



DOI: 10.26807/cav.v10i17.522

TEMAS DEL ARTE

# EL ARTE DEL OBJETO ESTÉTICO

The Art of the Aesthetic Object

Eugenio Mangia Guerrero.

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 2023-02-25

Fecha de aceptación: 2024-10-29

Mangia Guerrero, E. (2024). El Arte del Objeto Estético. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 10(17). <https://doi.org/10.26807/cav.v10i17.522>

## **Biografía del Autor**

Eugenio Mangia Guerrero, arquitecto investigador.

## **Resumen**

Este ensayo trata sobre el juego entre representación y objetividad, que ha sido de interés explícito en la pintura, escultura y la arquitectura moderna en el contexto de la metrópolis moderna. Gran parte de la riqueza de la experiencia pictórica moderna radica en nuestra percepción de las tensiones entre la actualidad de la obra como objeto y sus lecturas representativas entre la pintura y la imagen o entre el objeto y la actividad artística. Siguiendo las instrucciones indicadas por la guitarra de Picasso, que tradujo la sintaxis cubista al espacio real, varias obras se han situado en los límites del pictorialismo y la objetividad, ubicando las preocupaciones del arte en una encrucijada entre pintura, escultura y arquitectura dentro del entorno de la metrópolis moderna.

**Palabras clave:** Arte, Arquitectura, Objeto, Estética, Modelo, Vanguardia, Construcción

## **Abstract**

This essay deals with the interplay between representation and objecthood, which has been of explicit interest in modern painting, sculpture, and architecture in the context of the modern metropolis. Much of the richness of the modern pictorial experience lies in our perception of the tensions between the actuality of the work as an object and its representational readings between painting and image or between object and artistic activity. Following the instructions indicated by Picasso's guitar, which translated the cubist syntax into real space, several works have situated themselves on the boundaries of pictorialism and objecthood, placing the concerns of art at a crossroads between painting, sculpture, and architecture within the setting of the modern metropolis.

**Keywords:** Art, Architecture, Object, Aesthetics, Model, Avant-garde, Construction

El poder de la tradición ya no puede mantener vivo un arte que no es expresión de su época. Podemos incluso hablar de la decadencia formal del arte, es decir, de la muerte de la sensibilidad formal. Ya no se comprende la importancia de los elementos individuales; lo mismo ocurre con las relaciones existentes entre dichos elementos.<sup>1</sup>

Heinrich Wölfflin

La tarea más importante de la historia del arte es descifrar en las grandes obras de arte del pasado las profecías vigentes en la época de su elaboración.

(Benjamin, 2019, p.137)

Un objeto de arte, a diferencia de cualquier objeto, posee una intención estética. Una intención estética en el arte sólo a veces depende del objeto o de las cualidades estéticas del objeto. Por ejemplo, en el caso de Marcel Duchamp, tomando un objeto cotidiano, particularmente uno que tiene que ver con funciones corporales, y cambiando su contexto, el objeto puede clasificarse como un objeto de arte. Si bien todos los objetos, ya sean proyectados o no, tendrán una estética inherente, el objeto en el caso de Duchamp recibe su designación artística no de la calidad estética del objeto, ni de sus cualidades como objeto, sino de algo periférico al objeto, en el caso de la *Fuente* de Duchamp, un cambio en su contexto. Así, podría afirmarse que una intención estética, sin incluir necesariamente la idea del objeto o las cualidades del objeto, lo califica como objeto de arte.

---

<sup>1</sup> El pasaje de Heinrich Wölfflin citado se debe a Joan Hart y a su tesis doctoral Heinrich Wölfflin, University of California, Berkeley, 1981, - Rosalind Krauss, p. 56.

In New York in 1915, I bought at a hardware store a snow shovel on which I wrote *in advance of the broken arm*. It was around that time that the word ‘ready-made’ came to my mind to designate this form of manifestation. A point that I want very much to establish is that the choice of these ‘ready-mades’ was never dictated by aesthetic delectation. The choice was based on a reaction of *visual indifference* with a total absence of good or bad taste. That sentence, instead of describing the object like a title, was meant to carry the mind of the spectator towards other regions, more verbal:  
Marcel Duchamp. (Richter, 1985, p. 89)

En el caso de la arquitectura, este tema está más involucrado. En primer lugar, la arquitectura es, en un sentido fáctico, su propio contexto. En segundo lugar, la idea de arquitectura diferenciada de la pintura siempre permanecerá dentro de la idea de un sentido pragmático. Intenciones de función y objetos semánticamente preponderantes de uso como paredes, escaleras, baños, puertas y ventanas.

No hay ningún aspecto conceptual en la arquitectura que pueda entenderse sin la idea de objetos prácticos y utilitarios; de lo contrario, no es un objeto arquitectónico. Hacer que estos sean conceptuales y sigan siendo arquitectónicos es otro asunto. “Mientras Duchamp cuestionaba la institución del arte y la producción individual artística, Le Corbusier, más en la línea de Adolf Loos- quien también estaba fascinado con el material sanitario, establecía una distinción entre el objeto de uso y el objeto de arte” (Colomina, 2010, p.124).

Adolf Loos and I, he in facts and I in words, have done nothing but show that there is a difference between the urn and the chamber-pot and that culture plays on this difference. The others, however, the defenders of positive values, can be divided into two groups: those who take the urn for a chamber pot and those who mistake a chamber pot for an urn. (Groenendijk, 1985, p.10)

“Ni Loos ni Kraus se pronunciaron sobre una ‘esencia’ natural del arte o una ‘autonomía’ absoluta del arte; de lo que se trata es de ‘distinciones’ y un ‘margen de maniobra’. Por tanto, Loos insistió en diferenciar arte y arte aplicado” (Mangia, 2022, p.38).  
Los modelos conceptuales, los modelos de estudio, los modelos de sección y los modelos de

presentación se dan como objetos en la práctica y producción de la arquitectura. Aun así, el papel del modelo arquitectónico en la proyección o provocación del comportamiento social o la estética rara vez se considera. En un momento en que los modelos en otras disciplinas, como el cambio climático y los modelos COVID, están afectando claramente el comportamiento social, ¿cómo reflejan los modelos arquitectónicos esos cambios o contribuyen a cambiar los conocimientos? Esta narrativa histórica como evaluación brinda una oportunidad para que artistas y arquitectos reconsideren el potencial del objeto arquitectónico, tanto dentro de la disciplina como fuera de la disciplina y en sus relaciones con la miríada de modelos que han dado forma al arte y la cultura contemporánea.

El uso del “modelo” como objeto en la reproducción a escala reducida de la obra proyectada, creada con fines de estudio y experimentación, ha continuado a lo largo de la historia tanto del arte como de la arquitectura. Además, forma parte de un esfuerzo sistemático para abrir un espacio, una escena en el mundo de las hipótesis y los sueños. Significa una exploración esencial de la construcción y creación de arte, arquitectura y obras estéticas para la ciudad. Un producto ilimitado capaz de estimular las intenciones de uno antes de realizar algo en términos concretos. Tal producto, cuya formalización está ligada a una consideración independiente del resultado, precipita un “motivo” en una forma visual y táctil, una estructura temática, plástica y visual de la obra por venir. Representa el primer evento del que puede surgir un número infinito de variables. Determinando la posibilidad de un efecto controlado *a priori*, se encuentra así en la frontera entre el deseo y la investigación. Es un “algo” que profesa desplegar un destino en contornos y formas, materiales y colores, aún indefinidos.

La inmanencia y la trascendencia son igualmente imposibles: son los dos aspectos de un mismo sueño. De hecho, el discurso del arte moderno es de otro orden: trata de significar del mismo modo que los objetos en su

cotidianidad, es decir en su sistemática latente. (Baudrillard, 1979, p. 118)

De tal manera, que exige ser leído como un objeto existente, el punto de encuentro de los signos y señales de un flujo, que se convertirá en orden y determinación, texto y contexto. Además, si el modelo funciona como una “predicción” y una utopía, de acuerdo con una topografía aún no explorada, por lo tanto, un significado privilegiado que resume toda una serie de significados inestables e inciertos, signos premonitorios de una sensibilidad y pensamiento concretos. Este espacio de suspensión es un territorio natural y propio donde se da forma a configuraciones y ensamblajes, a medio camino entre la escultura y la arquitectura, que formarán el paisaje real. Aquí los términos se entremezclan y logran crear una visión simulada de lo imaginario, donde todo es posible porque las figuras creadas, con las combinaciones imposibles de elementos y signos, producen, al menos en teoría, un orden fantástico de lo real.

Las vanguardias de principios del siglo 20 han tratado de liberar el modelo o maqueta de su papel histórico de proposición e introducción a un objeto o arquitectura. En cambio, han buscado, utilizando técnicas como el collage y el fotomontaje, conferirle un nuevo valor que sea autónomo y tautológico y a la vez poético y estético. La intención ya no era considerarlo como un mecanismo de transición entre una forma y otra, sino como un efecto dinámico existente y comunicante por derecho propio. Esta transposición del significado tendía a poner de manifiesto las similitudes entre las diferentes terminologías, aboliendo así la distancia entre ellas; Algo así como el giro de la proporcionalidad que impulsó al diseño creativo con sus perversiones e intimidad a igualar o al menos a ser sinónimo de las connotaciones futuras a escala urbana. Para los futuristas, como para los dadaístas y surrealistas, las formas y los acontecimientos de la metrópoli dictaron los motivos del discurso dinámico y profundo del arte; “la creación de objetos surrealistas, para la cual el

azar ha otorgado un amplio espacio de acción se ha vuelto para muchos pintores de este círculo una actividad apasionante” (Benjamin, 2019, p.136). En consecuencia, todas las formas y textos que se implementaron en el campo de la pintura y la escultura, la literatura y el cine, la música y la arquitectura, existieron como manifestaciones de un escenario metropolitano.

Estas expresiones se ofrecieron como metáforas de calles y edificios, distritos y paisajes industriales, que sirvieron para inspirar exploraciones reales de la vida urbana cotidiana. Producir una escultura o un poema significaba hipotetizar un territorio urbano imaginario. No es casualidad que a partir de 1912-13, esta curiosa investigación de la creatividad y la metrópoli encuentre un incentivo en la tendencia cubista a incorporar objetos y fragmentos de objetos, como, por supuesto, rasgos de lo urbano banal, en el espacio de una pintura.

Duchamp es uno de los fenómenos más interesantes de la *avant garde* francesa. Su producción es muy pequeña pero su influjo no es para nada pequeño... Ha estado cerca del surrealismo, es amigo de Picasso, ... Su teoría de la obra de arte [¿valor del arte?], que últimamente ha ejemplificado (no aclarado) en una obra, “La mariée mise à nude par ses célibataires”, se ve aproximadamente así: ni bien un objeto es visto por nosotros como una obra de arte, de ninguna manera puede ya funcionar en general como tal. (Benjamin, 2019, p. 136)

Este proceso culminó con la designación de Duchamp del *ready-made* al nivel de un objeto de arte en 1917. Por ende, un botellero, así como un rascacielos, se convirtieron en un instrumento de arte, y de manera similar, el arte se involucró en la poética del entorno urbano. "Tu m' es una Pintura realizada por Duchamp en 1918. Podría decirse que es un panorama del índice. A lo largo de sus diez pies de anchura desfilan las sombras de una serie de ready-mades de Duchamp, proyectadas en forma de índice” (Krauss, 2006, p.212).

Una vez que se ha cruzado el umbral, la frontera que determina los perímetros individuales entre el arte y la arquitectura, la diferencia entre creatividad y reproducción, imaginario y real, prototipo y realización, original y copia, diseño y fabricación, el modelo y su construcción se vuelven confusos, los términos se tornan como espejos entre ellos. Cada uno es una imagen reflejada, el uno un doble del otro. Anteriormente, el objeto-modelo había existido "fuera" del arte y la arquitectura en una categoría propia, una cosa sin valor independiente; Posteriormente, se estableció debido a sus posibilidades para designar y diseñar el imaginario. A este respecto, Baudrillard realiza la siguiente apreciación sobre el estado o el valor del objeto de arte.

Así, la obra pintada se convierte por la firma en un objeto cultural: no es ya solamente leída, sino percibida en su valor diferencial- una misma emoción "estética" que confunde a menudo la lectura crítica y la percepción de las notas de identificación. (Baudrillard, 1979, p.108)

Sin embargo, es con el constructivismo que la dificultad de amalgamar las diferentes polaridades se desarrolló en un sentido real y positivo hacia la investigación visual y la configuración práctica. En el transcurso de unos pocos años, de 1915-20, Malévich, junto con Tatlin, buscó emancipar la escultura expandiéndola en la dirección de una "construcción espacial". Los modelos para los *Architektons* de Malévich o para los *Contrarrelieves* de Tatlin son hipótesis que resuelven dialécticamente esta antítesis. Aplicando los métodos de la pintura suprematista al desarrollo de volúmenes en el espacio, Malévich produjo, comenzando con su investigación de "planetas" en 1915-16, una serie de maquetas, inicialmente en cartón 1920-1921 y luego, de 1922-1923, en yeso, desarrollando así la proyección de su cuadrado negro en el espacio. Estas obras surgen de una proliferación en serie, en la vertical y horizontal, de cubos y paralelepípedos (Barron,1980).

During recent years comrade Malevich has worked exclusively in the field of volumetric Suprematist compositions, on problems of the volumetric



and spatial forms of material masses. This is somewhat related to the tasks facing creators of modern architecture. (SA, 1927, no. 3, p. 104-106)

Los Architektons, de diferente altura y anchura, buscan una dinámica con la que explorar la “dimensión cósmica del suprematismo”. Una profundidad estratosférica se simboliza utilizando el yeso blanco como elemento de construcción y conocimiento del mundo. Las maquetas suprematistas de Malévich son objetos no solo en lo concreto sino también en un sentido teórico. Buscando “cristalizar” el pensamiento a través de la perfección de la técnica y la claridad del material, podría haber estado apuntando a construir la síntesis entre lo imaginario y lo real. Aunque encarnan una trayectoria posible de formas puras, su existencia como prototipos siempre debe referirse a una presencia abstracta, es decir, lo secular y la “luz espiritual” que ilumina la sociedad.

True, this metaphysical formulation does not yield much, to put it mildly, to an intellect thinking materialistically. But Malevich does not only speak; he does, and what Malevich does, we repeat, has great psychological importance. In his new Suprematist objects and volumetric combinations, there is not the smallest particle of atavism. (SA, 1927, no. 3, p.106)

Además, el sistema ortogonal transversal al que se ajusta el material natural es un signo de transición, un movimiento de lo oscuro a lo iluminado, de lo informe a lo elemental, que solo la función de síntesis y medida, entre lo alto y lo bajo, lo celestial y lo terrestre, puede proporcionar y permitir. “No es casual que las incursiones en la estratósfera sean parte de las primeras grandes acciones de la Unión Soviética pacificada” (Benjamin, 2019, p. 146).

En el caso de Vladimir Tatlin, no se basa únicamente en la geometría euclidiana, con la cual logra capturar un sentido utópico a través de sus formas finitas, como el cubo y el paralelepípedo; su modelo obedece a un precepto enérgico y dinámico que ve a los *Loci* como centros ejemplares y a su construcción y soporte, más bien periféricos. El objeto representa el

sueño utópico como un entrelazamiento de momentos ya no sólidos sino transitorios entrecruzados con plenitudes y vacíos y, sobre todo, el resultado del “montaje”. Es una construcción efímera basada tanto en materiales como en presencia humana, como se muestra en las fotografías que documentan la construcción del primer modelo en 1920 en Petrogrado. Representa el resultado del trabajo colectivo, siendo el objetivo la erección progresiva de un lugar ideal, la “Tercera Internacional”, tanto como su modelo, que tiene, sin embargo, formas reales y concretas (Kopp, 1974).

La construcción de las maquetas para el Monumento a la Tercera Internacional de 1919, por lo tanto, refleja muchos significados, subtiendo los principios y fundamentos de un aquí y ahora, que debería convertirse en un futuro en otro lugar. La percepción de que el modelo podría servir para capturar la “germinación”, el verdadero proceso dinámico que precede a la elaboración de detalles se convirtió en una práctica creativa general a partir de los años 20. Exponentes de esto fueron Klucis, Chasnik, Leonidov y El Lissitzky, cuyas maquetas para construcciones y edificios tridimensionales fugaces y efímeros, obras arquitectónicas y quioscos de radio, combinaron yeso y madera, cartón y vidrio, en estado crudo o pintados. Estos lograron traducir una visión materialista que solo el objeto, con su inexpresividad y no subjetividad, logra comunicar (Fainé, Tsantsanoglou, 2011). “Los arquitectones impulsaron a muchos artistas del círculo de Malévich a pasar de la pintura a la arquitectura. La aplicación del suprematismo al entorno urbano ya lo habían hecho, bajo la guía del propio Malévich, los alumnos del UNOVIS de Vitebsk” (Fainé, p.24).

Si, por lo tanto, en la lógica de las formas, lo efímero representa la verdad de la modernidad, si representa la fórmula de futuro de una sociedad racional y armoniosa, el sentido que toma en el sistema presente es totalmente distinto. Si, en su fundamento lógico, la cultura juega sobre los dos términos distintos: efímero/duradero, ninguno de los cuales puede ser autonomizado (la arquitectura será siempre un juego del uno al otro), en el sistema cultural de clase, en cambio, esta relación se manifiesta en dos

polos distintivos, uno de los cuales, lo efímero, se autonomiza en modelo cultural superior, remitiendo el otro, lo duradero, a su antiguamiento, y a las aspiraciones de una mayoría ingenua. (Baudrillard, 1979, p. 36)

En el acto de elección inherente a la selección de materiales y técnicas para la construcción y pintura de los modelos, por ejemplo, en *Haus eines Kunstler* (1923) y *Haus Meudon* (1929) de Theo van Doesburg, se percibe la necesidad de ligereza y transparencia. Es casi como si la visión miniaturizada de las *archiesculturas neoplásticas* condujera a la definición de un vacío abstracto y ejemplificado. Al mismo tiempo, la ausencia de espesor y modularidad de la superficie en cartón ligero indica una construcción fundada en lo horizontal y vertical y basada en el equilibrio de múltiples usos de pesos, planos, volúmenes y colores. El efecto de inestabilidad que es perceptible en los modelos De Stijl se debe, de hecho, a las propiedades infinitas e intercambiables de las formas estándar utilizadas en la construcción. Los módulos (*modellus* es el diminutivo de *modelus*, una medida o módulo arquitectónico) producen un *perceptuum mobile*; son ligeros y modulares porque pueden entrar, como en un juego de cartas, en un complejo circuito de intercambio de forma e identidad (Friedman, 1982).

Entendiendo aquí que la construcción no era sólo el medio por el cual la ciencia había descubierto que el mundo es creado, o qué depende de la filosofía para el desarrollo del argumento lógico (un constructo), o por la cual las matemáticas usan una figura geométrica, construcción fue también el término empleado por los constructores para referirse a la creación del entorno urbano a través de la ingeniería y la tecnología. Tomando una idea como una unidad modular y “construyendo” con ella, la noción de construcción era dinámica y lógica y podía aplicarse a muchos ámbitos de la creatividad, desde el arte hasta los sistemas

políticos. Se convirtió así en una palabra clave durante un período de cambio en Rusia, y sobre ella giró todo lo que buscaba su justificación en la realidad o el proceso científicos.

Para los artistas del De Stijl que, como Mondrian, vieron la pintura y la escultura como una etapa hacia la arquitectura, la maqueta existía como un “modelo” de conducta, un diseño de existencia, que representaba cómo era posible proceder. En el horizonte, hay un modelo de existencia que puede conducir a la esfera productiva de Tatlin, Van Doesburg, o bien permanecer en el territorio utópico de Malévich y Mondrian, registrándose así sin obstáculos en el espacio, desde el “Otro en la Historia”. La pretensión de trabajar sólo en el orden sintáctico y abstracto de las formas y figuras que constituyen el imaginario es un discurso excluyente de lo banal y lo efímero.

En el recinto sagrado de las vanguardias rusas y holandesas, los códigos y signos “arruinados” de la historia y el presente debido al desarrollo capitalista, fueron rechazados en la búsqueda de códigos nuevos y futuros. Como escribió El Lissitzky, “No conocemos espacio fuera de los objetos, ni objetos fuera del espacio. Formar espacio significa formar objetos, los cuales pueden dividirse en elementos” (Yates, 2002, p.114). La demanda fue para un sistema signico que no imitara el de la realidad objetiva. “Si la economía política del signo (la semiología) es susceptible de una crítica por el mismo motivo que por la economía política clásica, no es que su contenido sea asimilable, sino que su forma es la misma: forma/signo y forma/mercancía” (Baudrillard, 1979, p.143).

Sin embargo, hay que plantear al mismo tiempo la pregunta de si el cubismo no ha sido un fenómeno reactivo en el sentido de que componía, o más bien analizaba, al “objeto” no según su emergencia en el proceso de trabajo sino en cierto modo como organismo acabado en sí. (Benjamin, 2019, p. 155)

Los dadaístas, no obstante, comenzaron con la misma premisa, pero llegaron a formas opuestas de trabajar. Degradaron el objeto o el modelo arquitectónico insertando materiales desechados (devaluados), buscando romper con las tradiciones lingüísticas para negar toda convención y retórica. Ellos también querían “reformular” el arte, establecerlo como un nuevo lenguaje. Recurrieron al desconcierto para crear ese “paraíso” donde cada objeto y cada signo renace en una forma diferente. “This deliberate process of ‘subjectivization’ of the world of objects by incorporating it as raw material into works of art was also carried out, on occasion, by Arp, Schwitters and Janco, but it has never been formulated with such Cartesian thoroughness as Duchamp employed” (Richter, 1985, p.88).

El universo del collage, compuesto por diferentes materiales de restos o basura, como los de Schwitters, Ernst y Hausmann, sirve para predicar la conciencia de los objetos y su tejido sensorial. La visión del modelo emerge de esto como algo totalmente condicionada. La elección que informa la selección de materiales y su construcción ya no implica el “prototipo” sino más bien el objeto encontrado (*Objet-trouvé*); así, el objetivo no es sólo saber qué ideas contiene, sino también qué efectos produce. Las maquetas de Schwitters, *Haus Merz*, *Merzbau*<sup>2</sup> (1920-1923) y *Schloss u Kathedrale mit Hofbrunnen* (1923) implican una continua incertidumbre y confusión en los bocetos de diseño. Al introducir objetos, como ruedas y juguetes, botones y sobras, en modelos, las reglas de formación dentro del discurso arquitectónico emergen confusas. Se desorientan de manera lúdica como signos al estar asociados con juegos e incidentes. Ironía y frivolidad, que se inclinan no sólo ante las

---

<sup>2</sup> La Merzbau de Hannover, fue una obra inspirada en el movimiento Dadaísta, entre la arquitectura, la escultura, la pintura y el collage que consistió en la total alteración, añadiendo volúmenes geométricos realizados con todo tipo de materiales y objetos de toda condición. Durante su construcción, Schwitters fue montando las piezas en sucesivas capas, de modo tal que la obra iba cambiando permanentemente. No existía una única Merzbau, sino múltiples, cuya memoria era sepultada por el tiempo y por una nueva intervención. Schwitters decía que la Merzbau, estaba siempre comenzando. Toda una vida dedicada a crear mundos fantásticos y misterios dentro de las habitaciones vulgares de unas casas. (<https://proyectoidis.org/merzbau/>).

exigencias de una crítica social sino también ante la investigación de la difusión de significados y valores impredecibles.

“Este valor desplegado por encima del valor de cambio, y fundado sobre la destrucción de este último, es el que confiere al objeto comprado, adquirido, apropiado, su valor diferencial de signo” (Baudrillard, 1979, p. 122). El encuentro casual entre el mecanismo de la vivienda y la torre de juguete con la ventana de botón elude las definiciones de cualquier identidad arquitectónica; Abre un circuito que se aparta de la lógica de la experiencia o funcionalidad típica y convencional. Cediendo a las equivalencias poco comunes entre objeto y arquitectura, los objetos dadaístas, con su sinsentido, en lugar de implicar una parodia del diseño, se preocupan por el efecto secundario inducido por la recuperación de lo “real”.

Reensamblar despojos y restos cotidianos, sin otra preocupación que la visual. Uno se aparta de la lógica del uso con sus plenitudes y equilibrios para entrar en la difusión del placer, donde el objeto como signo ya no toma forma en términos finitos, sino que sugiere una ruptura, una dislocación, un desorden, que no tienen nada que ver con una preocupación por un valor estético y orden lingüístico. “El signo se ofrece con la misma evidencia de valor de sentido que la mercancía en la evidencia “natural” de su valor. Son “*las cosas más simples y las más misteriosas*”. En cuanto a la semiología, semejante a la economía política, no hace sino describir su circulación y su funcionamiento estructural” (Baudrillard, 1979, p.173).

Los ensamblajes dadaístas son configuraciones fortuitas, que se convierten en hipótesis en la construcción de algo “fuera de la razón” Los objetos giran diabólicamente; Se mueven de una manera impactante y onírica, dando lugar así a nuevas composiciones arquitectónicas no legitimadas, que no pueden reivindicar un diseño ni una historia que no sea la de la banalidad.

Es como si el modelado y la construcción posterior estuvieran investidos de una actitud y pensamiento diferentes. La práctica real de montar y pegar, manipular y configurar

estaban implicados en el juego del deseo. La energía sensual y sensorial, aliada a la fascinación iconoclasta del dadaísmo, se disipa en un placer espectacular cuando el objeto se convierte en una "personalidad" de carne y hueso, suave y complaciente. Como es el caso de la última pieza de Marcel Duchamp, *Étant donnés*; que es una obra de arte a modo de *tableau*, visible solo a través de un par de mirillas (una para cada ojo) en una puerta misteriosa de madera. Representando a una mujer desnuda acostada boca arriba con la cara oculta, con las piernas abiertas, y el vello púbico rasurado, sosteniendo una lámpara de gas en el aire con una mano. Todo esto en un contexto de paisaje natural con una cascada al fondo en la forma de un diorama. “Esta inversión tan radical de las premisas estéticas que presidieron la elaboración del *Gran vidrio* está soportada, sin embargo, por una estructura arquitectónica y técnica invisible pero bastante compleja” (Ramírez, 2000, p. 200).

Desarrollando su corporalidad, le ha asignado una tarea “gloriosa”. El objeto es inmanentemente parte de la red de la vida, y gesticula y presenta temblores y convulsiones que contrastan con su origen rígido y paralizado. A veces, en la ambigüedad de su estado suspendido, revela una riqueza erótica. Tocada y examinada, su epidermis se hincha y se contrae; Subtiende una naturaleza interior sensual de paraísos ocultos. La lámpara y la carne seducen con su dulzura cutánea y su luz, que recuerda el profundo ardor de las sustancias secretas. Incluso si su procedimiento difiere a la capacidad dadaísta y surrealista de extraer algunos objetos de la extensión homogénea del lugar común y luego insertarlos en el arte, sin embargo, presenta una actitud diferente y más amplia. Ha mejorado los valores táctiles y ambientales, trascendiendo así lo común en lo “original”. “El Arte Moderno pretende en última instancia objetivar los componentes materiales de un medio dado, haciendo de ellos, empezando por el propio fondo origen de su existencia, objetos de la visión” (Krauss, 2006, p.55).

El dominio de objetos habitables que la arquitectura reclama como propio encuentra insinuación en el modelo. El modelo pretende presentar la arquitectura, no representarla. A diferencia de los signos del lenguaje, cuyo significado es principalmente una cuestión de convención arbitraria, la relación del modelo con su referente parece motivada en el sentido de que intenta emularlo o aproximarlos. Su adecuación se define por la semejanza. En términos de Charles Sanders Peirce, el modelo es un signo icónico, que se asemeja directamente a su referente al compartir de sus características. Su color y proporciones son idénticos a los de su referente, y lo más importante, es un objeto tridimensional. Además, la relación escalar, debido a su carácter matemático, no aparece como una convención arbitraria sino como una regla necesaria. Si se piensa que los edificios son el referente definitivo para la arquitectura, entonces el modelo podría considerarse como su relato semi-ficticio. El hecho de que el modelo deba construirse refuerza su pretensión de motivación. Si bien sus materiales pueden diferir, la fabricación del modelo en sí misma se convierte en una forma de construcción sustituta, que sirve para explicar el funcionamiento de los dibujos arquitectónicos traduciéndolos en forma tridimensional. De esta manera, el modelo es una especie de prueba del diseño, y tal vez la fotografía sea su validación final.

La pintura se convierte en un signo conectado a un referente a lo largo de un eje puramente histórico. Y esta cualidad indiciaria es específicamente fotográfica. En su análisis sobre las diferentes tipologías signícas- símbolo, icono e índice-, C. S. Peirce distingue las fotografías de los iconos (signos que determinan un significado en función del parecido), pese a la supuesta pertenencia de las primeras al grupo de los segundos. “Las fotografías”, afirma Peirce, “sobre todo las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en cierto modo son exactamente iguales a los objetos que representan.” (Krauss, 2006, p.230)

La construcción y posible deconstrucción del modelo tiene la capacidad de aclarar atributos de la composición o el montaje de elementos constructivos. El arte de construir



modelos puede verse como un desplazamiento y condensación del oficio de construir, un intento de recuperar el aura de la obra fetichizando la facticidad de los objetos sustitutos. La creación de modelos podría verse como un papel que el corte y talla de piedra jugó anteriormente en la educación de los arquitectos, sus primeras marcas tectónicas y táctiles sobre el material, ya que estas están inscritas en la historia de la construcción. Tal vez el modelo concreto de la condición óptica del proyecto. Existe como deseo no en una especie de nada, sino como una utopía. Mantiene la promesa de habitar, incluso si no se lo permite por completo. Aquí todas las normas del modelo entran en un estado de crisis colectiva. Los límites se vuelven inestables e inciertos. El arte como arquitectura, el modelo como escultura, irrumpe a medio camino entre lo reprimido y lo paranoico, lo científico y lo psicológico, sin trascendencia y valores supremos. El espacio del modelo se encuentra en la frontera entre la representación y la actualidad. Al igual que el marco (*passepartout*) de una pintura, demarca un límite entre la obra y lo que hay más allá. Y al igual que el marco, el modelo no es ni totalmente dentro, ni totalmente fuera, ni una representación pura, ni un objeto trascendente. Reclama una cierta objetividad autónoma, sin embargo, esta condición es siempre incompleta. El modelo es siempre el objeto de. El deseo del modelo como objeto es actuar como un simulacro de otro objeto, como un sustituto que permite la ocupación imaginativa. En las palabras de Jean Baudrillard:

El signo está obsesionado por la nostalgia de superar su propia convención, la de ser arbitrario. Está obsesionado por la idea de la motivación total. Apunta a lo real tal como está más allá de la abolición. Pero no puede saltar sobre su propia sombra: esto realmente es producido y reproducido por el signo mismo. Es sólo su horizonte. La realidad es la fantasía por la cual el signo se protege indefinidamente de la deconstrucción que lo persigue. (Baudrillard, 1979, p.189)

En un ejemplo más contemporáneo de arquitectura conceptual asumiendo matices escultóricos, es el caso de Daniel Libeskind, un arquitecto norteamericano nacido en Polonia que se dio a conocer internacionalmente al ganar el concurso para el Museo del Holocausto en Berlín (1989). El diseño del museo se refiere al expresionismo alemán y al dadaísmo de la República de Weimar como su inspiración. Libeskind subraya que sus diseños no funcionan en el ámbito de los objetos, sino en el reino de las ideas. Son un medio de investigación más que objetos concretos en sí mismos. “They are experiments in different forms of realism: technical, functional, social, and psychological. In this sense, they are ‘objects of knowledge’ like early scientific experimental instruments; they demonstrate a belief” (2000, p.189). Los objetos arquitectónicos, particularmente los modelos, a menudo se hacen para enfatizar la materialidad, la espacialidad y la tridimensionalidad de la arquitectura. Libeskind demuestra en sus "Three Lessons in Architecture: The Machines" (1985) que, si bien la materialidad y el funcionamiento siguen siendo importantes, en última instancia, el propósito del objeto es la representación de una posibilidad. “Art reminds us of objectivity freed from the categorical structure. This is the source of art's rationality, its character as knowledge” (Adorno, 2002, p.4).

El funcionamiento real de la materia del objeto/máquina tanto como dan una imagen vívida de la metáfora construida, “entre el eje de la tecnología y el eje de la arquitectura”. “The remarkable thing is that it was Duchamp, the nihilist of art, who gave expression and concrete form to this hope- the hope of achieving wonder not through chance but through exact knowledge, the interplay of scientific forces” (Richter, 1985, p.93).

### **Conclusión:**

En este sentido, en lo que respecta al autor del presente ensayo, el enfoque transdisciplinario entre arte y arquitectura ha sido explorado y experimentado bajo

condiciones simuladas y reales haciendo uso del modelo como un objeto tecno-estético y exploratorio que podría transferir el conocimiento de una disciplina a otra para avanzar hacia ese referente último que es el objeto arquitectónico en sí mismo. En este caso, el punto de partida son las vanguardias del siglo XX y en particular como referente es el arte suprematista de Kazimir Malévich y su eventual traducción en espacio y forma arquitectónica, en efecto, en su habitabilidad fáctica<sup>3</sup> (Figura 1, 2, 3 y 4). Finalmente, desde la representación a la realidad, aquello es insertada en un contexto urbano banal de un barrio residencial en la ciudad capital. “Artworks detach themselves from the empirical world and bring forth another world, one opposed to the empirical world as if this other world too were an autonomous entity” (Adorno, 2002, P. 1).

Desde los inicios rusos de los constructivistas/suprematistas se desarrolló el concepto holístico y el método del modernismo geométrico. Su elemento central y más fundamental fue la noción de construcción como principio creativo y organizador del arte. A esta razón, se esfuerza aquí por establecer el punto de que la autonomía en el arte y la arquitectura es un objetivo alcanzable en el desarrollo de la estética moderna.

La autonomía del arte ha sido un debate clave en la modernidad y fue de particular preocupación en la era de la posguerra. Kant propuso en el siglo XVIII que el valor del arte radicaba en proporcionar un reino autónomo y había establecido la noción de desinterés: que el juicio estético debería estar separado de las necesidades y deseos cotidianos. Los artistas de la primera mitad del siglo XX debatieron si el arte debía ponerse al servicio de las agendas sociales y políticas, si pudiera seguir siendo independiente, o si esa libertad se vería necesariamente afectada por fuerzas tan empíricas como encargos de mecenas o tan abstractas

---

<sup>3</sup> “Faktura es la nueva cualidad del organismo [creado] que no afecta al movimiento de la construcción ni limitando la tectónica” (Lissitzky-Küppers, 1968, p. 350).

como la subjetividad burguesa bajo el capitalismo. El principio constructivo refleja una forma de ver el mundo. Como tal, se convierte en un principio para organizar esta forma de ver a través de los objetos y contemplar la vida moderna. “Para los dadaístas, la utilidad mercantil que deviniera de sus obras de arte pesaba mucho menos que su inutilidad en cuanto objetos de inmersión contemplativa” (Benjamin, 2008, p.40).

Of course, the bottle-rack and the urinal are not art. But the laughter that underlies this shameless exposure of ‘all that is holy’ goes so deep that a kind of topsy-turvy admiration sets in which applauds at its own funeral (the funeral, that is, of ‘all that is holy’). This laughter strikes a responsive chord in everyone. We all share the feeling that our scientific bottle-racks and snow-shovels are only expressions of the emptiness of the world through which we stumble. The bottle-rack says, “Art is junk.” The urinal says, “Art is a Trick.” (Richter, 1985, p. 90)

“Nos encontramos ahora en los umbrales de un arte posmoderno, un arte en el que la representación se plantea desde una perspectiva completamente indeterminada, en el que nombrar (representar) un objeto no tiene por qué determinar necesariamente su existencia, ya que puede no haber ningún objeto (original). Podemos emplear el término simulacro para esta idea posmoderna del juego sin origen del significante” (Krauss, 2006, p.55). Una vez que hemos modelado o representado una idea, esa representación, el objeto hecho, comienza a tener vida propia, algo separada o más allá de nuestra concepción original. La nueva vida del objeto físico condiciona entonces otras ideas y pensamientos en el proceso de desarrollo. Se podría decir que el espíritu de invención ocurre entre el pensamiento y el objeto. No es únicamente una cuestión de traducción (aunque algo de eso se experimenta), es una cuestión de reciprocidad continua entre el pensamiento y el objeto.

Las líneas de tensión en papel o cartón en el espacio tienen una insistencia propia que describe posibilidades que tal vez no podrían imaginarse solo con el pensamiento. Si varios

aspectos de un todo están fragmentados o aislados en forma de modelo, el objeto puede ser visto como una condición conceptual, un detalle o una idea a la que se le da importancia por su autonomía. Con la ventaja de esta autonomía, vemos más claramente no solo la vida separable de ese objeto, sino también cómo involucra aspectos del todo dentro de él. De esta manera, el objeto/modelo representa un estudio de planos, formas y superficies, del espacio ilusionista más que real. Como la icónica guitarra de Picasso que alcanzó a traducir la sintaxis Cubista en espacio verosímil. Tal vez, parafraseando las palabras de Pablo Picasso, “El arte es una hermosa mentira que nos habla de la verdad”. La absoluta materialidad del objeto permite que las ideas se conviertan en modelos. Como en el collage, lo real se convierte, hasta cierto punto, en representación, y lo representacional en lo real. En virtud de esto, nos volvemos más reflexivos y conscientes del mundo moderno que nos rodea; que, a su vez, es una expresión del modo en que naturaleza y tradición conviven para alcanzar una historia viva. Una historia dinámica capaz de dar sentido al presente.

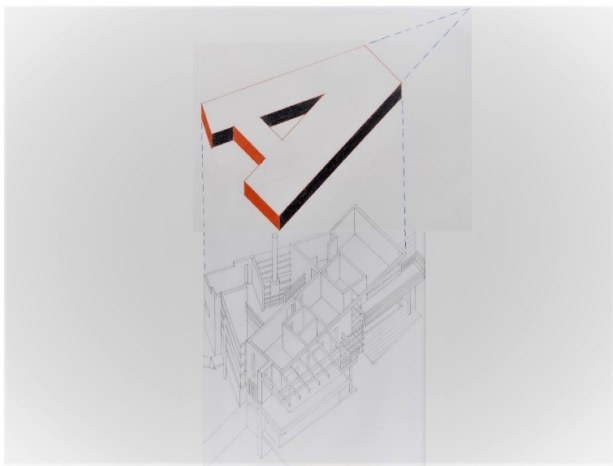


Figura 1. [Dibujo A.], por el autor, 2022.<sup>4</sup>

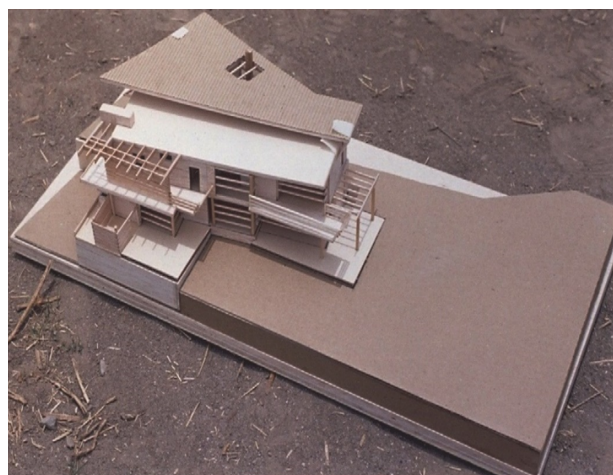


Figura 2. [Maqueta], por el autor, 2011.

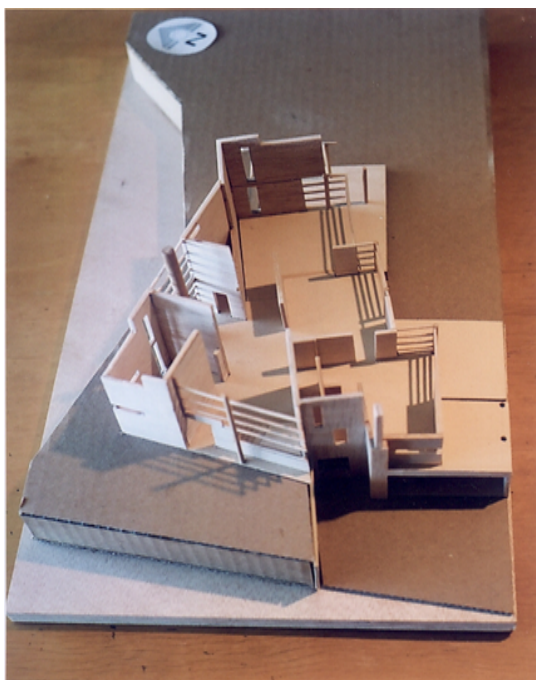


Figura 3. [Interior], por el autor, 2011.

<sup>4</sup> Según la definición de El Lissitzky la [Abreviatura: A. = arte], “El objeto de A. es producto de la unión del objeto natural con el objeto al que la obra proporciona realidad” (Yates, 2002, p.117).



Figura 4. [Casa Larrea], por el autor, 2012.

## Referentes bibliográficos

- Adorno Theodor W. (2002). *Aesthetic Theory*. New York: Continuum.
- Barron, S., Tuchman, M. (Ed.). (1980). *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*. Cambridge: MIT Press.
- Baudrillard, J. (1979). *Crítica de la Economía Política del Signo*, tercera ed. Bogotá: Siglo Veintiuno de Colombia, Ltda.
- Benjamin, W. (2008). *Walter Benjamin, Obras Libro I/vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Colomina, B. (2010). *Privacidad y Publicidad, La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Cendeac.
- Fainé, I. (Ed.). (2011). *Construir la Revolución, Arte y Arquitectura en Rusia 1915-1935*. Barcelona: La Caixa/Turnerlibros.

- Friedman, M. (Ed.). (1982). *De Stijl: 1917-1931, Visions of Utopia*. New York: Abbeville Press.
- Groenendijk, P. (1985). *Adolf Loos- house for Josephine Baker*. Rotterdam: Uitgeverij.
- <https://proyectoidis.org/merzbau/>. (consultado 28/9/2023).
- Kopp, A. (1974). *Arquitectura y Urbanismo Soviético de los años veinte*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Krauss, R. (2006). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Libeskind, D. (2000). *The Space of Encounter*. New York: Universe Publishing.
- Lissitzky-Küppers, S. (1968). *El Lissitzky. Life. Letters. Texts*. London: Thames and Hudson Inc.
- Mangia, E. (2022). *Adolf Loos -Teodoro Adorno y la Estética Moderna*. Quito: No. 13, mayo. Índex, revista de arte contemporáneo.
- Ramírez, J.A. (2000). *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Richter, H. (1985). *Dada Art and Anti-art*. New York: Thames & Hudson Inc.
- Sovremenennya Arkhitektura (SA). <https://thecharnelhouse.org/2012/11/22/the-arkhitektons-and-planets-of-kazimir-malevich>. (consultado 27/9/2022).
- Yates, S. (Ed.). (2002). *Poéticas del espacio, antología crítica sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.