



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO FACULTAD DE
HUMANIDADES Y EDUCACIÓN ESCUELA DE COMUNICA-
CIÓN SOCIAL MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

ATRAPARTE

DI SCIPIO, Luz

Tutor:

BURGER, Eduardo

Caracas, Septiembre 2016

AGRADECIMIENTOS

Gracias a lo intangible, a que mis tiempos y espacios siempre son relativos.

Gracias a esa energía poderosa que a veces llamo Dios, a mis ángeles de la guarda que no me han abandonado nunca y confío en que será así de por vida.

Gracias a mi familia, porque familia es familia al fin. Aunque muchas veces no entendamos al otro, hay un amor profundo que escapa de todo intento racional.

Gracias a mis amigos: a aquellos que son cielo, sol, luna, estrellas y atardeceres; aquellos cambiantes que siempre están ahí, recordándonos también nuestra temporalidad.

Gracias por todo lo aprendido, por todo lo experimentado, por lo que queda por descubrir.

ÍNDICE

Agradecimientos

Índice

INTRODUCCIÓN

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I. EL CONSTRUCTIVISMO RUSO

1. Historia, características y relaciones con otros movimientos artísticos

2. ¿Constructivismo Ruso en Venezuela?

CAPÍTULO II. MUSEO

1. Definiciones y breve historia

2. Entre la nueva y la vieja museología

3. Museos en Venezuela

3.1. Breve recuento de Museos de Arte en Caracas

CAPÍTULO III. ENSAYO FOTOGRÁFICO

1. Definiciones

2. Fotografía arquitectónica

MARCO METODOLÓGICO

CAPÍTULO IV. EL PROYECTO

1. Planteamiento del problema

2. Objetivos

3. Delimitación

4. Justificación

CAPÍTULO V. EL ENSAYO FOTOGRÁFICO

1. Procedimiento

2. Propuesta Visual

3. Ejecución del Plan

3.1. Contactos y permisos

3.2. Locaciones

3.3. Desglose de necesidades

3.4. Presupuesto

3.5. Análisis de Costos

3.6. Selección de las fotografías y ensamblaje del ensayo

3.7. Resultados

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

En la Conferencia de Gestión Cultural y Economía Creativa organizado por ININCO y el Centro Cultural B.O.D dieron la estadística de que en el 2015, uno de cada diez venezolanos había visitado un museo. En Venezuela hay aproximadamente 24 museos de arte, la mayoría de las personas habrá escuchado hablar de cinco como máximo, y el grueso de la población las desconoce en su totalidad.

El presente ensayo fotográfico pretende reflejar distintos museos de arte de Caracas y la riqueza estética que se refleja en ellos. Los museos, y lo que en ellos se preserva, son patrimonio cultural de nuestro país y del mundo; son bienes que siempre se revalorizan (Picasso, Matisse, Soto, Cruz-Diez, entre otros). A pesar de esto, los museos se encuentran abandonados y no habitados, siendo reflejo de nuestra civilización. Éste es el tema central del ensayo, mostrar la belleza de estos sitios y que aún así son desconocidos.

Los museos educan, amplían la mente, crean colectividad, abren nuevas rutas, ayudan a desarrollar aceptación por cosas distintas a las “propias”, entre otras capacidades. Son una vía para conseguir un punto de encuentro, aceptación, reconocimiento e identificación; dentro de una sociedad que se empeña cada vez más en una división profunda de los individuos que la conforman bajo unos términos de “inclusión” aparentes (diferencias políticas, religiosas, culturales; incluso las nuevas tecnologías).

Se utilizará el formato de ensayo fotográfico debido a que la fotografía ayuda a resaltar la belleza inherente y a veces desapercibida de lo que nos rodea, al igual que para asegurar su durabilidad, trascendencia y materialidad; también permite jugar con la visión de la realidad -siendo una perspectiva particular- y otorgar un valor estético mayor.

La respuesta que busca este ensayo fotográfico de los museos de arte en la ciudad de Caracas, basándose en la estética del constructivismo ruso es quitarle el velo del desconocimiento de estos sitios a los espectadores, con la esperanza de lograr despertar

la curiosidad de los receptores, ocasionando una aproximación más personal e incluso la incursión en los museos. Se deberá conocer los museos, investigar los valores de composición del Constructivismo Ruso y definir las características y técnicas de un ensayo fotográfico. Se considera que la realización de este ensayo fotográfico aportará una diferencia en la percepción de los museos e incluso una mejoría en su estado actual.

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I

EL CONSTRUCTIVISMO RUSO

1. Historia, características y relaciones con otros movimientos artísticos

Trotsky (1924) decía en *Literatura y Revolución* que no había duda de que en el futuro, sobre todo en uno lejano, las tareas monumentales como la nueva planificación nueva de las ciudades-jardín, de las casas-modelo, de las vías férreas, de los puertos; interesarían además, de a los arquitectos e ingenieros, a amplias masas populares. En lugar del hacinamiento, parecido a los hormigueros; los barrios y calles, que piedra a piedra y de generación en generación, el arquitecto, con el compás en la mano, construye ciudades-aldeas inspirándose solamente en el mapa. Estos planos serán sometidos a discusión, se formarán grupos populares a favor y en contra, partidos técnico-arquitectónicos con su agitación, sus pasiones, sus mítines y sus votos. La arquitectura palpitará de nuevo en el hálito de los sentimientos y de los humores de las masas, en un plano más elevado, y la humanidad, educada más “plásticamente”, se acostumbrará a considerar al mundo como una arcilla dúctil, apropiada para ser moldeada en formas cada vez más bellas. El muro que separa el arte de la industria será derruido. (traducción libre del autor)

Lodder (1983) estipula que la relación entre la pintura, la escultura y la arquitectura en el periodo inmediatamente siguiente a la revolución rusa fue muy estrecha. El movimiento hacia la síntesis de las artes recibió un impulso añadido de la Revolución de Octubre, las demandas prácticas de diseños para la propaganda y las celebraciones masivas, y la aspiración a reconstruir el escenario material del país en paralelo con su

transformación sociopolítica. La idea de que Rusia estaba en el umbral de una nueva era inspiró a los creadores a aportar sus saberes a la articulación de un estilo radicalmente distinto, que reflejara y promoviera los valores de un mundo alterado. El constructivismo reunió en sí esos conceptos creativos innovadores y ese idealismo político.

Tsantsanoglou (2014) dentro de una exposición de una *colección de Costakis*, dice que en el breve periodo que media entre 1912 y 1921, los artistas de la vanguardia rusa hicieron de la forma abstracta el elemento clave que debía explorar explorar la obra de arte, definiendo los componentes principales de las artes plásticas como línea, volumen, luz, color y factura. Esa fascinación por la forma abstracta condujo a una síntesis lógica de la pintura y la escultura con la arquitectura. En 1919 la Sección de Artes Plásticas del Comisariado para la Educación instauró el colectivo Zhivskulptarj, nombre creado a partir de las iniciales de “pintura”, “escultura” y “arquitectura” en ruso. Su objetivo era la definición de un nuevo lenguaje para la arquitectura, en el que se integrara la nueva experimentación pictórica y escultórica. El énfasis en la forma abstracta creaba un nuevo estilo de pintura, libre de descripción naturalista, y una nueva escultura donde la construcción reemplazaba a la estatua; esas definiciones generaban conceptos que a su vez serían aplicados a una nueva arquitectura.

Continúa con la mención de las *Esculturas volantes* y *Ciudades volantes*, *Pintura axonométrica* y *Arquitectónica pictórica*, *Objetos planetarios* y *Ciudades dinámicas*, *Tectónica* y *Construcciones espacio-fuerza* [itálica añadida] que son sólo algunos de los títulos de obras de arte que aluden directamente a conceptos arquitectónicos. Cuando la forma abstracta pasa a ser la preocupación primordial del artista, es la forma abstracta lo que entonces redefine, y a menudo crea, el contenido. En la pintura el fondo funciona como un vacío, gobernado por las leyes de la tensión, la gravedad y el ritmo. Análogamente, en la escultura la organización del espacio y la utilización de materiales puros engendraron nuevos métodos de construcción y modos de percepción; fue posible negociar un nuevo enfoque de la relación entre el espectador y la obra tridimensional.

La curadora de arte considera que los artistas de la vanguardia rusa estaban resueltos

a redefinir el concepto de espacio. (...) El estudio y la interpretación del espacio son el propósito principal de estas obras, que anulaban las fronteras entre pintura y arquitectura, colocando aquélla al servicio de la construcción y sometiendo ésta a una lógica de síntesis. (traducción libre del autor)

Chipp (1984) remarca que una de las múltiples implicaciones generales que se originó de la destrucción convencional de las formas de representación dentro del Cubismo, era la idea de que la pintura debía ser una entidad absoluta por sí misma, sin relación con los objetos del mundo visible; debía ser compuesta por formas completamente abstractas cuyos orígenes estaban en la mente. En estos términos se convirtió en prácticamente lo opuesto al Cubismo Analítico, el cual había encontrado su vocabulario rompiendo las formas de los objetos naturales hacia formas abstractas o semi-abstractas, y después reconstruyéndolas dentro de una dinámica establecida, sin embargo, sigue teniendo lazos con el objeto original. Esta nueva pintura se refería más hacia universales que específicos, y por ende apelaba principalmente a la mente y solo secundariamente a los sentidos.

El historiador de arte considera que algunos de los partidistas de estos principios creían en la esfera poco conocida de los universales, las leyes existían tanto para las artes como para la geometría, ese ejemplo supremo de relaciones perfectas, por lo cual también podía ser posible el construir obras de arte mediante el intelecto. El arte se construyó basándose en este ideal, evitando toda tinta del mundo material, y siendo libre de cualquier influencia personal por un artista individual, sería completamente autónomo y obediente a estas leyes universales. Por esta creencia, este arte fue considerado como una especie de modelo idealista para lograr las relaciones armónicas, las cuales se podían trasladar últimamente tanto a los individuos como a la sociedad entera.

Prosigue con la idea de que dado que este arte refería tanto a aquello que no es visto, y dado que implicaba un nuevo ideal armónico logrado entre el hombre y su ambiente, había mucho que explicar, discutir y decir. El sentido social inherente en la nueva concepción del arte, ascendió a una pasión mesiánica entre varios de los artistas;

inevitablemente se fueron uniendo en grupos. Escribieron manifiestos comunes, publicaron revistas, escribieron libros y daban lecturas. Ningún otro movimiento artístico del siglo veinte unió tanto a diversos artistas, además idílicamente motivados a una explicación teórica.

Considera que los movimientos entregados a este ideal aparecieron por toda Europa empezando justo antes del comienzo de la guerra en 1914. Los más revolucionarios en cuanto a concepción y por incalculables influencias fueron, sin embargo, aquellos formados en Holanda y Rusia. (...) podemos observar que esta tensión extremista siempre había existido en el pensamiento ruso, que se convirtió en un clímax explosivo justo antes de la Revolución de 1917. La afirmación más radical del ideal del absoluto en arte vino de Moscú; las condiciones en el mundo artístico, así como en los entes sociales y políticos, eran perfectos para una revolución. En contraste con el atraso irremediable del país como conjunto hacia temas culturales, Moscú tenía un pequeño grupo formal de intelectuales y artistas *avant-garde* [itálica añadida] a quienes fueron revelados los atisbos embriagadores del nuevo mundo ideal prometido por los Bolcheviques. Los artistas rusos absorbieron rápido y fervientemente los nuevos movimientos de Europa del Oeste, y Picasso y Matisse eran mejor conocidos en círculos avanzados de Moscú que en París. Dos colectores solos, Tschoukine y Morisov, trajeron de Paris antes de 1914 más de cien pinturas de los dos artistas; las revistas de arte más reconocidas publicaron numerosas reproducciones de pinturas Cubistas; y el Manifiesto Marinetti había logrado una lectura bastante exitosa dentro de toda Rusia.

De Kasimir Malevich (1878-1935), dice que aunque nunca en su vida había estado fuera de Rusia, había asimilado tanto el estilo Cubista como el Fauvista cuando aún eran nuevos, llevándolo más allá hacia un ideal de una pintura netamente abstracta, la cual llamó Suprematismo en 1913. En ese año pintó la más pura y radical pintura abstracta vista hasta entonces, un cuadrado negro sobre un fondo blanco. Él explica que “En 1913, tratando desesperadamente de liberar al arte de su base del mundo representativo, busqué refugio en la forma del cuadrado”. En el mismo año, Vladimir Tatlin (1885-1956) creó la primera construcción puramente abstracta de metal, vidrio y madera, alcanzando un ideal extremo aunque lógico de la visión Cubista de collage y

construcción. Su movimiento, Constructivismo, estuvo motivado, al igual que el Suprematismo, por una completa aceptación hacia el mundo moderno con su maquinaria y objetos producidos en masa -una muestra significativa de la visión tecnológica atrasada de la Rusia Zarista. De hecho, el propio hecho de que ambos movimientos crearon un mundo ideal basándose en el funcionalismo absoluto de la maquinaria y la eficiencia de los materiales industriales les favoreció por un tiempo la aprobación de Leon Trotsky y de ciertas divisiones en el Partido Bolchevique mientras gobernaban Rusia. El gran monumento de Tatlin a la Tercera Internacional -un tercio de milla en altura- fue concebida en 1919, pero nunca fue construida porque el estilo Constructivista fue considerado por un largo tiempo como el verdadero estilo de la revolución proletaria. El nombramiento de Malevich como profesor de arte, primero en la Academia de Moscú y después en la de Leningrado, le dio validez oficial al movimiento artístico.

De Naum Gabo (1980), documenta que había sido principalmente un estudiante de literatura y un poeta cuando fue a Munich en 1910 a estudiar medicina. Su hermano mayor, Antoine Pevsner (1884), estaba estudiando pintura en Kiev desde 1909 y su familia estaba acostumbrada a tener discusiones sobre arte en su hogar (...). Aunque Gabo había ido a Munich a estudiar medicina, sus amistades dentro del centro de Arte Alemán -Kandinsky y otros- llevaron su atención hacia la pintura y la escultura. Hasta el comienzo de la guerra en 1914, realizó diversas visitas a Rusia y bajo la influencia del historiador de arte Wölfflin, había visitado Italia en 1913. Voló hasta Noruega como refugiado en 1914, ahí se le unió su hermano Pevsner que había estado viviendo y pintando en París desde 1911. En Noruega, Gabo produjo sus primeras esculturas influenciadas por las formas geométricas del Cubismo Sintético. Después del comienzo de la Revolución en Febrero de 1917, Gabo y Pevsner regresaron a Rusia. En Moscú se unieron con Tatlin, Malevich, y otros expatriados como Kandinsky en el gran experimento.

Chipp estipula que desafortunadamente para los sueños de los artistas, Trotsky comenzó a perder favor, y las políticas de Lenin, siempre hostiles hacia el arte moderno, pronto negaron cualquier libertad expresiva por parte de los artistas (...). Lenin les

eliminó todas las comisiones y los puestos oficiales que habían obtenido. Para 1922 casi todos los líderes de los nuevos movimientos, encontrándose sin una vida sustentable, fueron forzados a dejar Rusia. La mayoría de ellos huyeron primero a Berlín, donde fueron bienvenidos y en donde transmitieron las visiones radicales del Constructivismo Ruso a otros movimientos de arte abstracto: Kandinsky se convirtió en uno de los profesores de la Bauhaus in Weimar, y El Lissitsky (1890-1947) se unió por un corto tiempo al grupo De Stijl en Amsterdam. Malevich fue después a la Bauhaus, donde su manuscrito, escrito en ruso, fue traducido a alemán y publicado como *El Mundo No-Objetivo* en 1927. Gabo vivió en Berlín hasta 1933 (aunque también era un activo en el grupo *Abstraction-Création* en París), cuando se mudó a Londres. Fue editor con Ben Nicholson y otros dentro de la extraordinaria publicación literaria *Circle* (-Círculo-), que era devota a las teorías de los movimientos radicales abstractos. En 1946 se mudó a América, donde continuó su trabajo y su escritura. Pevsner, habiendo vivido en París en su juventud, regresó para retomar su residencia.

Continúa con que aunque totalmente purgado en Rusia, la tradición puramente abstracta se institucionalizó en la Bauhaus y logró ser fuertemente propagada. La escuela fue fundada en 1919 en Weimar con el arquitecto Walter Gropius de cabecilla. La idea de unir las artes aplicadas y las puras ya estaba profundamente implicada por el predecesor de la Bauhaus, la Escuela Weimer de las Artes Aplicadas, fundada en 1902 por Henry van de Velde. En el discurso de Gropius a la Bauhaus les encomendó a los artistas el nuevo ideal “creemos juntos el nuevo edificio del futuro, que será todo en uno -arquitectura y pintura.” (...) la escuela se centró más en problemáticas de diseño y construcción que de principios teóricos e idealistas sobre el nuevo arte y su sociedad. (...) proponían que las fuentes de la creación se basaban en un entendimiento intelectual y sensorial de la naturaleza física de los materiales -madera, vidrio, metales, entre otros-, y que la tecnología contemporánea con sus nuevas posibilidades era la inspiración que les guiaría. Los pintores agregaban un “contrapunto espiritual” al materialismo de los diseñadores. (...) Se realizaron importantes teorías sobre la armonía del color -Hoelzel- así como la investigación bastante imaginativa de Lazlo Moholy-Nagy de las propiedades físicas del color, la luz y los materiales industriales; hechos que entusiasmaban a los estudiantes. (...) Otros hombres talentosos fueron atraídos

hacia la Bauhaus desde Rusia y Holanda, los centros principales de experiencias similares; entre ellos Van Doesburg, Gabo, Malevich y El Lissitsky.

Chipp ve que en el sentido del valor social en sus programas y su ahínco didáctico en la ideología de la Bauhaus llevó a Gropius y Moholy a lanzar una serie de catorce publicaciones de varios aspectos de teoría del arte, entre ellos *El mundo no-objetivo* de Malevich, así como otros de Kandinsky, Klee y Van Doesburg. Pero en la mitad de los veinte los conflictos internos se desarrollaron, y tanto la enseñanza de pintar como el espíritu libre de la experimentación se encontraron entre los desvalidos, así que para el momento en que la escuela fue finalmente desvanecida por los Nazis en 1933, ya se había convertido esencialmente en una escuela para la capacitación técnica de diseñadores. La mayoría de los integrantes de la Bauhaus se fueron a América (Estados Unidos) en los años treinta. Ahí construyeron carreras exitosas por sí mismos y se convirtieron en una fuerza importante para crear la tradición artística en este país. Muchos consiguieron puestos como profesores en universidades aclamadas, otros fundaron o ayudaron en la creación de escuelas/institutos de diseño o afines, otros simplemente trabajando por solitario; todos bajo las ideas todavía vivas de la Bauhaus. (traducción libre del autor)

Según González García (1999) el constructivismo es un movimiento artístico perteneciente a una de las vanguardias del siglo XX y que tiene su origen dentro del movimiento abstracto; sus inicios remontan hacia 1913 en Rusia con la iniciativa de Vladimir Tatlin -artista ruso-, que acababa de conocer la etapa cubista de Picasso en París. Tiene influencia directa de otras vanguardias de la época (futurismo, fauvismo, dadaísmo, suprematismo, etc.). Tuvo un período corto de desarrollo ya que desde sus inicios sus adeptos se relacionaron y fueron impulsados por el gobierno bolchevique; éste, a partir de 1921, empieza a considerar a estos artistas como “burgueses que se apartan del proletariado” y deciden exaltar por sustitución al “realismo socialista”. Debido a esto la mayoría de los *constructivistas* emigran a otros sitios, logrando una gran influencia en futuros movimientos artísticos (La Bauhaus, expresionismo abstracto, simbolismo abstracto, cinetismo, etc.).

Continúa destacando que es dentro de este movimiento donde nace el “diseño gráfico” y que este estilo tendrá altas repercusiones en toda la arquitectura de la posguerra y en el concepto visual e ideológico de la modernidad.

Dentro de sus características, Costas (2008) señala que los artistas no ven sus obras como “arte”, que exaltan la importancia del proceso de creación/construcción más que el propio resultado y que las mismas composiciones están subordinadas a procesos matemáticos. Asociadas a la revolución industrial, están empapadas de figuras geométricas con aspiración a lo tridimensional, en constante comunicación con el espacio y la luz que las rodea; valorizando la simultaneidad y el diálogo entre estos elementos. Simplicidad en cuanto a diseño, figuras y materiales, con un alto hincapié en lo abstracto (del cual es hijo) y con una gama de colores bastante nítido y sólido (naranja, azul, rojo, amarillo, blanco, negro, etc.).

Prosigue diciendo que como todo movimiento de vanguardia, no se aprecia un estilo homogéneo en todas sus áreas de expansión ni en las creaciones de sus artistas; pero si se aprecian unos lineamientos y filosofía marcados y promulgados por el *Manifiesto realista* (como principal, a éste se le suman otros a lo largo del desarrollo del estilo), publicado en 1920 por Gabo y Pevsner. Condenan al cubismo, al futurismo y a Tatlin - que abogaba por la abolición del arte ya que lo consideraba un esteticismo anticuado y capitalista, defendiendo la creación de cosas utilitarias para la sociedad soviética socialista-. [Página web en línea]

Dentro del *Manifiesto realista* por Naum Gabo y Antoine Pevsner, en el punto #5 (1920):

Ya no nos contentamos con los elementos formales estáticos en las artes plásticas. Exigimos la inclusión del tiempo como nuevo elemento y afirmamos que el movimiento real debe ser utilizado en las artes plásticas para hacer posible el uso de ritmos cinéticos de una manera que no sea sólo ilusoria. (...) El arte está llamado a acompañar al ser humano por todas partes donde discurre y se agita su vida infatigable: en el taller, en la oficina, en el trabajo, en el reposo y el tiempo libre;

los días laborables y los festivos, en la casa y en la carretera, para que la llama de la vida no se extinga en él.
(p. 3)

De este manifiesto se entiende que los *productos artísticos* ya no están destinados para una minoría elitista o culta, no pertenecen a un mercado ni están encerrados en un espacio determinado; están por doquier, son elementos que se pueden utilizar en la cotidianidad para la gente común/ proletariado que tienen o aspiran a una visión nueva de la realidad. El constructivismo busca acentuar y facilitar ese cambio de visión de una manera radical y envolvente.

Explica Giralt, (1973):

Proclaman la necesidad de un arte basado en las leyes reales de la vida, el cual tiene un valor absoluto e independiente y una función que cumplir en la sociedad, sea ésta capitalista, socialista o comunista. (...) se interesan por construcciones que, aun no siendo concebidas como arquitectura, poseen una viva preocupación volumétrica y espacial. (...) Se afirman realistas por considerar que estaban construyendo una nueva realidad, más humana y real, que la que se limitaba a copiar la Naturaleza. (p. 119)

González García (1999) destaca que en Rusia, el arte del momento o era un intento de copia de la “naturaleza” basándose en preceptos de arte clásico hartos usados, o era un constructo demasiado descabellado y alejado de toda la realidad (los constructivistas hacen una especial crítica a los futuristas, que queriendo ser de “avant-garde” y *descomponer* [itálica añadida] la realidad, terminaban sin saber cómo justificar ni remendar los estragos que hacían).

El Lisitski en el Manifiesto *El Proun*, (1919):

Cuando nos dimos cuenta de que el contenido de nuestra tela ya no era pictórico y que se aproximaba a la realidad espacial sometida a movimiento de rotación (...), decidimos darle un nombre apropiado. Lo llamamos

‘Proun’. Y le hemos dado vida con un objetivo: la construcción económica del material transformado. (...) Hemos experimentado los primeros estadios de nuestra construcción y nos hemos dado cuenta de que el espacio bidimensional tiene la misma esencia que el volumen tridimensional. Por ello, cuando conocemos la tercera dimensión y recibimos una impresión inmediata de las dos primeras, en seguida empezamos a sentir la cuarta dimensión. Sabemos, sin embargo, que en la verdadera realidad no hay tres dimensiones: hay la extensión viva de todo aquello que fluye alrededor de nosotros. (...) Volvemos a encontrar una vez más lo que es característico del viejo arte: la división entre ‘espíritu’ y ‘materia’, contra la cual combatimos. (p. 13)

Giralt (1973) opina que los rusos siempre han tenido gran desarrollo de las ciencias puras, tales como la física y las matemáticas. Este nuevo arte, dentro de una revolución industrial, ligado a un pensamiento político nuevo y esperanzador, bajo el caos ocasionado por la guerra que dejó sólo las ruinas del pasado; pretende derribar todos los preceptos anteriores y construir (valga la redundancia) una nueva visión acorde al futuro que desean alcanzar, ayudar a la formación de una sociedad integral e independiente.

Gan, en el manifiesto *El constructivismo* (1922), recalca que la idea de su movimiento artístico no es una programada. No se basa en procedimientos técnicos ni es una manifestación revolucionaria de una secta artística. Es una visión general del mundo, una ideología originada en la vida (ligada a ella y a influenciar su curso). No se limita sólo al mundo del arte, atañe a toda la cultura nueva que se está edificando en el momento. Desde el punto de vista constructivista, el contenido y la forma son un mismo concepto indivisible. El *acto creador* (itálica añadida) es toda obra destinada a estimular o perfeccionar la vida tanto material como espiritual.

En la réplica *Trabajo y polémica de los productivistas* por el grupo *Vestnik iskussvo - sección de artes figurativas del Glavpolitprosvet* - (1924), refiriéndose a lo dicho por Kusner:

(...) Lo importante es que el objeto en general, en cuanto tal, asume tres formas que determinan su existencia concreta: espacial, temporal y funcional. Espacial, porque

todo volumen está vinculado al espacio en el cual se encuentra; temporal, debido a que el objeto como material tiene la propiedad de consumirse, y, finalmente, funcional, porque no hay objeto que no tenga determinadas funciones propias. Sin embargo, no es sólo el objeto lo que se consume o perece, por cuanto que también las funciones desaparecen. Sin función, el objeto se hace sencillamente inútil, aunque por sí mismo siga siendo eficiente. Lo mismo puede decirse del arte. No se puede hablar del arte sin plantear la cuestión de su utilidad o inutilidad. En definitiva, ¿para qué ha servido siempre el arte? El arte ha estado siempre al servicio de la contemplación, y ver significa actuar, es decir, orientarse. Pues bien, el arte ofrecía precisamente esta orientación o, mejor dicho, esta exigencia de orientación. (p.5)

Calvo, González y Marchán (1999) recalcan el desconocimiento de este movimiento artístico dentro del estudio de la historia del arte; “uno de los capítulos más oscuros de la historia del arte (...), con grandes lagunas por la dificultad de acceder a la documentación necesaria” (p. 285). Tanto por razones ideológicas de los historiadores del arte contrarias al pensamiento bolchevique, como por una política cultural deplorable por parte de los mismos soviéticos. Era un arte que sintonizaba con una cultura proletaria, en sus planteamientos se da pie a la posibilidad de una alianza entre el arte proletario, la *revolución* [itálica añadida] de los medios e incluso los procedimientos artísticos. Continúan, para hacer énfasis en la ideología de esta vanguardia:

Un tema común a las diversas posiciones es la crisis de los lenguajes artísticos tradicionales, que afecta no sólo a los problemas espaciales y figurativos, sino a la propia materialidad y soporte de la obra. El tema de la muerte del arte y el abandono del arte de caballete (...) 1918 Malevitch advertía sobre la necesidad de librarse de la bidimensionalidad pictórica para encaminarse a una síntesis más avanzada (...) El Lissitzky es quien tal vez mejor ejemplifique esta disolución de la pintura en la arquitectura y en los `ambientes´ (...) extensión en la órbita del artista-ingeniero, del `arte/edificación de la vida´ (...) contribuir a la creación de un nuevo modo de vida, (...) mayor voluntad de intervencionismo y

expectativa en la construcción del 'hombre nuevo'. (p. 288)

Giralt (1973) confirma que el constructivismo cala en la arquitectura, en el diseño, mueblería, afiches, ropa, pintura, escultura e inclusive en la fotografía.

Se hará un breve recorrido por textos notorios publicados por grupos artísticos o personajes individuales durante la vanguardia del constructivismo ruso. Se mantendrá un orden cronológico para ir descubriendo cómo este movimiento artístico se va desarrollando de una forma ideológica.

Sobre la Proletkult, Primera Conferencia Pan-rusa de dicha organización (1918):

1. el movimiento de esclarecimiento cultural del proletariado debe ocupar un puesto autónomo junto a su movimiento político y económico; 2. su tarea consiste en la elaboración de una cultura proletaria, que se convierta en humana y universal en la medida en que se elimine la división de clases de la sociedad; 3. la construcción de esta nueva cultura debe basarse en el trabajo social y en la colaboración fraternal. (p.1)

Sobre las Artes Plásticas, Organizaciones de Proletkult (1918):

(...) 5. las artes plásticas, que abarcan todos los ámbitos de la vida, deben transmitirse a los obreros a través de centros obreros, teatros, museos, universidades obreras, fábricas, laboratorios, galerías de arte, exposiciones, películas, excursiones, etc. 6 (...) deben tomar medidas enérgicas para realizar en este sentido y plenamente todas las medidas de embellecimiento de las ciudades, de construcción de edificios y monumentos, de participación (...) 8 (...) las obras creativas de las artes plásticas (...) han de convertirse en fuentes de alegría, belleza y sabiduría práctica (...) (p.2)

Resolución sobre el trabajo político de esclarecimiento en el arte Primera Conferencia Pan-Rusa de los dirigentes de los Subdepartamentos de Arte (1920):

1. El trabajo político y el trabajo de esclarecimiento en el campo del arte no pueden separarse uno del otro; han de considerarse como un todo unido (...) 5. la tarea de la enseñanza artística ha de ser apoyar a las masas en la apropiación inmediata y permanente de los medios intelectuales y artísticos para la producción artística (...) 7 (...) acabar para siempre con...la contraposición entre vida y arte. De aquí en adelante ya no habrá arte como fin en sí mismo (...) En manos del proletariado el arte es herramienta, medio y producto de la producción. (p.1)

En *El Suprematismo* de Malevitch, se muestra la importancia que hay por tratar de comprender y encontrar la relación entre los cuerpos que corren en el espacio; “formas suprematistas, como abstracción, se han convertido en perfección utilitaria (...) construcción de los arquetipos de los organismos (...) condicionados por una necesidad puramente utilitaria; tal necesidad permanece como su unión (...)” También recalca la importancia de basarse en lo natural, visto desde una perspectiva de la física como experiencia y práctica; es una llamada a la estética y a una unión con la creación total. Confía el desarrollo ulterior del suprematismo a la arquitectura.

Tatlin y otros artistas, en *Formas artísticas e intenciones utilitarias*, dentro de la exposición Monumento a la III Internacional (1920):

(...) `materiales, el volumen y la construcción´ se aceptaron como nuestros fundamentos (...) La investigación del material, del volumen y de la construcción nos permitió, en 1918, empezar a combinar en una nueva forma artística, materiales como hierro y cristal, los materiales del nuevo clasicismo, comparables, en su severidad, al mármol de la antigüedad. En esta dirección surge una oportunidad de unir formas puramente artísticas con intenciones utilitarias (...) Los resultados de esto son modelos que nos estimulan a invenciones en nuestra obra de crear un mundo nuevo, y que llaman a los productores a ejercer control sobre las formas con que tropezamos en nuestra vida cotidiana. (p. 2)

En el *Manifiesto Realista* de Gabo y Pevsner (1920), proclaman “la realización

de nuestras percepciones del mundo, bajo las especies de espacio y tiempo, he ahí el único fin (...) el arte está llamado a acompañar al ser humano por todas partes donde discurre y se agita su vida infatigable”.

En *Proun* de El Lissitzky (1922):

No a las visiones del mundo; sí a la realidad del mundo. Llamábamos a Proun la parada en el camino de la construcción de una nueva configuración (...) El artista se convierte de reproductor en constructor del nuevo mundo de objetos. No es en la competencia con la técnica como se construye este mundo. Todavía no se han cruzado los caminos del arte con los de la ciencia. Proun es la configuración creativa (dominación del espacio) por medio de la construcción económica del material revalorizado (...) Proun introduce lo plural en la creación, abarcando con cada vuelta una nueva colectividad. Proun empieza con la superficie, avanza en la construcción de un modelo espacial, y sigue hasta la construcción de todos los objetos de la vida común. Así el Proun (...) procede a la construcción del espacio, le agrupa por medio de elementos de todas las dimensiones, y construye una nueva forma, polifacética pero única, de nuestra naturaleza. (p. 3)

El Lissitzky, en *El suprematismo de la construcción del mundo* (1920):

en la arquitectura llegamos a una concepción totalmente nueva...entramos ahora en la cuarta fase, llegamos a la diagonal espacial y a la austeridad...nos proponemos la ciudad como tarea (...) la organización rítmica del espacio y del tiempo se cumple de manera completa y simple porque la nueva ciudad (...) de forma clara e inteligible como una colmena (...) así llegó el artista a la construcción del mundo, una actividad que afecta a todos los hombres. (p.3)

Tracee, (2016), theartstory [página web en línea] dice que el Constructivismo fue el último movimiento de arte moderno y con mayor influencia que floreció en Rusia en el siglo XX. Propusieron remplazar las preocupaciones sobre la composición del arte tradicional con un enfoque hacia lo constructo. Los objetos no eran creados para

expresar belleza, o la visión del artista, o de representar al mundo, sino de sobrellevar análisis fundamentales sobre los materiales y las formas en el arte, lo cual podría llevar al diseño de objetos funcionales. Para muchos constructivistas, esto conllevaba una ética sobre “la verdad de los materiales”, la creencia de que los materiales debían ser empleados solo con concordancia a sus capacidades, y de esa manera demostraban los usos para los cuales podían ser utilizados. Estaban con la intención de demostrar cómo los materiales se comportaban y las diferentes propiedades que tenían -como la madera, el vidrio, el metal. La forma y el trabajo final estarían determinados por sus materiales (no de manera inversa, como en el caso de las artes tradicionales, en donde el artista transformaba estos materiales base a algo muy diferente y usualmente “hermoso”). Para algunos, estas inquietudes eran las vías para un fin, el traslado de las ideas y diseños a una producción en masa; para otros era un fin en sí mismo, un estilo nuevo y arquetípico expresando el dinamismo de la vida moderna. La semilla del constructivismo era el deseo de expresar la experiencia de la vida moderna -su dinamismo, sus nuevas y desorientadas cualidades del tiempo y espacio; también fue crucial el deseo de desarrollar una nueva forma de arte, más apropiado a la democratización y modernización de la Revolución Rusa. Los Constructivistas serían los constructores de una nueva sociedad - trabajadores culturales a la par de los científicos en busca de soluciones a los problemas modernos. (traducción libre del autor)

Russian Constructivism, (s.f), arthistoryarchive [página web en línea] el arte constructivista estaba comprometido a la completa abstracción con una devoción hacia la modernidad, donde los temas eran usualmente geométricos, experimentales y raramente emocionales. Formas objetivas con significados universales inherentes, eran mucho más apropiados para el movimiento que las formas individualistas o subjetivas. Los temas constructivistas son también algo minimalistas, donde la obra artística es llevada a sus elementos más básicos. Los nuevos medios eran muy utilizados en la elaboración de las piezas, lo cual ayudaba a crear un estilo ordenado. Un arte con orden era deseado en ese tiempo debido al caos de la Primera Guerra Mundial, lo cual sugería una necesidad de comprensión, unidad y paz. Los pintores, escultores y fotógrafos que trabajaban en esa época estaban usualmente envueltos con materiales industriales como el vidrio, el metal y el plástico en arreglos claros y definidos. Debido a su admiración

por las máquinas y la tecnología, funcionalismo y medios modernos, los miembros de este movimiento también eran llamados artistas-ingenieros. (traducción libre del autor)

Vesnín (citado en Kopp, 1985) opinaba que cada objeto creado por los artistas debía entrar en la vida como una fuerza activa, organizando la conciencia del hombre, actuando psicológicamente sobre él y generando un aumento de energía en su interior.

Constructivism, (s.f), tate [página web en línea] considera a este movimiento artístico como una de las ramas más austeras de lo abstracto, fundada por Vladimir Tatlin y Alexander Rodchenko. Los constructivistas creían que el arte debía reflejar directamente el mundo moderno e industrial. Tatlin estuvo crucialmente influenciado por las construcciones cubistas de Picasso (*Construcción 1914*). Rodchenko trabajó en una variedad de medios probando los componentes de cada imagen -línea, forma, espacio, color, superficie, textura- y consideraba que el Constructivismo era el ambiente práctico de la vida cotidiana, todos los días -arquitectura, interior y diseño; más tarde abandonaría la pintura para dedicarse a la fotografía y al diseño. Gabo fue el pionero en encontrar nuevas maneras de realizar esculturas, utilizando plástico, vidrio y metales; comenzó realizando construcciones en Moscú alrededor de 1915 junto a Pevsner y Tatlin. (traducción libre del autor)

El Lissitsky (1919) decía que el artista construía un nuevo símbolo con su brocha. Este símbolo no es una forma reconocible o algo que ya haya sido terminado o creado, ya existente en el mundo; es el símbolo de un mundo nuevo que está siendo construido y que existe por medio y para la gente.

El artista decía que la investigación artística del volumen-material y la construcción fue posible en 1918, para comenzar a combinar materiales como metal y vidrio, los materiales del clasicismo moderno, comparable en su severidad con el mármol de la antigüedad. De esta manera, emerge la oportunidad de unir las formas puramente artísticas con intenciones utilitarias. El resultado de esto son modelos que nos estimulan a inventar maneras para crear un nuevo mundo, en el cual se llama a los productores a ejercer control sobre las formas encontradas en nuestro día a día. (traducción libre del

autor)

Reynolds, (2013), creativebloq [página web en línea] el constructivismo fue el más intenso, ambicioso y trágico movimiento de diseño del siglo pasado. El constructivismo fue una filosofía de artística y arquitectónica que se originó en Rusia a comienzos de 1919, al tiempo que la Revolución de 1917 se había consolidado y el nuevo gobierno Soviético estaba construyendo una nueva sociedad comunista. En la década de los veinte, los constructivistas desarrollaron una nueva arquitectura radical, diseño gráfico, cine y fotografía, e innovaron estilos de diseño para las nuevas técnicas de producción en masa que estaban ayudando a convertir a Rusia de una sociedad agricultora a una industrial. Centralmente, los constructivistas rechazaban la idea de que el arte podía ser autónomo del resto de la sociedad; para ellos, todo arte y todo diseño era una herramienta política. Rusia era su lienzo, la construcción de una nueva nación Soviética y un proyecto artístico a una escala gigante.

Considera que los artistas rusos tomaron al Cubismo a su lógica conclusión, desarrollando el Suprematismo, una filosofía que buscaba la libertad del arte, el diseño y la arquitectura de las dependencias en las formas tradicionales de representación. Esta nueva visión tenía la intención de permitir la libre combinación de las formas primitivas, que podían funcionar como bloques de construcción para el nuevo mundo del arte y la arquitectura.

Reynolds concluye que aplicaron este nuevo lenguaje visual de abstracción con una consistencia remarcable en todas las diversas disciplinas del diseño. Así el diseño gráfico soviético es una improbable combinación entre teorías altas de avant-garde y propaganda política.

El diseñador contemporáneo informa que los experimentos constructivistas se detuvieron al mismo tiempo que comienzan las luchas por el poder gubernamental, después de la muerte de Lenin en 1924 bajo la dictadura de Stalin. Los estalinistas consideraban que la estética constructivista era muy rara para servir como un

instrumento efectivo de propaganda estatal, demandando que todo futuro diseño debía estar regido por el estilo conservacionista neoclásico del Realismo Soviético. Los diseñadores constructivistas que se negaron a cooperar o se retiraron de la vida pública, se fueron de Rusia, terminaron en el Gulag, o recibieron una visita de la policía en la noche.

Reynolds considera que las construcciones constructivistas todavía sobresalen en los paisajes de la Rusia contemporánea, constantes recuerdos de un futuro imaginado que nunca llegó a ser. De todos modos, el verdadero legado consiste no tanto en lo que fue construido y diseñado durante su período, sino en su reino de sueños: manifiestos, teorías, huellas y los planes que dejaron atrás, sin realizar.

Opina que el estilo visual constructivista, con sus líneas limpias, formas puras, colores planos y con un orden formal todavía es reconocible en el diseño de nuestros días. Transmitidos por la Bauhaus, los Nuevos Tipográficos de Weimar y los diseñadores Suizos de los cincuenta y sesenta, quienes desarrollaron el Estilo Internacional que continúa dictando los parámetros en muchos diseños contemporáneos: perciban por ejemplo la tendencia de los diseños planos entre los diseñadores gráficos.

Finaliza recalcando que la metodología rigurosa, práctica y sistemática de los constructivistas sigue rigiendo las prácticas de los diseñadores profesionales, que continúan insistiendo que las cuestiones del diseño son problemas que deben ser resueltos a través de procesos objetivos, no oportunidades para expresiones personales.
(traducción libre del autor)

Constructivism, (s.f), artmovements [página web en línea] informa que Alemania fue el sitio donde hubo más actividad Constructivista fuera de la Unión Soviética (especialmente como el hogar de la Walter Gropius's Bauhaus, una escuela progresiva de arte y diseño simpatizante con el movimiento) pero las ideas constructivistas también llegaron a otros centros de arte, como París, Londres y eventualmente Estados Unidos. El carácter internacional de movimiento es demostrado por los distintos orígenes de los artistas. Naum Gabo, Antoine Pevsner y El Lissitzky llevaron el Constructivismo desde

la Unión Soviética al Oeste. Laszlo Moholy-Nagy llegó a Alemania de Hungría, Theo van Doesburg de los Países Bajos. Ben Nicholson fue el constructivista inglés más prominente. Josef Albers y Hans Richter encontraron al movimiento en su país natal, Alemania, pero fueron artistas claves para la propagación internacional del movimiento.

Se dice que el constructivismo está marcado por un compromiso total con la abstracción y una aceptación incondicional por la modernidad. Bastante geométrico, usualmente experimental y raramente emocional. Formas objetivas que estaban pensadas para tener significados universales, eran preferidas sobre lo subjetivo e individual, El arte también es bastante reductivo, llevando a la obra de arte a sus elementos básicos. Los nuevos medios eran bastante utilizados. De nuevo, el contexto es crucial: los constructivistas buscaban un arte con orden, que rechazaría al pasado (el viejo orden que había culminado con la Primera Guerra Mundial) y guiaría al mundo a uno más comprensivo, unido y pacífico. Esta utopía subyacente normalmente no se encuentra en movimientos abstractos más recientes, que de lo contrario estarían íntimamente relacionadas con el constructivismo. (traducción libre del autor)

Christina Lodder (1983) opina en favor a lo anterior, que existía una aproximación a trabajar con materiales, con cierta concepción del potencial como participantes activos en el proceso de transformación social y político. (traducción libre del autor)

Nikolai Berdiaev (1947) describe esta época como una de despertar en Rusia, de pensamientos filosóficos independientes, el florecer de la poesía y la elevación de una sensibilidad estética, con una inquietud y búsqueda religiosa, con intereses en el misticismo y el ocultismo. Nuevas almas aparecían, nuevas fuentes de una vida creativa eran descubiertas; los amaneceres se veían junto a sentimientos de ocaso y muerte combinados con la sensación de un nuevo día y la esperanza a una transfiguración de la vida como la conocían. (traducción libre del autor)

Bannister, (2012), uni [página web en línea] postula que los constructivistas estaban influenciados por los concurrenciosos debates y desarrollos modernos en las matemáticas y la física, particularmente en la cuarta dimensión y la geometría no-euclidiana. Ambas

disciplinas revolucionaron las concepciones modernas del tiempo y el espacio. Hubo tres maneras principales con las cuales los artistas utilizaron estos estudios. Primero, eran fuertes metáforas para el espíritu de cambio y rebelión reinante en la atmósfera revolucionaria del país. Además, proveían a los artistas de un nuevo vocabulario de figuras, formas y espacios, los cuales estaban embadurnadas con el mismo espíritu revolucionario. De último, los artistas utilizaban estas ideas para informar sus propias teorías artísticas y así crear un arte para la nueva sociedad rusa y su pueblo. Utilizaron las matemáticas y la física por varias razones y en una cantidad de maneras. (...)

En su ensayo académico, considera que la teoría de la relatividad de Albert Einstein fue uno de sus mayores catalizadores. Esto causó un revuelo en diversas áreas de estudio. La idea principal de esta teoría es que el tiempo no es una constante, como por mucho tiempo se había asumido. En cambio, el tiempo podía variar dependiendo de la velocidad y gravedad del sujeto. La recepción popular del trabajo de Einstein estimuló el aumento de las producciones basadas en las teorías geométricas no-euclidianas y la cuarta dimensión. Con estos temas abiertamente debatidos, publicados y circulando, el público en general -artistas incluidos- poseían un conocimiento y entendimiento básico de estos estudios. Dentro de este beneficio del conocimiento común, el artista Naum Gabo decía que realmente no importaba si todos y cada uno de ellos sabía exactamente lo que estaba sucediendo en la ciencia, el hecho era que estaba en el aire y que de esta manera los artistas -conscientes o no- se apegaban a estas ideas y lo reflejaban en sus trabajos. Mientras que muchos artistas no eran ni ávidos matemáticos o físicos, contenían un conocimiento general sobre la cuarta dimensión y la geometría no-euclidiana gracias a la cultura popular en la que vivían, así podían emplear estos estudios dentro de su arte.

Considera que la cuarta dimensión era controversial incluso en definición, ya que no había un concepto universalmente aceptado. Para algunos, era una idea de ciencia ficción (como la que propone el autor H. G. Wells) donde la cuarta dimensión era el tiempo por sí mismo como algo tangible, por el cual uno podía viajar y trasladarse de la misma manera en que nos dirigimos al norte o al sur. Para otros, la cuarta dimensión era algo místico o espiritual. Esta era la visión tomada por muchos artistas suprematistas,

incluyendo a Malevich, quien interpretaba a la cuarta dimensión como una metáfora a una alineación y pensamiento superior, una postura que llevaría al constructivismo. (...) En el constructivismo, la cuarta dimensión se manifestaba en las esculturas cinéticas.

Coloca a *Las Construcciones Espaciales* de Rodchenko como ejemplos de esto. (...) *Construcción Espacial no. 12*, está construida por una serie de anillos elípticos colocados uno sobre otro. La escultura cuelga desde un punto en el anillo extremo. Cuando uno se mueve alrededor de la escultura, uno descubre que su forma cambia perpetuamente. Esta escultura siempre-cambiante ilustra uno de los conceptos más importantes de la cuarta dimensión, que está tan alejada de toda posible imaginación que uno tan sólo puede guardar fragmentos de ella.

Con respecto a las esculturas de Gabo (específicamente *Cabeza Construida no. 2*) dice que también son un ejemplo de la importancia de estas teorías. Al llevar la escultura a planos lisos, estaban dispuestos a demostrar un espíritu de rebelión contra la tradición. Para Gabo, las viejas esculturas estaban creadas en términos de sólidos; la nueva salida era crearla en términos de espacio. Gabo integra al espacio vacío para crear la solidez de la escultura que normalmente lograría con los materiales tradicionales. Al permitir esta importancia al espacio vacío, tenía la intención de forzar al espectador a reconocer el vacío como algo casi tangible y reconsiderar en qué consiste realmente nuestra dimensión. Esto también se relaciona con las esculturas que cambian al bordearlas.

Concluye diciendo que en el arte constructivista, la misión del artista era hacer referencia e interpretar estas ideas y conceptos matemáticos y físicos. Sin embargo, no buscaban crear una visualización literal de estos estudios; sino aproximarse a ellos desde una perspectiva artística y poética. Esto es en parte por el hecho de que muchas de estas ideas y teorías populares eran esencialmente abstractas, sin sentidos reales de visualización. (traducción libre del autor)

Read (s.f) dice que la construcción creativa que el artista presenta al mundo no es científica, sino poética. Es la poesía del espacio, del tiempo, de la armonía universal, de

la unidad física. El arte -como su función principal- acepta este colector universal que la ciencia investiga y rebela, y lo reduce a lo concreto de un símbolo plástico. La tarea de un artista reside en crear un objeto tangible que ayude en el entendimiento de estos conceptos abstractos así como en su indagación. (traducción libre del autor)

El Lissitzky (1925) opinaba que las mentes eran incapaces de visualizar estos conceptos, pero que precisamente esa era la característica principal de las matemáticas - que es independiente a nuestros poderes de visualización; al igual que en estas esferas, no pueden ser concebidas o representadas por lo cual es imposible darles una forma material. (traducción libre del autor)

Constructivism, (s.f), designishistory [página web en línea] postula que el constructivismo rechazaba la idea del “arte por el arte” y la tradicional clase burguesa para la cual el arte había trabajado anteriormente. En cambio, favorecía el arte como una práctica dirigida hacia un cambio social o que de alguna manera serviría para un propósito social. Desarrollado después de la Primera Guerra Mundial, el movimiento buscaba empujar a las personas a reconstruir una sociedad dentro de un modelo utópico en vez de aquel que los había llevado a la guerra. (traducción libre del autor)

Hudson, Thames, (2012), credoreference [página web en línea] establecen que al estar comprometidos con llevar su trabajo a las calles, Rodchenko y El Lissitzky experimentaron con el collage, la fotografía, el fotomontaje, las letras en negrita y nuevas técnicas de impresión. (traducción libre del autor)

Constructivism, (s.f), wwar [página web en línea] dice que el término constructivismo es utilizado para definir construcciones, esculturas, cinéticas y pinturas no-figurativas. Fue uno de los primeros movimientos en adoptar lo no-figurativo de una manera estricta. Los trabajos pertenecientes a esta corriente eran en su mayoría geométricas y compuestas de una manera precisa, muchas veces a través de cálculos matemáticos o herramientas de medición. Favorecieron las formas bases de los cuadrados, rectángulos, círculos y triángulos. Utilizaron una variedad de materiales, incluyendo madera, celuloide, nylon, vidrio, plexiglás, estaño, cartón y alambre

soldados o pegados; juntos. Más tarde en su desarrollo, incorporaron aluminio, la electrónica y el cromo. Utilizando estas formas y materiales, su misión era representar la dominación de la máquina sobre la naturaleza en el mundo moderno. (traducción libre del autor)

Constructivism, (2013), newworldencyclopedia [página web en línea] informa que como parte del movimiento juvenil soviético, los constructivistas tomaron una visión artística proyectada a abarcar lo cognitivo, la actividad material y el todo de la espiritualidad de los seres humanos. Los artistas intentaron crear un arte que tomaría al espectador fuera de las pautas tradicionales y lo convertirían en un observador activo frente a la obra de arte. La mayoría de los diseños eran una fusión entre arte y compromiso político, reflejo de los tiempos revolucionarios.

Dicen que los artistas del movimiento eran influenciados por, y utilizaban materiales de la industria; como diseños con hojas de metal y vidrio. Usualmente estos materiales eran utilizados para crear objetos con formas geométricas, en concordancia con la visión artística utilitaria que los caracterizaba. (...)

Destacan la relación entre el poeta-artista Mayakovsky y Rodchenko, que trabajaron juntos, llamándose a sí mismos “constructores publicistas”. Juntos diseñaron imágenes que atrapaban la vista utilizando colores brillantes, figuras geométricas y letras en negrita. La mayoría de los diseños de los constructivistas intentaban crear una reacción, que funcionara en lo emocional así como en niveles sustanciales.

Para finalizar, explicando la propagación del movimiento por el mundo, dicen que un número considerable de constructivistas darían clases o lecturas en la Bauhaus, y alguno de ellos en la VKhUTEMAS, enseñando métodos que fueron descubiertos y desarrollados dentro del movimiento. Gabo estableció una versión del constructivismo en Inglaterra en la década de los treinta y cuarenta, seguida por arquitectos, diseñadores y artistas después de la Segunda Guerra Mundial (como Victor Pasmone y John McHale). Joaquín Torres García y Manuel Rendón fueron fundamentales para esparcir el movimiento constructivista por toda Europa y Latinoamérica. El movimiento

constructivista tuvo un enorme impacto en los maestros modernos de Latinoamérica, como Carlos Merida, Enrique Tábara, Aníbal Villacís, Theo Constanté, Oswaldo Viteri, Estuardo Maldonado, Luis Molinari, Carlos Catasse y Oscar Niemeyer, para nombrar a algunos. En los ochenta, el diseñador gráfico Neville Brody utilizó estilos basados en los posters constructivistas, reviviendo un interés popular hacia el movimiento. (traducción libre del autor)

Cohen (1917) desde la exposición seminal *Art in Revolution: Soviet Art and Design since 1917*, celebrada en la Hayward Gallery de Londres, donde hubo que cerrar varias salas censuradas por el Ministerio de Cultura soviético, para el que el tema seguía siendo subversivo, la mayoría de las exposiciones sobre la arquitectura de la vanguardia rusa posrevolucionaria la han documentado como si fuera un fenómeno casi autónomo. Según la mayoría de las interpretaciones, los diseños y los edificios habrían evolucionado en paralelo con la crónica de la arquitectura occidental pero con una interacción mínima entre unos y otros, tanto en los primeros años de la cultura posrevolucionaria como posteriormente, cuando florecía el realismo socialista. Ha habido, sin embargo, algunas excepciones a esa tendencia interpretativa, ya sea en forma de libros, como el estudio dirigido por Manfredo Tafuri de la aportación de los arquitectos europeos en las décadas de 1920 y 1930, o de exposiciones, como la memorable *París-Moscú* que pudo verse en el Centro Pompidou de París en 1979. (...)

El curador e historiador de arte considera que a lo largo de un periodo relativamente corto es posible identificar una secuencia de ciclos, en los cuales los discursos desarrollados en la URSS y los construidos en el extranjero no siempre coinciden en el tiempo, y menos aún en la perspectiva. La novedad de los esquemas rusos fue reconocida en su momento y décadas después se seguía discutiendo en el exterior, mientras que en las teorías y los edificios occidentales, que en los comienzos de la URSS habían tenido una recepción inmediata, más tarde serían un tanto reprimidos. (traducción libre del autor)

Russia Constructivism, (s.f), csun [página web en línea] puntualiza que las características estilísticas del constructivismo ruso están marcadas por una organización

de lo abstracto, elementos geométricos para crear formas visualmente dinámicas o estables, espacios extensos en blanco como parte de los diseños, fotografía y fotomontajes, colores simples, planos y simbólicos. (traducción libre del autor)

2 ¿Constructivismo Ruso en Venezuela?

Jiménez (2005) considera que si bien es cierto que el arte moderno siempre ha buscado respuestas y soluciones a problemas plásticos del momento, también ha sido consciente de la responsabilidad social inherente al artista; entendiendo que éste tiene la capacidad de ayudar a la construcción de un orden nuevo para el mundo. Ser controversial no sólo en el ámbito artístico, sino también en el social.

Bajo esta premisa inicia una entrevista con el artista Jesús Soto, bajo el tema de *Inventar la Abstracción* [itálica añadida]. Soto en 1947 estaba de Director en la Escuela de Bellas Artes en Maracaibo, mientras se interesaba por el cubismo, Picasso y lo abstracto en todas sus variantes.

Soto, planteándose las formas posibles del arte y de cómo este era ideología y respuesta a interrogantes, escucha en una conversación casual sobre el *Cuadrado blanco sobre blanco* de Kasimir Malevitch. La sola imaginación de aquella obra de arte se convirtió en revelación, en fuente de inspiración; para él, de una manera conceptual, era la manera más perfecta y pura de atrapar la luz en la tela. Se inmersa en la dimensión sublime del arte, en aquello que se sugiere o se intenta hacer ver en sus obras. Viajar a París y estudiar más a fondo se convierte en necesidad.

El artista cuenta que ya en una de las cunas del arte, se encuentra con otros artistas venezolanos de su misma escuela (Alejandro Otero, Pascual Navarro, Mateo Manaure, Carlos González Bogen y Narciso Debourg). Soto llega a la abstracción eficazmente por medio del intelecto -a diferencia de otros artistas como Kandinsky, Mondrain o incluso Alejandro Otero, que llegaron a ella de una manera paulatina con un proceso plástico-. Expone que él sabía que la abstracción existía y que esta surgía del cubismo -según teorías de 1910/1915-. Estudia con mayor ahínco reflexiones sobre la abstracción; pasa

de Mondrian a Malevitch Partiendo de lo alcanzado por Mondrian, decide ir más allá. Entiende que si quiere dinamizar la obra debe sacarla de la bidimensionalidad y buscar una vibración resultante de la composición. Se topa con el libro de Lázló Mohly-Nagy *Visión en movimiento* que lo llevaría a plantearse el movimiento gracias a teorías musicales.

Soto entra en experimentos plásticos de repetición y progresión, pero buscando romper con los códigos clásicos de composición y equilibrio. Pronto se encuentra entregado a la idea del cuadrado, utilizando las ideas de Malevitch.

El cuadrado representa la forma más genuinamente humana, en el sentido de que es una pura creación del hombre. El cuadrado, y las formas geométricas en general, son una pura invención del espíritu humano, son una invención netamente intelectual y lo que me interesa particularmente en ellas es que no poseen una dimensión específica. No se encuentran limitadas por las relaciones de escala que existen entre el hombre y los diversos objetos y seres de la naturaleza (...) una forma geométrica puede ser infinitamente pequeña o infinitamente grande no tiene limitaciones de orden métrico y, en consecuencia, escapa completamente al antropocentrismo tradicional de arte occidental. (p.57)

Soto entiende la abstracción como idea pura, ya que no tiene nada que ver con lo representativo, y por lo tanto debe estar representada por una figura pura. Esa relación la encuentra en las matemáticas y en la música, y por ser conocedor de la segunda, se entrega a ella para “descifrar el universo”. Con este trabajo de seriales organizó y controló los materiales de la pintura; la organización del espacio, sus herramientas y materiales. Pasa de una pintura que sugiere realidades exteriores a una que juega con fenómenos plásticos al remitir el movimiento de la obra al desplazamiento del espectador.

Desde muy temprano (...) concebía el arte como una actividad (...) que significaba también un aporte al pensamiento del hombre, al mismo nivel que la ciencia o la filosofía (...) siempre he creído que en el arte existen problemas que le son propios, que corresponden a un determinado momento histórico, y que es solamente en la medida en que uno pueda encontrarles respuesta que

nuestra obra adquiere un valor trascendente para la humanidad. (p.85)

Palenzuela (2014) escribe sobre cómo en los años ochenta el cinetismo pierde el pedestal que la cultura oficialista y algunos artistas destacables (Jesús Soto, Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez y Víctor Valera) habían logrado. Gego comienza el camino de un arte *constructivista* [itálica añadida] y de experimentación espacial no clasificable. Un pensamiento visual, apartado del cinetismo pero conservando los fundamentos geométricos, se desarrolla bajo la visión de artistas como Luisa Palacios, Luisa Richter, Gerd Leufert, Alirio Palacios, Víctor Valera y Édgar Sánchez, entre otros, que buscaban términos intermedios entre lo figurativo y lo geométrico.

En su libro *Arte en Venezuela 1980-2005*, Palenzuela nos hace un recuento de diversos artistas. Víctor Valera que jugaba con diferentes recursos (trazar líneas con hilos, por ejemplo), la modificación del soporte y la dimensión geométrica/espacial; creando una gama de posibilidades expresivas. Pacheco Rivas utiliza la geometría para construir arquitecturas para el vacío. Espacios ficticios, sin gravedad, María Eugenia Arria con un trazo neoexpresionista y monocromo, mezcla nociones abstractas con semifigurativas. Eugenio Espinoza muestra una pintura rica en materia y color, obsesionado por la estructura (la cuadrícula, lo minimalista y la materia son fundamentales). Asdrúbal Colmenares, con una obra que a veces estaba bajo lineamientos neo-constructivistas fue tutor de una generación de artistas junto con el apoyo de Carlos Cruz-Diez y Ángel Vivas Arias; jóvenes como Julio Pacheco Rivas, Pancho Quilici, María Eugenia Arria, Antonio Lazo, Milton Becerra y Jorge Pizzani. Víctor Hugo Irazábal (citado en Palenzuela, 2014) en el epígrafe de su catálogo dice “arte es encontrar un equilibrio entre lo real y lo abstracto”.

Recalca que cerca de los años noventa, la escultura contemporánea se fundamenta en la geometría, el constructivismo y el cinetismo. Hay un interés por las ideas derivadas del constructivismo en los nuevos artistas; el neoplasticismo de artistas como Alejandro Otero, Víctor Valera, Harry Abend, Gabriel Marcos y María Cristina Arria influenciaría las obras de Rafael Barrios, Carlos Medina y J.J Moros.

CAPÍTULO II

MUSEO

D'Ors "al museo se va a admirar" (1989)

1. Definiciones y breve historia

Marco-Such (1997) consigue que la palabra *museo* [itálica añadida], etimológicamente está asociada a la mitología. Según la griega, hay dos raíces: por un lado está asociada con un aedo llamado Museo, quien se dice que era amigo, discípulo, maestro, contemporáneo o incluso réplica de Oreo -quien calmaba a las bestias, incluso en el inframundo-; por el otro los *Mouseion* que eran templos dedicados a las musas, figuras femeninas hermosas que presiden al pensamiento en todas sus manifestaciones, inspiradoras de la creación, el arte y el saber. Más tarde, esa misma palabra es tomada dentro de Alejandría, para designar un centro donde las personas podían ir para profundizar sus conocimientos e intercambiarlos; esta sede estaba unida a la renombrada Biblioteca de Alejandría y es considerada la *Universidad Antigua*.

Hernández (1992) considera que los principales orígenes de lo que conocemos hoy como *museo* [itálica añadida] se da gracias a dos vertientes importantes: el Coleccionismo y la Ilustración. El Coleccionismo tiene antecedentes a tiempos tan remotos como 1176 a. C, cuando después del saqueo de Babilonia, los vencedores deciden llevarse a su ciudad los objetos más valiosos para exponerlos a los demás; en Europa esta tendencia logra un auge con las monarquías absolutas, las cuales hacían acopio de colecciones oficiales o estatales a la par de una infinidad de privadas - Holanda y Gran Bretaña especialmente, para luego repetir el patrón en unos pudientes Estados Unidos; gracias a esto se inaugura en 1683 el Ashmolean Museum, dependiente de la Universidad de Oxford y constituido a partir de donaciones privadas de diversa índole con el fin de educar y conservar-. El segundo factor es la Ilustración, dados los pensamientos progresivos de dicho movimiento, y que culminará con la Revolución Francesa; bajo estas circunstancias, surge el inicio del museo del Louvre en 1793 con carácter público. Es indudable la necesidad de este tipo de instituciones para la mejoría

del ambiente cultural, político y social de la época. Hay que recalcar, que desde un principio estos espacios eran símbolo de una identidad cultural y conllevaban la noción de casi sagrado.

Vilera (2013) informa que durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la figura del *gabinete* -colección privada de objetos artísticos y objetos curiosos de toda índole- era fomentada en Europa, especialmente entre los círculos más cultos de su aristocracia política y eclesiástica. A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, parte de estas colecciones se convirtieron en centros culturales privados y públicos, encargados de su albergue, conservación, estudio y cuidado de estos objetos de diversa índole, principalmente con fines recreativos y educativos.

Gracias a los primeros nacionalismos que suceden en Europa a finales del siglo XIX, nace el interés por crear una nueva política educativa; llevando a cabo espacios que podrían ser llamados “museos pedagógicos”, “museos escolares” o “museos de educación”. La *Exposición Universal de Viena* de 1873 puede servir de ejemplo. (Marco-Such, 1997)

En 1947 se reconoce como museo a las instituciones permanentes que se encargan de conservar y presentar colecciones con objetos de carácter científico o cultural con fines educativos, investigativos o de placer. Más recientemente (2007), agregan que dichas instituciones deben ser sin fines de lucro, abierta a todo público y con servicio a la sociedad y su desarrollo; deben estudiar, adquirir, exponer, conservar y difundir patrimonio material e inmaterial. En un debate con la UNESCO en el 2015, se llega a la resolución de que el museo, entre las muchas misiones que tiene, debe educar y promover cultura; además, estar a favor de la justicia, la libertad y la paz, ayudando a construir una moral y una solidaridad intelectual entre las personas y garantizar un

acceso igualitario a la educación. (El Consejo Internacional de Museos- ICOM por sus siglas en inglés-)

Según el Real Decreto 620 de 1987 de España, los museos son “Instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.” Es indudable que el museo puede ser uno de los centros más significativos para la educación informal, contribuyendo además a desarrollar capacidades comunicativas, sensibilidad, conocimiento, valoración de culturas distintas a la propia, estructuración del pensamiento y facultades críticas. Además, es evidente que ayudan a desarrollar un respeto al patrimonio cultural o natural de una nación. El *sistema educativo* -con todas sus áreas en general- deben participar en estos espacios para hacerlos más provechosos. (Marco-Such, 1997)

Stransky (citado en Marco-Such, 1997) “El museo no es la meta, sino el medio. Así pues concibo el museo en el marco del sistema museológico, como una de las formas posibles de la realización de aproximación del hombre a la realidad.” (p.51)

Rivière (citado en Marco-Such, 1997)

Institución permanente,(...) al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, y que realiza investigaciones concernientes a los testimonios materiales del hombre y de su medio ambiente, los adquiere, los conserva, los comunica y especialmente los expone con fines de estudio, de educación y de delectación. (p. 445)

Bernard Deloche (citado en Marco-Such, 1997)

el museo estalla en sus funciones, deja de ser un edificio que no vuelve a cumplir la tarea de reunir obras para protegerlas y aislarlas. El museo actual marca netamente esa evolución, intenta acoger en él el arte vivo (Beaubourg), asociarse a la creación o anexionarla, renuncia a contener de todo en sus muros (ecomuseos), no tiene en cuenta lo permanente (exposiciones temporales); ya no atesora más, sino que recopila informaciones (...) el museo se convierte en centro de tratamiento y análisis.(p.50)

La ICOM, en 1994 plantean que los museos, como instituciones al servicio de la sociedad y su desarrollo, aprovechará las oportunidades que se le presenten para cumplir su función educativa a todos los sectores de la población (o los posibles). Tiene el deber de atraer a un público nuevo y cada vez mayor entre todos los niveles de la sociedad a la que le ofrece sus servicios.

Marco-Such (1997) considera que el museo no es sólo puente entre individuo y su tradición cultural e histórica, es también un punto de encuentro entre las personas a pesar de las diferencias (edad, cultura, posición social); no solamente un espacio donde se mantengan recuerdos de un pasado, sino que promueven una educación interactiva y orgánica. Deben buscar ser atractivos para promover el aprendizaje y abiertos a las nuevas necesidades de la sociedad, al igual que los métodos de enseñanza. Sobre la sociedad contemporánea plantea:

Hoy en día no se concibe el museo como un espacio donde se acumulan piezas y objetos de diferente naturaleza, sino como un servicio público dedicado a la cultura y al ocio, un lugar de encuentro de gente (...) que confluyen en un ámbito que ofrece opciones diferentes al entretenimiento. Las alternativas al tiempo libre son múltiples en la sociedad contemporánea (...) Cada uno de

estos centros, compite con los otros con el objetivo de atraer el mayor número de público y/o cliente posible (...) para conseguirlo se recurre a unos mejores servicios que proporcionan al visitante comodidad, seguridad y una agradable experiencia. Así el primer servicio que debe proporcionar el museo será de puertas para fuera. Las indicaciones, deben de pensarse tanto para el peatón como para los conductores; de poco nos va a servir un museo maravilloso si nadie es capaz de encontrarlo. (p. 493)

Rusconi (2002) ve en el museo un ámbito de poder que puede colaborar o interferir con otras instituciones de poder vigentes en la sociedad que lo contiene; además del rescate y transmisión de identidades -locales, regionales, nacionales e internacionales- y el compromiso de propiciar el desarrollo de la región que lo sostiene.

Gorgas (1996) opina que no es sencillo definir las relaciones entre el arte y la museología. Ambas son creaciones humanas que tienden a traducir sus relaciones con lo real. Lo que no podemos olvidar son los fenómenos sociales, porque el arte nace con la sociedad y la sociedad es su destinataria. Por lo tanto, si el museo es realmente un espacio sin muros, la museología debe mirar a la sociedad para interpretar, comunicara y alentar el desarrollo del arte. Se dijo aquí que para que se produzca la apreciación de la obra de arte se la debe poner en contexto y que el resto es sensibilidad. Pero la sensibilidad no es solo el patrimonio de algunos elegidos que la poseen de manera innata, es una capacidad que puede desarrollarse a través de la educación, única forma que tiene el hombre de transmitir sus valores y modificar su circunstancia. El desafío de los museos es enseñar a mirar, no solo con los ojos de la razón, sino también con los ojos de la sensibilidad.

En el II encuentro ICOFOM LAM, celebrado en Quito en 1993 decretan que el museo:

Está íntimamente asociado con el tiempo, como expresión de la inmortalidad, con el espacio, como lugar para lo intangible; con la riqueza vital en la expresión de las dualidades: naturaleza y cultura, unidad y multiplicidad, el ser sujetos objeto a la vez (...) contribuir al desarrollo integral de los países del continente. (p. 20)

2. Entre la nueva y la vieja museología

“Los museos del futuro serán como hoy se conciben” Hernández, 2006

La museóloga, explica que entendiendo a la museología tradicional como aquella que es historicista y positivista, que busca adquirir, conservar e investigar sobre los objetos que colecciona. Aquí el museo funciona como fin; según Weil (1995) es la *museología formalista*, donde la presencia del espectador es pasiva, con un modelo educativo arcaico; el objeto es visto bajo las aristas de valor artístico, arqueológico, etnográfico e histórico.

La autora prosigue con que luego de la Segunda Guerra Mundial, comienzan las interrogantes sobre cuáles son realmente los objetivos y misiones de los museos; Stánsky (1995) opina que la caída de muchos preceptos (como suele ocurrir después de un evento así) y el descubrimiento de teorías científicas posmodernas, la museología gana un impulso. Surgen entonces nuevas formas que todavía se están desarrollando con respecto a la “nueva” museología.

Harold Williams (citado en Marco-Such, 1997),

Nuestro lema es ven, explora y descubre. Se podrá hacer picnic bajo los árboles y los niños tendrán salas con juguetes y videos para descansar (...) tenemos que seducir a la gente que no ha estado nunca en un museo. Respetamos mucho a quienes van a un museo como si fuera un parque. (p.457)

Huyseen (1995) es de los que dice que el museo puede funcionar en cuanto a la visión de la cultura como compensación, en auge según el teórico; Lübbe y Marquard se van por la misma línea, conciben el museo como un centro de dispersión y entretenimiento en la sociedad. También está en boga la museología *in situ*, museos al aire libre relacionado con la naturaleza, arqueología o afines; teoría explicada por Macdonal. También la aclamada museología *crítica*, aquella que interactúa con el espectador a modo de diálogo y retroalimentación constante; acá el objeto se ve como un documento que es reflejo de la sociedad o de su cultura. Lo más generalizado para concebir la idea de la nueva museología es entenderla como medio, exaltando así su concepción extensiva de Patrimonio Cultural; también Schouten (1987) en resonancia con Sola (museólogo yugoslavo) hablaba de las principales características distintivas entre una y otra; la *tradicional* es puramente racional, especializada, orientada a un producto final, centrado en los objetos, orientado al pasado, sólo adquiere originales, enfoque formal y autoritario, es objetivo y científico y va siempre conforme al orden establecido; la museología *moderna* vendría siendo el antítesis al tomar en cuenta las emociones, siendo compleja, enfocada en el proceso, visualizar a los objetos, juega con el presente, puede aceptar copias dentro de sus instalaciones, tiene un enfoque informal y comunicativo, es creativo y popular, inconformista y orientado siempre a la innovación. (Hernández, 2006)

Prosigue revelándonos su opinión sobre la *nueva* museología, y es que no podrá establecer normas o pautas establecidas, ya que estas van a variar según el mismo museo y su sociedad. Cerramos con una cita de ella:

El museo sólo cumplirá su misión social cuando presente sus colecciones de forma que los visitantes puedan reconocerse en ellas y despierte su curiosidad, su admiración y el deseo de saber. (p.237)

3. Museos en Venezuela

Vilera señala que durante la época de la Conquista y la Colonización de Venezuela, el coleccionismo y los gabinetes llegaron como parte de la nueva cultura. Se sabe de la existencia de colecciones de objetos artísticos valioso en manos de la aristocracia militar, civil y eclesiástica; las cuales desaparecieron en su mayoría durante la Guerra de Independencia -bien para reconstruirlas y crear armas, bien por saqueos-, además de desastres naturales. En 1830, una vez terminadas las guerras de independencia, el gobierno republicano busca la reconstrucción material del país y el desarrollo de una nación -política y culturalmente independiente-; es en 1831 cuando se plantea formalmente la necesidad de un museo para Venezuela, bajo las ideas de Antonio Leocadio Guzmán quien proponía la formación de un museo de ciencias con fines investigativos -enfocándose en ciencias de la tierra- ya que cumplía con dos necesidades del momento: conocer las riquezas del territorio propio para explotarlas y concientizar a los que lo habitaban de estos beneficios, reforzando el concepto de *nación*. Luego, José María Vargas en 1845 retoma la idea de Leocadio Guzmán y le agrega la idea de un jardín botánico; le plantea en varias ocasiones al Congreso Nacional un plan estructurado para los comienzos y mantenimiento de ambos entes además de su colaboración, destacando además su función didáctica. Es en 1869 cuando

la idea del primer museo de Venezuela aparece en un decreto oficial, bajo las ideas de uno establecido por el gobierno, de ciencias y con carácter público y nacional, con beneficios culturales y educativos para la sociedad. Figuras como Adolf Ernst y Antonio Guzmán Blanco serán los primeros ciudadanos dedicados a la promoción de este tipo de espacios. Para 1875 se da la fundación del Museo Nacional, el cual con muchos contratiempos logró constituir una colección importante de objetos históricos, de ciencias naturales, etnográficas y arqueológicas; el proceso que tuvo para crear su perfil institucional y cultural, fijó fórmulas que aún influyen la museística venezolana. En 1885 Ernst propone la construcción de una galería para albergar las creaciones del Instituto de Bellas Artes, albergados temporalmente en el Museo Nacional; no hay apoyo, ni político ni económico. Bajo el gobierno de Cipriano Castro, este designa al coleccionista danés Witzke director de Museo Nacional quien realiza una cantidad de cambios, al punto de que el Museo Nacional desaparece y se subdivide en el Museo Bolivariano, Museo de Ciencias Naturales de Caracas y el Museo de Bellas Artes. (2013)

3.1. Breve recuento de Museos de Arte en Caracas

El Bellas Artes -MBA-, en 1917, bajo la presidencia de Victorino Márquez Bustillos, decreta la creación de una sede con secciones de pintura, escultura y arquitectura, situada en un comienzo dentro de la Universidad Central de Venezuela -contigua al Museo Nacional-; su primera exposición se realiza dos años después con una muestra de la Academia de Bellas Artes. En 1938 comienzan a verse los inicios del museo que conocemos hoy, con la sede neoclásica diseñada por el magnífico arquitecto Carlos Raúl Villanueva bajo la presidencia del general Eleazar López Contreras. En el año 1974 se crea el ala vertical moderna como parte de una ampliación necesaria por el tamaño de la colección que había alcanzado el museo; ampliación que funcionará como única sede del museo de 1976 hasta el 2008, ya que se cedió el espacio neoclásico a la Galería de Arte Nacional. Desde un comienzo aspira a recopilar un arte estéticamente hermoso y

representativo de diversas culturas, teniendo una concepción universal. En su colección encontramos piezas americanas, europeas, arte egipcio, cerámica China; obras sobre papel que abarcan técnicas de dibujo, estampa y fotografía. Se encuentra al lado del Parque los Caobos. (Arroyo, 1975) (Maria Elena Ramos, 2012)

El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas -MAC- nace bajo la visión de ser el espacio cultural del Complejo Habitacional Parque Central, comenzando sus actividades en 1974 como galería con esculturas de Soto y artistas de renombre del momento. para conformarla como el espacio cultural del novedoso Complejo Habitacional Parque Central. Abarca una de las colecciones más importantes en cuanto a arte moderno latinoamericano, al igual que de artistas internacionales de renombre (todo *Contemporáneo*) como Chagall, Miró, Picaso y Mondrain. Primer museo venezolano en establecer una biblioteca especializada en artes, talleres de formación artísticas -para todas las edades-, un centro multimedia (convirtiéndose en la casa del video-arte venezolano) y una sala especial para invidentes. (Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, s.f)

Decretada en 1974, la Galería de Arte Nacional -GAN- comenzó a funcionar en 1976 en la sede neoclásica del Museo de Bellas Artes hasta el 2008, cuando fue inaugurada su sede oficial -que aún sigue en construcción-, planificada por el arquitecto Carlos Gómez de Llarena. Cuenta con una colección que aproxima las siete mil obras se atesora una colección cercana a siete mil obras de diversos autores, géneros y tendencias. Dentro de sus instalaciones funciona el Centro Nacional de Conservación y Restauración Patrimonial (CENCREP) y el Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas (CINAP). (Catálogo “Galería de Arte Nacional. Veinte años por el arte venezolano 1976-1996”, 1998)

MAO, (s.f), fmn [página web en línea] Diseñado por los arquitectos Pedro Mendoza y Hugo Dávila, la sede del Museo Alejandro Otero es inaugurada en 1990 y básicamente toda su colección es de este artista, además de otros contemporáneos con propuestas innovadoras -más de 150, entre nacionales e internacionales-. También salvaguarda el archivo personal del artista.

MEDI, (s.f) fmn [página web en línea] como el anterior, rinde tributo a uno de los artistas venezolanos más reconocidos a nivel mundial, Carlos Cruz-Diez. Es inaugurado en 1997 gracias a la concepción de Horacio Corse. Su principal enfoque está en registrar los movimientos que se realizan sobre la estampa y el diseño integral.

CAPÍTULO III

EL ENSAYO FOTOGRÁFICO

1. Definiciones

Cartier-Bresson (1984)

El relato fotográfico involucra una operación conjunta del ojo, el cerebro y el corazón. El objetivo de esta operación es representar el contenido de algún hecho que está en proceso de desenvolverse y con ello comunicar una impresión. Algunas veces un acontecimiento puede ser tan rico en sí mismo y en sus facetas, que es necesario dar vueltas, girar a su alrededor en busca de una solución a los problemas que plantea, puesto que el mundo entraña movimiento y no podemos tener una actitud estática frente a algo que está moviéndose. (p. 102)

Roberto Mata dice que el ensayo fotográfico por analogía con el ensayo literario, pretende presentar un tema desde una perspectiva de autor. A diferencia del reportaje o la serie, en el ensayo el punto de vista y la opinión del autor es el elemento esencial. Más que darnos una visión objetiva o exhaustiva de un tema, el ensayo nos dice tanto o más sobre el autor que sobre el tema que este trata. (2013).

Peddi (2010) , sobre una exposición fotográfica de los hermanos Gasparini, declara que la mirada se desliza por la realidad y que recoge aspectos que a otros le pueden parecer insignificantes; el recuerdo de esa imagen queda marcada en la memoria a través de los detalles que cada quien ha atrapado en esa visión. Esa visión -que lee la realidad-

es el resultado del conglomerado de experiencias, culturas, obtenidas en el curso de la vida. La exposición de esa lectura de la realidad -del paisaje urbano, de lo humano y lo social- se ofrece gracias a la fotografía.

De Stefano (2010), considera que el valor más indiscutible y perdurable de la fotografía -desde sus inicios- es poder penetrar en el corazón de la realidad como ningún otro arte. Sin embargo, está filtrada por una mente -menos neutra y objetiva- que la cámara como objeto; con cargas culturales, afectivas, ideológicas e influencias. De aquí viene su poder de seducción, lo *representado* [itálica añadida], con sus invitaciones a la simbolización, especulación, deducción, imaginación y descubrimiento de otros significados.

El curador considera que las imágenes a retratar se construyen conceptualmente en la visión del fotógrafo para demostrar lo que se ha querido buscar y expresar de esa realidad preexistente -detectada como fenómeno sociocultural-. Sean deliberada y sugestivamente artísticas o testimoniales, quizás sea ingenuo o arbitrario considerar estas categorías como excluyentes, cuando observamos que suelen ser complementarias. Continúa:

La imagen en cuanto signo de recepción, precisa, requiere, de la atención y posicionamiento de la mirada, el tiempo invertido en su discriminación como texto y contexto, como visión de lo formalmente retenido en la instantánea, establece un orden de referencialidad que no puede sino traducirse en intervención activa, y no por último, en goce memorístico e imaginativo de lo que en ellas, después del primer barrido, encontramos representado. Las imágenes son medio de fruición contemplativa, lugar de detención y profundización de la mirada, y por eso mismo resorte del despertar de la percepción a la vigilia de la conciencia. Así pues la doble función estética del arte, instruir complaciendo, con independencia de las motivaciones del fotógrafo, es tan propia de la fotografía como de cualquiera de las artes plenamente consagradas. (p. 34).

Peddi comenta que en cuanto a la propuesta de un ensayo fotográfico, se rebasa así la literalidad de cada una de las fotos observadas por separado, invitando a un nuevo acto de *lectura* [itálica añadida]; todo gracias a la yuxtaposición de las imágenes, cargadas de nuevas y más afinadas lecturas, “dirigida a documentar las carencias visuales (...) de aquello que no se ha visto ni conocido de primera mano” (p. 35). También opina que la relación entre fotógrafo, receptor y lo fotografiado promueve una experiencia en expansión gracias a la posibilidad de ir más allá en cuanto unidades de tiempo y espacio; la imagen amplía la capacidad receptiva del espectador y del fotógrafo por encima de lo delimitado, trasciende la inmediatez de los signos, logra su propia memoria. La imagen aspira a que se vaya más adentro, llegando a una epifanía o revelación. Declara:

Las fotos son mudas (...) pero su silencio (...) que no debe confundirse con inmovilidad, no está privado de poder comunicativo, de alguien que las registra y otro que las recodifica, las fotos tienen ese poder argumentativo, reprimirlo sería negarle, no sólo el placer que proporcionan sino también la posibilidad de pensarlas y hacerlas pensables en su espesor semántico, dilatando, cuando no franqueando las fronteras, los umbrales del encuadre hacia lo que ha quedado fuera, o a lo que estando dentro, el tiempo ha alterado pero no transformado al punto de hacerlo irreconocible. Ahí donde la foto termina, algo continúa moviéndose, nada se detiene. (p. 39)

Sontag habla sobre la iconografía eterna de la presencia-ausencia, toda fotografía es “una pseudopresencia y un signo de ausencia” (1933).

Larrañaga (2010), admitiendo que la fotografía construye con la pieza preexistente una realidad que la contiene pero sin limitarse a ella, una realidad llena de evocaciones sin recurrir necesariamente a la nostalgia.

(...) un ensayo debe estar pensado, cada foto en relación con las otras de la misma manera que se escribe un ensayo. Quizás la escritura de una pieza teatral sea mejor comparación. Se trabaja sobre las relaciones entre las personas, y se examinan las relaciones que se han hecho, y se ve si deben ser establecidas o reforzadas otras relaciones. Debe haber entre las fotos una coherencia (...) (Hill y Cooper, 2001, p.246 citado por Vásquez, 2011, p. 303)

2. Fotografía arquitectónica

Téllez (s.f) opina que la fotografía de arquitectura no se refiere específicamente al espacio, sino a lo que hay en él.

Berti (2010), discutiendo sobre la fotografía de Graziano Gasparini y sus composiciones geométricas, donde la forma-estructura arquitectónica es enaltecida gracias a la simetría, al orden, al formato cuadrado y el blanco y negro.

Ametova, Rogozina (s.f) la fotografía arquitectónica nació casi simultáneamente con la invención del procedimiento fotográfico. De hecho, la primera fotografía de la historia, realizada por el francés Joseph-Nicéphore Niépce, puede reivindicar su pertenencia al género: es una exposición a la luz solar tomada con una cámara oscura desde la ventana del estudio del inventor en la localidad borgoña de St-Loup-de-Varennes en el verano de 1827, y en ella son visibles las siluetas de los edificios circundantes. (...) Esas imágenes poseen un valor histórico particular, ya que transmiten el contexto en el que trabajó el arquitecto; los fotógrafos, en cuanto artistas, son capaces de captar el espíritu de la época. (traducción libre del autor)

Refiriéndose al ámbito fotográfico durante la época vanguardista soviética - Constructivismo Ruso- Ametova (s.f) dice que el arte de la fotografía fue uno de los primeros en responder a su convocatoria, y en esos años el género más extendido fue la fotografía de prensa. Para conseguir una toma expresiva, los fotógrafos adoptaban ángu-

los inusitados y recurrían al fotomontaje. Tendían a servirse de efectos tales como la distorsión de la perspectiva mediante la inclinación de la cámara, el encuadre diagonal de la composición y el contraste tajante de luz y sombra. El contexto social garantizaba el dominio de los temas industriales y urbanos, con abundancia de imágenes de tipos constructivos como el club de trabajadores, la casa-comuna, el sanatorio, el centro comercial y la central eléctrica. El artista constructivista Alexandr Ródchenko, figura principal de la fotografía de vanguardia, se centró metódicamente en la arquitectura de su época. (...) Ilyin no era fotógrafo profesional, pero en su juventud se interesó por la arquitectura contemporánea y realizó fotografías de alta calidad artística, asimilando y explotando los hallazgos compositivos de Ródchenko. En sus fotografías el ángulo de inclinación tiende a ser agudo, la cámara apunta al tema con cierta perentoriedad, la composición es dinámica, y se resaltan las características particulares de la nueva arquitectura. (...) Barshevski, el primer fotógrafo profesional ruso que cultivó el género de la fotografía arquitectónica; desarrolló los principios de la representación clásica de monumentos arquitectónicos. Klepikov, en sus fotografías de edificios de los años veinte y primeros años treinta, utilizó el repertorio expresivo acuñado por los artistas de vanguardia. (traducción libre del autor)

MARCO METODOLÓGICO

CAPÍTULO IV

EL PROYECTO

1. Planteamiento del Problema

En la conferencia *Gestión Cultural y Economía Creativa*, celebrada en Noviembre del año pasado, organizada por ININCO y el Centro Cultural B.O.D, se dijo que en el 2015, uno de cada diez venezolanos había visitado un museo.

Los museos educan, amplían la mente, crean colectividad, abren nuevas rutas, ayudan a desarrollar aceptación por cosas distintas a las “propias”, entre otras capacidades. Son una vía para conseguir un punto de encuentro, aceptación, reconocimiento e identificación; dentro de una sociedad que se empeña cada vez más en una división profunda de los individuos que la conforman bajo unos términos de “inclusión” aparentes (diferencias políticas, religiosas, culturales; incluso las nuevas tecnologías). Las actividades de interacción realizadas por algunos museos en el extranjero, como el MoMa, lo demuestran.

No existe una compilación fotográfica de estos espacios bajo la óptica de un mismo autor. Petre Maxim realizó un registro oficial de fotografías de las obras pertenecientes al Museo de Bellas Artes -también de los espacios- y data de la época de Pérez Jiménez, sintiéndose la necesidad de algún tipo de actualización/nuevo enfoque. También se encuentra una contradicción al tener una cantidad de fotografías con una alta calidad artística dentro de catálogos de cada museo por separado, pero sin la debida mención debajo de cada foto -aparece una lista de los fotógrafos al final del libro en los créditos- ; tampoco se ha realizado una unión de estas fotografías en un mismo libro

(cuestión que podría ser muy beneficiosa para la Fundación de Museos Nacionales, en cuanto a valor histórico, reconocimiento nacional e internacional, entre otros).

La respuesta que busca este ensayo fotográfico es despertar la curiosidad de los espectadores, ocasionando una aproximación más personal e incluso una incursión en estas entidades: los museos. Atraparte pretende dar a conocer de una manera conceptual y *abstracta* estos lugares.

El ensayo plasmará diversos museos -enfocándose en el espacio, su arquitectura- que han tenido cabida dentro del territorio capital y que han sido importantes a lo largo de la historia del arte y la museología, incluso internacionalmente.

2.Objetivos

Objetivo general

Realizar un ensayo fotográfico sobre el espacio y la arquitectura de los museos de arte en la ciudad de Caracas, bajo la influencia estética y de composición del constructivismo ruso (como movimiento artístico).

Objetivos específicos

1. Conocer la Galería de Arte Nacional, el Museo de Bellas Artes, el Museo Contemporáneo, el Museo Alejandro Otero y el Museo del Diseño y la Estampa Carlos Cruz-Diez.
2. Investigar los valores de composición del constructivismo ruso.
3. Definir las características y técnicas de un ensayo fotográfico.

3. Delimitación

El ensayo fotográfico con influencia de la estética del constructivismo ruso se producirá en diversos museos de arte de la capital (Museo de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo, Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez, Galería de Arte Nacional y Museo Alejandro Otero), entre el mes de Julio del 2015 hasta Septiembre del año 2016. Se considera como público principal a los venezolanos que oscilan entre los veinte y los treinta años.

4. Justificación

El presente proyecto de trabajo de grado pretende mostrar y preservar, a través de la fotografía, distintos museos de arte de Caracas y la riqueza de estéticas reflejados en ellos. La idea es que el espectador se sienta *dentro* del espacio sin tener que estar ahí físicamente.

Se utilizará el formato de ensayo fotográfico para poder jugar con una visión artística y subjetiva, a la vez que permite jugar con la visión de la realidad -siendo reflejo de una perspectiva particular- y otorgar un valor estético mayor (uno que aspira a lo abstracto y lo anacrónico). La versión del mismo dentro de un libro es por las cualidades de durabilidad, trascendencia y efecto tangible, además de la disposición del espectador de verlas el tiempo que quiera, en el orden que desee. Se aspira a exponerlas a gran escala para tener un público numeroso, inclusive uno que no esté interesado de antemano en el tema.

El basarse en la estética del constructivismo (la obra se comunica con el espacio que la rodea o penetra / se valora la simultaneidad del espacio, el tiempo y la luz / consta de elementos de formas geométricas, lineales y planas / la obra de arte debe tener una función social), le dará una acentuación especial a la composición básica de la estructura de los museos de arte seleccionados. Además, durante este movimiento se realizaron grandes avances en cuanto a fotografía arquitectónica y se podría decir que gracias a él, se desarrolló gran parte de la visión moderna y abstracta que se tiene en el arte en general. También es indudable el carácter arquitectónico *moderno* de los museos seleccionados, estilo y materiales que se desarrollaron a partir de las ideas constructivistas y de la Bauhaus.

Este ensayo fotográfico busca despertar la curiosidad por estos espacios y eventualmente, un acercamiento individual a ellos.

CAPÍTULO V.

EL ENSAYO FOTOGRÁFICO

1. Procedimiento

En la investigación que se realizó para el marco teórico, se leyeron múltiples textos referentes a la museología y su historia (realmente joven, ya que data a penas a finales del s. XX), la evolución que ha tenido hasta ahora y cómo estos espacios en otros países han tenido que transformarse acorde al cambio de su sociedad o la temática que exponen, al igual que están en constante debate gracias a la aparición de las nuevas tecnologías y las nuevas maneras de aprendizaje en la actualidad; así mismo el historial de la museología dentro de Venezuela (sin contar casas coloniales/históricas) comienza formalmente con el Museo de Bellas Artes, en su sede actual diseñada por el maestro Villanueva, inaugurada en 1938 bajo la presidencia de Eleazar López Contreras, antes este “museo” estaba en un espacio dentro de la Biblioteca de la UCV. Le siguen el Museo de Arte Contemporáneo en 1973, la GAN en el 1976, el Alejandro Otero en 1990 y Carlos Cruz-Diez en 1997. El material respecto a la museología en general se consiguió casi en su totalidad en Internet -desde páginas académicas, libros en digital a definiciones en Constituciones Nacionales-, salvo excepciones de libros prestados o librerías como Lugar Común que amablemente permitían largas visitas e investigaciones en libros que tienen a la venta. Con respecto a la museología nacional, se recurrió a visitar museo por museo y buscar historiales de los mismos -encontrando bastantes trabas institucionales en el proceso.

En cuanto al tema del constructivismo ruso, fue un gran reto conseguir múltiples fuentes de investigación que fuesen relevantes y fidedignas; dado a que este movimiento artístico se alió a unos ideales políticos fijos -comunismo soviético-, al caer estos, el arte y sus estudios fueron prácticamente destruidos. Además del Internet -con una cantidad sórdida de portales/blogs anó-

nimos, mas páginas de páginas de museos como el Tate- se contó con la colaboración del tutor del proyecto, Eduardo Burger, quien facilitó múltiples libros especiales en arte. Se confirmó también que gracias a la fuerte inmigración que tuvo nuestro país en la década de los 50, y la emigración anterior a esta fecha de la población de los países bajos y europeos a lo largo del mundo para huir de situaciones políticas/económicas, tuvimos fuertes influencias en toda nuestra arquitectura y estética; incluso al punto de tener a un fotógrafo rumano -Petre Maxim- altamente influenciado por este movimiento estético dentro de la Revista Shell, publicaciones entregadas de manera gratuita a toda la población venezolana por aproximadamente veinte años. Adaptar esta estética a la composición fotográfica de la estructura de los museos necesitó de bastante documentación visual previa y de intuición a la hora de tomar las fotos.

En cuanto al capítulo sobre ensayo fotográfico, observar fotografías arquitectónicas, su desarrollo y estilos diversos a lo largo del tiempo y culturas, ayudó a desarrollar en la tesista una visión un poco mas acertada y pulida a la hora de realizar las propias. También entender la importancia de *apropiarse* del espacio antes de retratarlo, se convierte en algo fundamental.

Se realizaron visitas previas a los museos antes de ir a fotografiarlos, para ir conceptualizando los espacios y observar el comportamiento de la luz dentro de ellos, al igual que la revisión de diversos catálogos de cada uno para tener nociones de las imágenes ya existentes -para no reincidir-. La mayoría de los museos fueron fotografiados en un día, sin luces extras, sin trípode y sin asistencia.

Se seleccionaron nueve fotos aproximadamente de cada museo, según criterios estéticos propios y que además hicieran resonancia con los valores compositivos del Constructivismo Ruso. Luego esta selección fueron editadas con Photoshop y Lightroom, pero sin alterar mucho la imagen (sólo balances básicos de brillo, nitidez, exposición, temperatura, angulación, etc).

2. Propuesta Visual

Basándose en la estética del constructivismo ruso, se toma particular atención al trabajo fotográfico de Rodchenko, artista ruso perteneciente y sobresaliente de dicho movimiento artístico; que juega mucho con los planos cenitales/nadir, ángulos oblicuos, las doble exposiciones y la búsqueda del ritmo y composiciones “particulares”. Descubriendo y compartiendo su particular fascinación por las obras arquitectónicas del momento.

Como otro pilar de inspiración visual para la realización de este ensayo, destaca la obra de Petre Maxim, fotógrafo rumano que emigró a Venezuela en la década de los 50, donde trabajó para la revista Shell y que incluso realizó una documentación exhaustiva del Museo de Bellas Artes; y Richard Pare, fotógrafo inglés especializado en documentar las construcciones abandonadas de la revolución rusa - constructivismo ruso.

La iluminación es natural o local (siendo una problemática, ya que tienen luces tungsteno y fluorescente blanca en un mismo espacio) debido principalmente a que no se pueden utilizar luces profesionales dentro de las locaciones, encuentra provecho en las sombras creadas por la misma estructura arquitectónica o el efecto artístico que deriva sin querer de la mixtura de tipos de luces. Se emplearán ángulos oblicuos en algunos casos, planos cenitales/nadir, planos generales con la intención de ubicar un poco más al espectador sobre el espacio, juegos con la línea del horizonte. Con el trabajo de postproducción/edición, se busca resaltar el contraste en las imágenes.

La propuesta visual se mantendrá prácticamente igual a pesar de que sea otro museo, con la idea de que el espectador no pueda distinguir entre uno y otro; de todas maneras, las fotografías se ajustan a la estructura de cada uno. Para la toma de las fotos se utilizará una cámara Canon Rebel t3-i con un lente de 18-55 mm con estabilizador incluido, de la misma marca -el 18 mm será el preferido debido a que logra abarcar con mayor profundidad los espacios.

CAPÍTULO VI. EJECUCIÓN DEL PLAN

1. Contactos y Permisos

Se necesitó de la colaboración y el permiso de la Fundación de Museos Nacionales (FNM), que con la entrega a la Presidencia de una carta solicitando el acceso y su debido seguimiento, se consiguió. Además se requirió hacer una debida notificación en cada museo ante la visita realizada, mostrar la carta aprobada por la FNM y asegurar el cumplimiento de ciertas normas (tales como no usar flash, el respeto a zonas restringidas, entre otras). En algunos casos hubo problemas de acceso -al parecer la Presidencia de la FMN cambió en el lapsus de tiempo establecido y solicitaban el avale del director de cada museo en particular- por lo cual fue necesario proceder sin el consentimiento de la institución.

2. Locaciones

-Museo de Bellas Artes

Ubicado en la Plaza de los Museos, Parque Los Caobos, Bellas Artes, Caracas. Espacios semi-cerrados con mucha luz natural, otros cerrados completamente con iluminación artificial blanca, espacios externos con luz natural con árboles y esculturas.

-Museo de Arte Contemporáneo

Zona Cultural de Parque Central, Nivel Lecuna, Caracas. Espacios cerrados con luz artificial blanca; espacios externos con luz natural, mucha sombra por árboles y esculturas gigantes.

-Galería de Arte Nacional

Avenida México, entre las estaciones Bellas Artes y Parque Carabobo del Metro de Caracas, frente a Puente Brión, La Candelaria, Caracas. Espacios totalmente cerrados con iluminación artificial blanca y amarilla, espacios semi-cerrados con sombreados por estructuras de enrejados a lo largo de un pasillo central.

-Museo Alejandro Otero

Complejo Cultural La Rinconada, Caracas. Espacios totalmente cerrados con luz artificial blanca o amarilla (dependiendo de la sala/exposición); patio central con doble altura que es bañada por una luz translúcida exterior. Espacios exteriores con luz natural.

-Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez

Av. Bolívar, entre calle Sur 11 y Av. Este 8, Paseo Vargas, Caracas. Totalmente cerrado, con iluminación artificial blanca/amarilla. Además de la famosa sala Cámara de Cromo-saturación, diseñada por el artista Cruz-Diez.

3.Desglose de necesidades

Preproducción		
Recursos	Cantidad	Observaciones
-Catálogos de los museos	mín. 5	En los mismo museos o usados.
-Adquirir el programa Lightroom para Mac	1	
-Permiso FMN	1	Percance debido al cambio de la Presidencia de dicha institución
-Asesoría	incalculable	
Producción		
-Cámara Canon EOS Rebel T3i 50	1	
-Lente Canon EF-S 18-55mm f/3.5-5.6 IS II SLR	1	
-Memoria Kingston 16 GB	1	
-Fotógrafo: Luz Marina Di Scipio Carrillo	1	
PostProducción		
-Edición: Luz Marina Di Scipio Carrillo	46	
-Asesoría	incalculable	
-Impresión en papel fotográfico	23	
-Empastado	1	

4. Presupuesto

Con el fin de obtener un presupuesto adaptado a los requerimientos de la realidad, se consultó en Abril del año 2016 a dos casas productoras ubicadas en Caracas, Venezuela: Ciudad Petróleo y Rubik (ver tablas), para saber cuál sería el costo total de esta producción o uno aproximado, incluyendo todos los gastos, necesidades de elaboración e I.V.A. Los montos ofrecidos por ambas productoras fueron promediados y el costo resultante se muestra en la tabla que está titulada como “Presupuesto”. Los espacios vacíos en “Días aproximados” es porque el recurso no lo aplica. Todos los precios están en Bolívares Fuertes.

Descripción	Días aproximados	Cantidad	Precio 1	Precio 2	Costo Promediado
Fotógrafo principal	3	1	100.000	90.000	285.000
Asistente de realización	3	1	50.000	40.000	135.000
Cámara Canon EOS Rebel T5i	3	1	30.000	32.000	93.000
Tarjeta de Memoria SD de 20G	3	1	7.000	5.000	18.000
Trípode	3	1	18.000	16.000	51.000
Edición y retoque		46	10.000	8.000	414.000
Prueba de Impresión		4	2.000	1.800	7.600
Impresión Final		25	2.000	1.800	47.500

Descripción	Días aproximados	Cantidad	Precio 1	Precio 2	Costo Promediado
Empastado		1	8.000	5.000	6.500
TOTAL					1.057.600

5. Análisis de Costos

Los montos que aparecen en 0 Bs en algunos ítems corresponden a rubros que no fueron cotizados, bien sea porque fueron conseguidos prestados para la realización del ensayo fotográfico, por tenerlos previamente o por no contratar los servicios descritos sino hacerlos personalmente.

Descripción	Cantidad	Costo Real
Fotógrafo principal	1	0
Asistente de realización	-	0
Cámara Canon EOS Rebel T3i	1	0
Tarjeta de Memoria SD de 16G	1	0
Trípode	-	0
Edición y Retoque	46	0
Prueba de Impresión	2	2.000
Impresión Final	25	25.000
Empastado	1	7.000
TOTAL		34.000

6. Selección de las fotografías y ensamblaje del ensayo

Se realizaron un aproximado de treinta a cincuenta fotos por museo, de las cuales se debió seleccionar unas nueve por cada uno. El proceso fue lento y se buscó la opinión de muchas personas (tanto conocedores de fotografía como otros que no) con la intención de crear una recopilación agradable a múltiples audiencias.

Primero por cada museo se realizó un recorrido sin cámara, para previsualizar los posibles enfoques. Después, se tomaba una primera sesión, la cual duraba prácticamente todo un día para jugar con la iluminación natural de los espacios y los visitantes; luego se analizaban y clasificaban para hacer una primera depuración, ahí se analizaba si era necesario una tercera visita para retomar algunas fotos por cuestiones de enfoque, iluminación o velocidad, o tomar otras completamente diferentes. Al preseleccionar unas veinte fotos por museo, se disponía a preguntar la opinión de los demás, incluido el tutor del proyecto de grado Eduardo Burger. Se tomaba especial atención a que las imágenes tomadas coincidieran con la estética propuesta por el constructivismo ruso y que de las nueve seleccionadas existiese un equilibrio entre las de los otros museos y entre ellas mismas, sin que se tornaran repetitivas visualmente.

De la percepción de la *realidad* inventamos un lenguaje “universal y abstracto”, con figuras puras y geométricas; honrando la utopía de que del papel se puede alcanzar la materialidad; de esta forma, cobran vida.

7. Resultados

En cuanto a resultados tangibles, se logró realizar una documentación fotográfica inédita de los principales museos de arte de la ciudad de Caracas, con una visión particular y nueva de los espacios, impulsada por la idea de que las personas los puedan conocer sin tener que visitarlos -aunque las aspiraciones son el despertar de la curiosidad para que los visiten por su cuenta-. Se muestra la belleza inherente en la estructura misma pero con composiciones *inusuales* y a algunas personas transitando los espacios en algunas oportunidades. Los museos seleccionados para la muestra, a pesar de haber sido diseñados por arquitectos diferentes y construidos en tiempos distantes, desbordan características similares que los hacen congeniar estéticamente hablando. Se considerará la idea de donar las fotografías a la Fundación de Museos Nacionales para que hagan uso de ellas.

Por resultados intangibles, se redescubrieron estos espacios visitados frecuentemente en otros tiempos y se apreciaron condiciones, cualidades y características que se creían prejuiciosamente perdidas. Como opuesto, se corroboraron ciertas sospechas de descuido de los mismos -falta de presupuesto, de personal capacitado, entre otros-.

En la presentación de *Atraparte* como libro se logra la preservación y transmisión de estas imágenes, incluso a nivel internacional, bajo la cualidad de ser anacrónicas. Se pueden apreciar sin sentir una división entre ellas, tomándolas como una unidad o como independientes que congenian y dialogan entre sí. En cuanto al diseño, sería interesante llegar a una edición en donde se puedan yuxtaponer a fotografías pasadas -tanto arquitectónicas como obras de arte-.

Se está esperando la aprobación de un presupuesto para una exposición a media escala, al igual que de los permisos de la galería dentro de la UCAB con la finalidad de ver la reacción inmediata y masiva de la comunidad ucabista ante estas fotografías.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Conclusiones

Visitando a los museos, y teniendo que ser particularmente detallista con lo observado, se pudo apreciar una armonía quizás inconsciente en cada uno de los museos. La fotografía arquitectónica es un reto, de dimensiones inesperadas; sobretodo cuando no se dispone de trípode o luces, y además, con una combinación de ellas nada favorable para la imagen revelada (luz amarilla, con luz fluorescente, mas luz natural). Una experiencia de crecimiento e indagación que sólo está iniciándose.

El cariño por lo museos estaba; se afianzó, causó estragos por una sensación de impotencia en muchos casos para luego culminar con cierta esperanza inocente de que todo esto puede mejorar, porque los espacios y la materia están; sólo deben ser realmente *observados* y por ende, apreciados, asimilados, transformados. La pasión por la fotografía creció, al igual que las ganas de materializarla a toda costa (a modo de revelado). Ambos son medios para conectarse con el otro y salir renovados.

Al ir a los museos, se corroboraron ciertas sospechas así como otras fueron desmitificadas. En ellos se realizan talleres educativos, charlas, visitas guiadas; todavía existen personas que le ponen mucho cariño a su jornada e influyen en la vida de los demás; sólo que no hay la difusión adecuada. Se observaron muchos niños y ancianos, que se sentaban en el piso o en las escaleras; porque los museos tomados para este trabajo no consideraron quizás estos espacios como unos de permanencia inerte -lo cual considero necesario para la *meditación* de las obras y lo sentido hacia ellas-.

Nuestros museos son como unas perlas arrojadas al mar, deseosas de tocar orilla.

Recomendaciones

A aquellos que conocen a los museos gracias a estas fotos, no duden en ir a visitarlos y descubrir nuevos enfoques y encuadres; o simplemente déjense desbordar. Para los ya conocedores, por favor aprecien una nueva perspectiva juguetona.

A los museos y a los que velan por ellos, no dejen nunca de buscar respuestas insaciables y cambiantes. A los fotógrafos, salgan a explorar en solitud aquello que les llama. A todos, no olvidemos nunca lo preciso del instante, lo maravilloso del entorno y de nuestros espacios; intentemos apreciarlos y redescubrirnos en ellos, aportando lo mejor de nosotros para mejorarlos -si así lo requieren-.

Poco a poco una capa de olvido nos va recubriendo, y sólo los despiertos pueden ayudar a sacudirlo para cambiarlo. Despierten, descubran aquello que está olvidado pero vivo dentro de cada uno. Encuentren “eso” que los mueve, que les hace vibrar, que les hierve la sangre y al mismo tiempo los logra apaciguar. Si lo consiguen, no lo dejen ir jamás. Luego de que lo aprecien hasta lo más hondo, compártanlo y observen cómo crece su dicha (si es al contrario, nunca fue lo indicado).

No cabe duda de que estamos rodeados de maravillas por descubrir, redescubrir y compartir. En el interior de nosotros mismos, en nuestra rutina, en nuestra ciudad, en nuestro país y en el mundo entero. Siempre habrá amor y disposición por entregarlo todo.

FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas

ADAMS, Ansel (1977). *The portfolios of Ansel Adams*. Nueva York, Estados Unidos: New York Graphic Society.

ARROYO, M; R. Lozano (1975). *El Museo de Bellas Artes de Caracas y algunas de sus obras*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.

BERDYAEV, Nicolas (1947). *The Russian Idea*. Nueva York, Estados Unidos: The Macmillan Company.

BOOTH, Pat (1983). *Master Photographers- the world's great photographers on their art and technique*. Nueva York, Estados Unidos: Clarkson N. Potter, Inc.

CHIPP, Herschel; Peter Selz, Joshua C. Taylor (1984). *Theories of Modern Art-A source book by artist and critics*. California, Estados Unidos: University of California Press.

DECAROLIS, Nelly (2006). *El pensamiento latinoamericano. Los documentos del ICOFOM LAM*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.

GIRALT, D. (1973). *La pintura en el siglo XX*. Barcelona, España: Biblioteca Salvat de grandes temas.

GOMBRICH, E. (2009). *La historia del arte*. China: Phaidon.

GONZALEZ, Ángel; Francisco Calvo, Simón Marchan (1999). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, España: Editorial Istmo.

HARRISON, Charles; Paul Wood (1992). *Art in theory 1900-1990- an anthology of changing ideas*. Gran Bretaña: Editorial Blackwell.

HERNANDEZ, Francisca (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Asturias, España: Editorial Trea.

JIMÉNEZ, Ariel (2005). *Conversaciones con Jesús Soto*. Caracas, Venezuela: Fundación Cisneros.

LAHUE, Kalton; Joseph A. Bailey (1973). *Guide to Architectural Photography*. California, Estados Unidos: Petersen Publishing Co.

LÓPEZ, Vicente (1984). *Diccionario de autores, obras y personajes de la literatura griega*. Barcelona, España: Editorial Juventud.

PALENZUELA, Juan Carlos (2014). *Arte en Venezuela 1980-2005*. Caracas, Venezuela: La casa del cerrajero C.A.

RAMOS, María Elena (2012). *La cultura bajo acoso*. Caracas, Venezuela: Editorial Artesano Editores.

TAYLOR, Ronald; Elsie Callander, Antony Wood (1985). *A history of architectural theory: from Vitruvius to the present*. Nueva York, Estados Unidos: Princeton Architectural Press.

TEYMUR, Necdet; Thomas A. Markus, Tom Woolley (1988). *Rehumanizing Housing*. Londres, Inglaterra: Butterworth & Co. (Publishers) Ltd.

VILERA, Diana (2012). *Claves de la museología venezolana- El museo nacional. Identidad, cultura y nacionalidad en la Venezuela del siglo XIX*. Caracas, Venezuela: Norma Impresos Ediciones C.A.

Fuentes hemerográficas

CORRADA, Manuel (1992). On Some Vistas Disclosed by Mathematics to the Russian Avant-Garde: Geometry, El Lissitzky and Gabo. *Leonardo*, No. 3/4, Volumen 25, pp. 377-384

Fuentes electrónicas

A. and Pangeometry, El Lissitzky, 1925. The detached gaze. [Página web en línea]. Disponible: <https://thedetachedgaze.com/2014/03/15/105/> [Consulta: 2016, julio 14]

Annual Report 2015. Consejo Internacional de Museos (ICOM). [archivo PDF].

Disponible: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Activity_report/ICOM_activity_report2015_eng.pdf [Consulta: 2016, julio 7]

Arte Ruso (2010). Blog Diario. [Página web en línea]. Disponible: <http://arterusouv.blogspot.es/1293747797/movimiento-constructivista-artistas-destacados-y-sus-obras-m-s-importantes/> [Consulta: 2015, diciembre 12]

Características del constructivismo (2008). Historial de Diseño. [Página web en línea]. Disponible: <https://historialdedisenio.wordpress.com/2008/07/29/caracteristicas-del-constructivismo/> [Consulta: 2015, diciembre 12]

Código de Ética Profesional de los Museos. Consejo Internacional de Museos (ICOM). [archivo PDF]. Disponible: <http://vereda.ula.ve/curador/assets/docs/CodigoICOM.pdf> [Consulta: 2016, julio 7]

Constructivism (art). New World Encyclopedia. [Página web en línea]. Disponible: [http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Constructivism_\(art\)&oldid=970037](http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Constructivism_(art)&oldid=970037) [Consulta: 2016, septiembre 3]

Constructivism. Art Movements. [Página web en línea]. Disponible: <http://www.artmovements.co.uk/constructivism.htm> [Consulta: 2016, julio 21]

Constructivism. Tate. [Página web en línea]. Disponible: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/c/constructivism> [Consulta: 2016, agosto 2]

Constructivism. The Art Story. [Página web en línea]. Disponible: <http://www.theartstory.org/movement-constructivism.htm> [Consulta: 2016, agosto 2]

Constructivism: (1913 - 1930). Absolute Arts. [Página web en línea]. Disponible: <http://www.aa.com/masters/movements/constructivism.html> [Consulta: 2016, julio 21]

Constructivismo (2005-2008). Portal de Arte. [Página web en línea]. Disponible: <http://www.portaldearte.cl/terminos/constructivismo.htm> [Consulta: 2015, diciembre 12]

Constructivismo (2015). Dilo En Grafico. [Página web en línea]. Disponible: <https://diloengrafico.wikispaces.com/Constructivismo> [Consulta: 2015, diciembre 12]

Constructivismo Ruso (2012). Teoría e Historia del Diseño. [Página web en línea]. Disponible: <http://teoriahd.blogspot.com/2012/03/constructivismo-ruso.html> [Consulta: 2015, diciembre 12]

Constructivismo. Monoskop. [Página web en línea]. Disponible: <http://monoskop.org/images/2/23/Constructivismo.pdf> [Consulta: 2015, diciembre 12]

El Constructivismo Ruso (2008). Aprender Sociales. [Página web en línea]. Disponible: <http://aprendersociales.blogspot.com/2008/04/el-constructivismo-ruso.html> [Consulta: 2015, diciembre 12]

El constructivismo ruso. ArteHistoria. [Página web en línea]. Disponible: <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/5447.htm>. [Consulta: 2015, diciembre 12]

Museum. Parastone. [Página web en línea]. Disponible: <http://www.parastone.uk/main-category/museum/artist> [Consulta: 2016, julio 10]

Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de los Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. Noticias Jurídicas.

[Página web en línea]. Disponible: http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/rd620-1987.11t2.html [Consulta: 2016, julio 10]

Revolutions in Time, Space, and Art: Russian Constructivism. University of Northern Iowa. [Página web en línea]. Disponible: <https://www.uni.edu/universitas/article/revolutions-time-space-and-art-russian-constructivism> [Consulta: 2016, julio 14]

Russian Constructivism. Art History Archive. [Página web en línea]. Disponible: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/constructivism/> [Consulta: 2016, agosto 2]

Russia Constructivism. CSUN. [Página web en línea]. Disponible: <http://www.csun.edu/~pjd77408/DrD/Art461/LecturesAll/Lectures/lecture07/Constructivism.html> [Consulta: 2016, septiembre 3]

The Ancient University of Alexandria (The Mouseion). Tour Egypt. [Página web en línea]. Disponible: <http://www.toureypt.net/featurestories/mouseion.htm> [Consulta: 2016, Julio 10]

The easy guide to design movements: Constructivism. Creative Bloq. [Página web en línea]. Disponible: <http://www.creativebloq.com/graphic-design/easy-guide-design-movements-constructivism-10134843> [Consulta: 2016, Julio 21]