p. 19).
55. Josep Muntañola. (1979). *Cursos de Doctorado 79-80. Poética y Arquitectura*. Folleto editado por la E.T.S.A.B.
56. Robert Venturi. Op. Cit. (p. 58).
57. Robert Venturi. Op. Cit. (p. 39).
58. Paul Ricoeur. (1980). *La Metáfora Viva*. (p. 38). Madrid: Ediciones Europa.
59. Paul Ricoeur. (1980). *La Metáfora Viva*. (p. 15). Madrid: Ediciones Europa.

60. Paul Ricoeur. Op. Cit. (p. 15).

61. John Summerson. (1978). *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura*. (p. 90). Barcelona: Gustavo Gili.

62. José Ignacio Linazásoro. (1981). *El Proyecto Clásico en Arquitectura*. (p. 71). Barcelona: Gustavo Gili.

63. Paul Ricoeur. (1980). *La Metáfora Viva*. (p. 39). Madrid: Ediciones Europa.

64. Paul Ricoeur. Op. Cit. (p. 257).

65. Paul Ricoeur. Op. Cit. (p. 258).

66. Paul Ricoeur. Op. Cit. (p. 69).

7. BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. (1974). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Editorial Gredos.

Aalto, Alvar. *La humanización de la Arquitectura*. 1ª ed., Birkhäuser Verlag, Basel, 1970. (2ª ed., 1982). Barcelona: Tusquets Editores

Architectural Monographs and Academy Editions. 1979: *Alvar Aalto*. Londres: Academy Editions.

Aitken, Geneviève. (1983). *La Collection d'Estampes Japonaises de Claude Monet à Giverny*. Paris: La Bibliothèque des Arts.

Albers, Josef. *La interacción del color*. 1ª ed., by Yale University, 1963. (61 ed., 1989) Madrid: Alianza Forma.

Ambasz, Emilio. (1976) *The Architecture of*

Luis Barragan. New York: The Museum of Modern Art.

Argan, Giulio Carlo. (1975). *El Arte Moderno 1770-1970*. Tomo I. (6ª ed., 1984). Valencia: F. Torres.

Argan, Giulio Carlo. (1975). *El Arte Moderno 1770-1970*. Tomo II. (6ª ed., 1984). Valencia: Fernando Torres, Editor.

Bachelard, Gaston. *La Poética del Espacio*. 1ª ed., Presses Universitaires de France, 1957. (1ª reimp., 1983). México, D.F. Fondo de Cultura Económica.

Banham, Reyner. (1967). *El Brutalismo en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Borràs, Maria Lluïsa. (1971). *Arquitectura Finlandesa en Otaniemi*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

Blundell Jones, Peter. (1978). *Hans Scharoun. A Monograph*. London: Gordon Fraser.

Bulnes, Patricio. (1980). *Figuras de Definición*. Madrid: Libros de la Ventura.

Ceysson, Bernard. (1983). *La Pintura Moderna. Del Vanguardismo al Surrealismo*. Genève: Skira.

Cirici, Alexandre. (1977). *Miró Mirall*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

Cirlot, Lourdes. (1983). *La Pintura Informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre.

Clay, Jean. (1978). *Del Impresionismo al Arte Moderno*. Barcelona: Ediciones Nauta, S.A.

Cresti, Carlo. (1977). *Alvar Aalto*. Firenze: Sansoni Editore.

Daval, Jean-Luc. (1982). *La Pintura Moderna. Del Impresionismo al Cubismo*. Genève: Skira.

Delafond, Marianne. *La Collection d'Estampes Japonaises de Claude Monet*. Paris: La Bibliothèque des Arts.

Eco, Umberto. *Cómo se hace una Tesis*. 1ª ed., Tascabili Bompiani, 1977. (3ª ed., 1982). Buenos Aires: Editorial Celtia.

Eco, Umberto. *Obra Abierta*. 1ª ed., Editrice Valentino Bompiani & C.S.p.A. 1962. (1ª ed., 1984). Barcelona: Colección Ariel.

Fauchereau, Serge. (1988). *ARP*. Barcelona: Ediciones Ediciones Polígrafa, S.A.

Fleig, Karl. *Alvar Aalto*. 1ª ed., Verlag für Architektur Artemis Zürich. (1ª ed., 1989). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Fleig, Karl. (1963). *Alvar Aalto*. Tomo I. Zürich: Edition Girsberger.

Fleig, Karl. (1971). *Alvar Aalto*. Tomo II. Zürich: Verlag für Architektur Artemis.

Fleig, Karl. (1978). *Alvar Aalto*. Tomo III. Zürich: Verlag für Architektur Artemis.

Frankl, Viktor E. *Ante el Vacío Existencial*. 1ª ed., Viktor E. Frankl, Wien, Austria, 1977. (1ª ed., 1980). Barcelona: Editorial Herder.

Fundació Caixa de Pensions. (1987) *Cy Twombly*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

Fundació Caixa de Pensions. (1988). *Fontana*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

Fundació Joan Miró. (1986). *Chillida*. Barcelona: Fundació Joan Miró.

Fundación Juan March. (1984). *Fernando Zobel*. Madrid: Fundación Juan March.

Gaspar, Sala. (1985). *A Don Pablo. "Homage a Picasso"*. Barcelona: Sala Gaspar.

Gaspar, Sala. (1987). *Antoni Clavé. "Retorn del Japó"*. Barcelona: Sala Gaspar.

Giedion, Sigfried. (1982). *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. (6ª ed.,). Madrid: Editorial Dossat.

Gimferrer, Pere. (1974). *Antoni Tapies y el Espíritu Catalán*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

Kandinsky, Wassily. *Cursos de la Bauhaus*. 1ª edición., Editions Denoël Gonthier, Paris, 1975. (2ª reimpresión, 1987). Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Kandinsky, Wassily. *El Jinete Azul*. 1ª ed., R. Piper and Co. Verlag, Munich, 1965. (1ª ed., 1989) Barcelona: Paidós Estética.

Le Targat, François. (1986). *Kandinsky*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

Linazasoro, José Ignacio. (1981). *El Proyecto Clásico en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Marc, Franz. *El Jinete Azul*. 1ª ed., E. Piper and Co. Verlag, Munich, 1965. (1ª ed., 1989). Barcelona: Paidós Estética.

Margarit, Joan. (1986). *Mar d'hivern*. Barcelona: Edicions Proa.

Margarit, Joan. (1982). *El Passat i la Joia*. Vic (Osona): Edipoies, S.A. i EUMO Editorial.

Ministerio de Cultura y Obra Social de la Caja de Pensiones. (1981). *Expresionistas Alemanes*. Madrid: Obra Social de la Caja de Pensiones.

Mosso, Leonardo. (1981). *Alvar Aalto*. Torino: Studio Forma. Jyväskylä: Museo de Arquitectura Alvar Aalto.

Muntañola, Josep. (1981). *Poética y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Muntañola, Josep. (1990). *Retórica y Arquitectura*. Madrid: Editorial Blume.

Muntañola, Josep. (1979). *Topogénesis Uno*. Vilassar de Mar (Barcelona): Oikos-tau. S.A.

Muntañola, Josep. (1979). *Topogénesis Dos*. Vilassar de Mar (Barcelona): Oikos-tau, S.A.

Muntañola, Josep. (1980). *Topogénesis Tres*. Vilassar de Mar (Barcelona): Oikos-tau, S.A.

Museo de Arquitectura de Finlandia. (1982). *Alvar Aalto 1988-1976*. Catálogo de la exposición. Helsinki: Editor Aarno Ruusuvuori.

Museo Español de Arte Contemporáneo. (1984). *Antoni Clave*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos Subdirección General de Artes Plásticas.

Navarro Baldeweg, Juan. (1980). *Figuras de Definición*. Madrid: Francisco Rivas, Editor.

Perez Madero, Rafael. (1978). *Zobel. La Serie Blanca*. Madrid: Ediciones Rayuela.

Porphyrios, Demetri. (1982). *Sources of Modern Eclecticism*. London. Academy Editions.

Quantrill, Malcolm. (1985). *Reima Pietilä. Architecture, Context and Modernism*. New York: Rizzoli International Publications, Inc.

Quinn, Edward. (1977). *Max Ernst*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

Rasmussen, Steen Eiler. (1974). *Experiencia de la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.

Restany, Pierre. (1984). *La Pintura Moderna*.

Tendencias Actuales. Genève: Skira.

Ricoeur, Paul. (1980). *La Metáfora Viva*. Madrid: Ediciones Europa.

Ricoeur, Paul. (1987). *Tiempo y Narración*. Volumen I Madrid: Ediciones Cristiandad.

Rose, Barbara. (1979). *American Painting. The Eighties*. A Critical interpretation. New York: Catálogo Exposición.

Rose, Barbara. (1986). *La Escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Genève: Skira

Rubert de Ventós, Xavier. (1978). *El Arte Ensimismado*. Barcelona: Ediciones Península.

Rubino, Luciano. (1980). *Aino e Alvar Aalto*.

Tutto il design. Roma: Edizioni Kappa.

Rupert Martin, John. (1986). *Barroco*. Madrid: Xarait Ediciones.

Schmalenbach, Werner. (1975). *Tàpies. Dibujos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

Schildt, Göran. (1978). *Alvar Aalto. Sketches*. Cambridge (Massachusetts): The Mit Press.

Selz, Peter. (1982). *Sam Francis*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.

Seuphor, Michel. (1965). *Le Style et le Crie*. Paris: Editions du Seuil.

Summerson, John. *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura*. 1ª ed., John Summerson and the British Broadcasting Corporation, 1963.

(3ª ed., 1979). Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Tàpies, Antoni. (1974). *L'Art Contra L'Estètica*. Barcelona: Ariel.

Tàpies, Antoni. (1985). *Per un Art Modern i Progresista*. Barcelona: Editorial Empúries.

Ullán, José Miguel. (1978). *Zobel. Acuarelas*. Madrid: Ediciones Rayuela.

Venturi, Robert. (1972). *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Vitruvio. (1981). *Compendio de los diez libros de Arquitectura*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores.

Waldman, Diane. (1982). *Mark Rothko*.

New York: Thames and Hudson.

Wick, Rainer. (1986). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial.

Zevi, Bruno. (1978). *El Lenguaje Moderno de la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Poseidón.

Zevi, Bruno. (1980). *Espacios de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Poseidón.

Zevi, Bruno. (1980). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Poseidón.



Esta tesis "Informalismo y poética" fue leída y defendida por su autor el 1 de febrero de 1990, en la Escuela de Arquitectura de Barcelona; el tribunal que aparece en la foto estuvo formado por Arnau Puig, catedrático de Historia del Arte y fundador del grupo Dau al Set, el poeta y catedrático de la Escuela de Arquitectura de Barcelona Joan Margarit, los pintores Carlos Bayod Serafini y Mariana Escribano, y Javier Seguí de la Riva catedrático de Expresión gráfica de la Escuela de Arquitectura de Madrid.