

POPPER, STEADMAN, GADNEY, BANN: FOUR ESSAYS ON KINETIC ART.
Motion Books, London, 1966.

La representación del movimiento en arte tiene una larga historia, sólo en el siglo presente han sido usados con este fin el movimiento mecánico y el movimiento creado por efectos ópticos. Y sólo en los últimos 10 años se han utilizado estos métodos en una escala lo suficientemente amplia como para establecer el arte kinético o el arte del movimiento como un género autosuficiente.

Esta colección consiste en cuatro ensayos independientes sobre la materia. El primero, de F. Popper, se refiere a los precursores de este género y el autor procura enumerar la totalidad de los artistas que trabajan en este campo. P. Steadman abre el segundo ensayo con la discusión de un problema específico que tiene relación con el desarrollo del género de la historia de la "música de color". Examina los argumentos que se han adoptado para establecer un nexo entre sonido y color, y revisa el trabajo de una serie de artistas que han desarrollado, evolucionado, transformando instrumentos de teclado por color musical ("playing colour") concluyendo con el "Claviluz" de Thomas Wilfred que prefigura los "móviles luminosos", o de luz, de hoy.

En el tercer ensayo Red Gadney comienza con una exposición de los logros o realizaciones de dos artistas que han jugado un papel particularmente importante en la actualidad, F. Malina y N. Schöffner. Investiga luego una serie de problemas que son básicos en o para la existencia del arte kinético, y trata específicamente el trabajo, tanto teórico como práctico, del grupo de *Recherche d'Art Visuel*.

Finalmente, S. Bann expone su teoría de por qué los trabajos que implican movimiento "actual" y "virtual" (u óptico, ilusorio) deben ser considerados como pertenecientes a la misma categoría y examina la amplia variedad de estilos que se agrupan bajo estos conceptos, rubros, títulos, Se detiene en Vasarely y el grupo de *Recherche d'Art Visuel*.

Frank Popper: *Kinetic art yesterday, to day and to morrow*. El autor comienza señalando la gama de trabajos que para él caen bajo la denominación de "arte kinético". "Personalmente dice Popper estoy dispuesto a usar la expresión arte kinético para trabajos que abarquen desde cuadros abstractos ilusionistas cuyos moldes repetitivos han sido creados principalmente para crear movimientos ilusorios, hasta las más complejas construcciones tridimensionales electrónicas, dominada por movimiento mecánico". Mas, con el fin de examinar más atentamente, o más de cerca estos diferentes aspectos, distingue tres áreas: obras kinéticas en movimiento "virtual"; obras tridimensionales en movimiento

"real" (actual), y obras bidimensionales en movimiento real. La primera categoría la divide a su vez en obras cuyo movimiento es puramente ilusorio y obras cuyo movimiento virtual es engendrado por movimientos del espectador, por su activa intervención o manipulación. Las obras tridimensionales se dividen en aquellas que, en su similitud con máquinas parecen predecibles y aquellas que se han llamado "móviles" y se mueven por corriente de aire.

Al rastrear los antecedentes históricos del arte kinético, Popper sostiene que en ciertos períodos existió una estrecha relación entre la representación del movimiento y la filosofía del "Vitalismo". Tampoco puede dejar de pensar en la expresión de tiempo y movimiento en arte y el cálculo matemático. Encuentro huellas de conceptos como "progreso" "orden" "repetición" y los términos de teoría informativa en la elaboración de obras de arte que subrayan el elemento de movimiento y referencias hacia ramas de la química dinámica. "Kinematics" y "Kinetics" han encontrado su huella hacia el arte a través de la práctica de artistas ingenieros. El movimiento natural también ha inspirado al artista kinético, los más obvios de los cuales han sido los elementos aire, agua, fuego y fenómenos relacionados con ellos, como el vuelo, ríos y humo. De particular importancia es el movimiento de las estrellas y todos los ciclos naturales que implican cambios en la luminosidad.

Para el autor las fuentes teóricas que yacen fuera del campo de las artes plásticas pueden ser teóricas o concretas. Entre las teóricas estéticas que conciernen al movimiento que pueden haber influido en los artistas tienen que mencionar aquellas relativas a fuerza y energía. "La Estética del Movimiento" por P. Souriau (1899) y la noción de Bergson de movilidad (mobilité). En cuanto a las referencias concretas de otras artes, cita a N. Schöffer y a G. G. Metzger (Nicolás Schöffer, 1912, húngaro, se establece en 1937 en París, adquiere la nacionalidad francesa) que aunque con metas muy diferentes han partido ambos de la analogía con la danza. Muchos kinéticos han dado gran importancia a las tradiciones de pintura y escultura. Pero aquí hay que hacer una distinción entre movimiento real y movimiento implícito (uso del "trompe-l'oeil", anamorfosis, etc.).

Otro grupo de antecedentes relacionados con obras tridimensionales en movimiento real, comprende las máquinas hidráulicas usadas en la antigüedad y el Renacimiento para representaciones teatrales; estatuas articuladas, marionetas, juguetes, etc.

Popper se refiere luego a los artistas que en la época contemporánea comenzaron a trabajar estos problemas, y se remonta a la obra de Gabo de "volumen virtual" como la primera escultura kinética. El

Manifiesto Realista de 1920 de Gabo y Pevsner (Gabo, Neunm, 1890. Ruso. Pevsner, 1884. Ruso) pone el principio dinámico en primera plana. En 1922 Kémeny y Moholy-Nagy (Kémeny, Zoltar, 1907. Transylvania. M. Nagy, Laszlo, 1895-1946. Húngaro) siguen con un manifiesto similar relativo a fuerzas dinámicas. La renovación del arte kinético en la década del 50 se debe a Nicolás Schöffer, con sus construcciones espaciales que él llamo relojes espacio-dinámicos. Utilizó luego movimiento cibernético controlado e incorporó música electrónica y concreta a sus estructuras. La luz juega en sus obras también un papel preponderante formando reflejos, refracciones e interferencias sobre superficies metálicas pulidas. En la actualidad la "Nouvelle Tendance" de jóvenes artistas participan activamente en la investigación del uso de la luz y movimiento para desarrollar los aspectos ópticos de las construcciones tridimensionales.

Tatlin (1), Man Ray (2) y Rodchenko (3) fueron quienes primero desarrollaron el móvil como obra de arte, pero fue Calder (4) quien realmente consagró el móvil y el uso del movimiento azaroso o fortuito en la escultura en su exposición de 1932. Su importancia reside en que el móvil representa el primer intento de reemplazar casi todos los elementos formales por movimiento absoluto.

Figura fascinante en este campo para Popper es F. Malina, ingeniero y artista, que comenzó en 1954/55 sus "lumidyne", otras interpretación de obras en que juegan la luz y el movimiento. Comprende 4 elementos: una fuente de luz artificial colocada tras discos giratorios o "rotores" pintados con pintura transparente u opaca; delante de éstos se ha colocado el "stator", una placa transparente fija donde se ha pintado la composición básica. La proyección de todo ello se refleja en una pantalla traslúcida difusora.

Concluye su ensayo el autor haciendo predicciones para el futuro asumiendo el riesgo de esta hipótesis. El futuro del arte kinético lo ve principalmente en la posibilidad de una nueva relación entre arte y ciencia, en la aplicación de un arte en arquitectura y sistemas urbanos, en la correspondencia de las artes y la posible evolución de una forma artística común, y en la tendencia de los artistas kinéticos de trabajar en estrecha cooperación con otros artistas y expertos en campos vecinos.

El segundo ensayo, de Philip Steadman, titulado "Colour Music" estudia los nexos que han procurado unir a través de la historia, el sonido y el color. Desde los tiempos más remotos, el hombre ha manifestado esta preocupación de la posible analogía de una secuencia de colores, como por ejemplo, los colores del espectro del rojo al violeta, con una secuencia de tonos musicales, como las notas de una octava. Y así, revisa el acer-

camiento al problema en Aristóteles en "De Sensu", a Arcimboldo con sus sistemas de "armonía de color" basado en "escalas de color". A Newton también lo persiguió esa analogía, como lo demuestra en sus "Lectiones Opticae". El primero en construir un instrumento que tocara tal "música de color" fue el jesuita B. Castel, filósofo y matemático. Teóricos de este sistema ha sido D. D. Jameson y A. W. Remington, ambos del siglo XIX. Steadman se basa en este ensayo principalmente en la "Colour Music" de A. B. Klein, a quien cita frecuentemente haciendo un acopio de su información respecto a la historia de este sistema, incluyendo detalles de instrumentos, teorías diversas de armonía de color y una enorme bibliografía.

Red. Gadney titula su ensayo "Aspect of Kinetic Art an Motion Colour Plates". Centra su estudio a través de la obra de Malina, y la dificultad que halla en la clasificación de la obra de éste es su diversidad. Los únicos factores que son comunes a todos sus más importantes móviles son aquellos más generales luz, color y movimiento. Malina considera el fenómeno de movimiento como un aspecto vital de nuestro tiempo. Para un artículo sobre arte kinético (Revista "Granta" de la Universidad de Cambridge, nov. 28, 1963) Malina escribe al autor: "Me parece a mí que hay una fuerte corriente de pensamiento en Inglaterra que piensa que el gran arte nació en la Grecia Clásica, alcanzó su cúspide en el Renacimiento y posteriormente ha ido muriendo lentamente. Esto es probablemente cierto en cuanto a la pintura y escultura se refiere, donde se hace un esfuerzo para presentar la misma visión del mundo que dominaba esos períodos. Pero nuestra visión del mundo es bastante diferente, y el artista se ve desafiado a reorientarse, tanto en cuanto a lo que contenido de una obra se refiere como a la elección del medio de expresión de ese contenido". Esta apertura hacia una gama ilimitada de posibilidades o experimentación explicaría la diversidad de su producción. Gadney cita muchos conceptos de Malina para clasificar aún más el artista y su obra y concluye que para él aquello que empapa la obra de Malina es el fuerte sentido de síntesis de arte-ciencia.

Igualmente importante en su afán de apartarse de la tradición aceptada, es Schöffer. Sólo que a diferencia de Malina, parte de la tradición escultórica como opuesta a la tradición pictórica. Schöffer sostiene (como Malina) que la sensación derivada de una representación estática del mundo circundante de hoy no puede satisfacer la búsqueda del hombre de nuevas experiencias estéticas. Muchos de sus principios descansan sobre una interpretación de las teorías de dinamismo desarrolladas por Mondrian y sus seguidores. La armonía subyacente que existe en sus primeros trabajos es creada por el juego del ángulo recto.

Mas esta armonía está condicionada por sus teorías de "Espacio-dinamismo" que él mismo define como "la constructiva dinámica integración de espacio en una obra plástica". Su obra, en la década del 50 al 60 ha ido paralela a la adaptación de su teoría central de espacio-dinamismo, en los que intervienen también el luminodynamismo y el chronodinamismo. Objeta el control estático del espacio dentro de una área pre-determinada. La obra, en su forma absoluta, existe cuando está en movimiento. Ha liberado la escultura de los confines estrechos del estatismo.

Al referirse al problema de movimiento real y movimiento aparente, califica como débil el término arte kinético por el hecho de que pueda abarcar estilos tan diferentes como los que incorporan una composición estática (ej. efecto *moiré*), y aquellos que usan una base composicional móvil. Es estricto en su comprensión del término "Kinético" (difiere radicalmente al de Popper) y cita al profesor Kepes para afirmar su concepción del mismo: "Movimiento, en su estricto sentido físico es un cambio de posición con respecto a un sistema de referencias de coordenadas espaciales". Se explaya en este mismo sentido al analizar la luz, color y movimiento. Finalmente trata los conceptos de envolvimiento y participación del espectador ppm., que juegan un papel importantísimo en el arte kinético, y a veces determinante. Ya que como dice Stein, "El éxito de nuestras obras reside en su eficacia, y no en su belleza estética. (Eficacia de la provocación del espectador a la acción por lo tanto a la constatación)".

Por último, Stephen Bann en su "Unidad y Diversidad en el Arte Kinético" afirma y comprueba, lo que Gadney considera como debilidad del arte kinético. Para Bann todos los trabajos que implican movimiento real o aparente deben considerarse indefectiblemente como pertenecientes a una misma categoría. Se ocupa en primer lugar, y a través de todo sus ensayos de los artistas del *Groupe Recherche d'Art Visuel*, porque sus obras corresponden a un programa definido y por lo tanto ilustran su modelo teórico de una forma particularmente directa. Analiza además, la nueva concepción del espacio de los kinéticos, y complementa ampliamente sus afirmaciones con numerosas citas. Recorre el trabajo de Agam, Soto, Cruxent, Schöffer, Tinguely, mostrando las modalidades con que se ha afrontado el problema central de kinetismo. Destaca como esencial de dicho *Groupe*, que postula no sólo un contexto en el cual la acción del artista individual es minimizada, sino también la activa cooperación del espectador, y su participación en un evento social.

El ensayo de Bann es un buen logrado intento de relacionar el arte kinético a presiones comunes y factores constantes en el desarrollo de la pintura y escultura contemporánea. Y cabe destacarlo como el más complejo, junto al primero de Popper.

Sin duda, los cuatro ensayos son un valioso aporte a la comprensión de esta nueva ruta del arte.

MÓNICA DE ROJAS