

LA EXPERIMENTACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ida Rodríguez Prampolini

El término experimentación, su aplicación y su finalidad nacen en el mundo de la ciencia.

Por experimentación se entiende la indagación fundada a partir de la provocación voluntaria de ciertos fenómenos para confirmar alguna hipótesis. La experimentación es la observación dirigida que completa la observación espontánea.

Desde el siglo XV, el empeño que pone el hombre por dominar el mundo y la naturaleza comienza a convertir los proyectos de trabajo en técnicas de verificación. Es en el siglo XVII que la filosofía experimental, que cobra su primera víctima en Francis Bacon, tiene como finalidad un planteamiento que exige comprobación. La importancia última de esta entrega del hombre al método experimental residía en que la experimentación debía ser operativa en ventaja y beneficio de la vida de los hombres. Es por esto que Bacon escribe también una utopía: La nueva Atlántida.

En el inicio de la era industrial y el orden burgués la dirección que el inventor técnico imprimía a su experimentación tenía generalmente como meta un desarrollo encaminado a servir y aplicarse al bienestar de los hombres. Este primer impulso se fue desvirtuando con el desarrollo de las sociedades capitalistas y, los logros finales de la experimentación, acabaron por utilizarse más para oprimir al ser humano que para liberarlo.

El triunfo de la técnica a través de la experimentación había sido ya tímidamente esbozado por Descartes, en el *Discurso del método*, cuando afirma que “es posible alcanzar un conocimiento útil en la vida y en lugar de hacer filosofía especulativa descubrir formas prácticas”. El ensayista Louis Munford, uno de los pensadores que más se han ocupado por el estudio del desarrollo de la ciencia y la técnica e incluso de las ligas entre la ciencia y el arte explica cómo, es en el siglo XIX, cuando nace el experimentalismo cooperativo, base del desarrollo técnico y hasta artístico que da origen a la edad neo-técnica en que nos encontramos.

Fueron en gran medida la técnica y su método experimental los que prepararon el curso que tomaron las artes una vez que la filosofía del arte por el arte se convirtió en sustento teórico de la producción de lo que hoy se considera Arte con mayúsculas.

Los ensayos anteriores al siglo XIX como algunos aislados que se hicieron en el Renacimiento, por ejemplo: la empresa de Benvenuto Cellini para hacer posible la fundición de su estatua del Perseo, o la hazaña audaz de Miguel Ángel por sostener la cúpula de San Pedro, fueron el propósito de vencer un problema concreto y no obedecieron propiamente, a un programa experimental.

La soledad social del artista desde la segunda mitad del siglo pasado, su in-

dividualismo artístico, se presentan como un elemento reivindicador del materialismo agresivo con que se aplicaron la ciencia y la técnica en el mundo burgués anti-humanista y adverso a las artes.

La sucesión de los “ismos”, que se extiende desde el siglo XIX a nuestros días como un abanico de intereses por las búsquedas plásticas, presupone una creación basada en experimentos en torno a problemas encaminados a ensayar novedades estilísticas en la producción de objetos, sean éstos pinturas, esculturas, grabados o más modernos como collages, serigrafías, etc. Pero el refugio del arte en la torre de marfil conminó al creador a una experimentación puramente formal. Esa producción artística, creada “por el placer de la creación en sí” sigue, en nuestra sociedad mercantilista, las mismas leyes de las modas de los otros artículos de la sociedad consumista y, los mecanismos de la mercadotecnia, rigen más la productividad que la verdadera experimentación.

La “soledad” creadora y “libre” del artista es compartida, únicamente, por el grupo de colegas que se interesan en ensayar en la misma dirección formal. El nacimiento de los *ismos* fue obra del interés de reducidos compañeros en pequeños grupos, reunidos en torno a una bandera artística.

En el país más poderoso del siglo XIX, en Inglaterra, un modesto hijo de molinero, John Constable, inicia la investigación óptica de la naturaleza y su traslado virtual al lienzo. Abre la retina como un lente captador de tonos y descubre, por ejemplo, las múltiples tonalidades de verde y el cambio por el movimiento de la forma de las nubes y, por la hora del día, el color que les da el sol que las ilumina.

La pintura de Delacroix es, además de muchas otras cosas una experimentación continua en torno a los problemas de color, línea y composición.

El movimiento que rompe definitivamente con la Academia, el impresionismo, sigue de cerca los experimentos de los físicos Chevreul, Helmholtz y Roods y los aplica a la instantánea de la visión, a la fugacidad del cambio, a la percepción física de la naturaleza desde el ojo inquisidor del pintor.

El método empírico y personal de los impresionistas intenta ser corregido por el segundo “ismo” de la historia del arte moderno: el neo-impresionismo o puntillismo. Este movimiento hizo la propuesta más seria por colocar el arte a la altura de los conocimientos científicos, verificó experimentalmente las leyes de la física, quiso acabar con el método individualista del artista y estableció leyes científicas para la creación. El libro de Paul Signac titulado *De Delacroix al neo-impresionismo* fue escrito con el propósito de reunir las leyes capaces de hacer que cualquier persona pudiera hacer “obra de poeta y de creador”. La teoría desarrollada en este libro reúne una serie de leyes y normas derivadas del estudio experimental que, aprovechadas por muchos, acabaron por romper con la idea de genialidad e inspiración, pilares que sostienen la concepción del artista desde el Renacimiento.

La exploración de la estructura de la naturaleza y el *impresionismo de la perspectiva* que lleva a cabo Paul Cezánne es una de las formas más contundentes de la experimentación en el arte. La idea que tenemos de Cezánne como un

eterno aprendiz delata su empeño en el experimento como medio de alcanzar su propósito: representar a la naturaleza y darle permanencia a la visión.

El mundo exterior fue explorado a través de la estructura, del color, del ritmo. De ahí se pasó, con el expresionismo, a escudriñar el mundo interior del artista, sus pasiones, sus sueños, su subconciente. Se aniquila la forma externa y se busca en la abstracción ya sea basada en la emotividad de la mancha, el color, la textura, la escritura caligráfica, el signo o en las variaciones de la geometría pura o de la sensible.

Una vez que el artista empieza a agotar la exaltación de la belleza a través de búsquedas estéticas se da vuelta a la misma moneda del arte por el arte y se experimenta con el anti-arte, con la anti-belleza.

A pesar de estos intentos, el principio de experimentación que hizo surgir a las vanguardias y los ismos, esconde una contradicción insalvable que cada vez se ha agudizado más.

La investigación experimental de la ciencia y la técnica, no presupone en su proceso etapas terminadas, pero en el actual sistema artístico, los resultados de la investigación de cada problema concreto se presentan como una obra acabada.

Por estar hecha la obra para el ámbito de las galerías, de los museos y estar avalada por la crítica, cada trabajo con el que se pretende estar haciendo una investigación plástica se convierte en una obra de arte en sí y para sí. El carácter experimental se opaca y se pierde y la obra adquiere un carácter acabado, finito. Sólo así es entendible la frase de Picasso: "no muestro lo que busco sino lo que he encontrado".

Después de la década de los 60 el arte entró en una etapa ya conscientemente experimentadora, según propagaron los más importantes críticos y famosos artistas.

Por ejemplo, en 1961, en Zagreb se reunió la obra de aproximadamente 60 artistas plásticos de diferentes países que se dedicaban a la *investigación* de las ideas visuales con un marcado énfasis en la despersonalización, la comunicación abierta y la obra colectiva. Encabezando el grupo parisino de la *Recherche visuel* en torno a la galería Denis René, el argentino Julio Le Parc recibió el gran premio de la Bienal de Venecia 1966, por sus propuestas experimentales. Pero en el arte, cuando se experimenta, por ejemplo con imanes (Takis) con electricidad y aire (Alexander Calder) con sólo electricidad (Pol Bury, Agam, George Rickey) con electrónica (Etienne-Martin, Len Lye) con el agua y el viento (Marta Pan) con los movimientos del mundo tecnológico (Jean Tienguely) con el fuego (Yves Klein) con el humo o las células vivas (Otto Piene) con la luz (Günther Uecker) con la espuma y la arena (David Medalla) se ha perdido el motor fundamental de la experimentación en el sentido que lo proponían Descartes y Bacon, es decir en el de la *experimentación operativa en ventaja y beneficio de la vida del hombre*, y sólo queda, como dudosa finalidad, la vida del arte por el arte. Ya que todo constituye material de exposición.

Los opuestos de la contradicción están visiblemente resumidos en dos mo-

vimientos extremos: la experimentación constructiva, que parte de los planteamientos creativos que se hicieron en la Unión Soviética como producto de la revolución de Octubre y que en las sociedades capitalistas se continuó en las disciplinas del diseño (Bauhaus, New Bauhaus, M.I.T. Ulm) y la antítesis a esta manera útil de experimentar representada por Dada y todos aquellos llamados “experimentos” irracionales.

Las preocupaciones de los socialistas utópicos y las del socialista y primer diseñador William Morris, encontraron en la revolución soviética el suelo fértil para enraizar.

Sobre el cadáver del tipo de arte que Kasimir Malevich había enterrado llevándolo al desierto de su cuadrado blanco, surge en la Unión Soviética la fe en una experimentación constructiva en la que ya no se habla más del arte. El experimentador, ya no el artista, se une al ingeniero y al técnico y entre todos pretenden recrear el mundo para el hombre nuevo del socialismo.

La organización para la cultura del proletariado (Proletcult) congrega a los productores a colaborar en el Laboratorio de arte. No es casual en este caso el término Laboratorio. Ahí, la experimentación es libre, pero el motor primero y la meta son la aplicación de los resultados a algo concreto y útil para el mejoramiento de la sociedad.

En la Unión Soviética se declaró la muerte a los mausoleos del arte, a la veneración del individualismo del artista y el arte por el arte. Los productores, incorporaron a su trabajo experimental la tecnología y la industria. Las actividades experimentales, dentro de la estética especularon sobre la proyección utilitaria para el futuro de la humanidad. Renacieron las búsquedas dentro del campo de las artes utilitarias o aplicadas: la cerámica, el cartel, la escenografía teatral y sobre todo el diseño industrial fueron revitalizados. Son famosos los encuentros de Vladimir Tatlin por ejemplo de haber logrado llegar al patrón de costura, que permite a amplios sectores de la población confeccionar su propia ropa y que años después, será difundido masivamente en las sociedades capitalistas. Producto de la experimentación puesta al servicio de una causa fueron su diseño de la estufa más económica y los instrumentos sobre el vuelo que continuaban la línea experimental emprendida por Leonardo da Vinci.

La experimentación en la Unión Soviética es propiciada por el Estado hasta el momento en que, por razones convenientes para la Revolución, Stalin se ve precisado a declarar el Realismo socialista como el lenguaje oficial del régimen revolucionario.

La admiración e influencia en el mundo Occidental de este gran “experimento ruso”, como se le ha llamado, tuvo su mayor repercusión en Alemania en la escuela del Bauhaus a donde vinieron a reunirse también los experimentos búsquedas y encuentros del grupo holandés De Stijl.

En esa escuela, la libertad de la experimentación estaba condicionada a la aplicación directa en el diseño ligado a la industria. El objetivo del Bauhaus no fue crear un nuevo “estilo” artístico sino ejercer una influencia vivificante

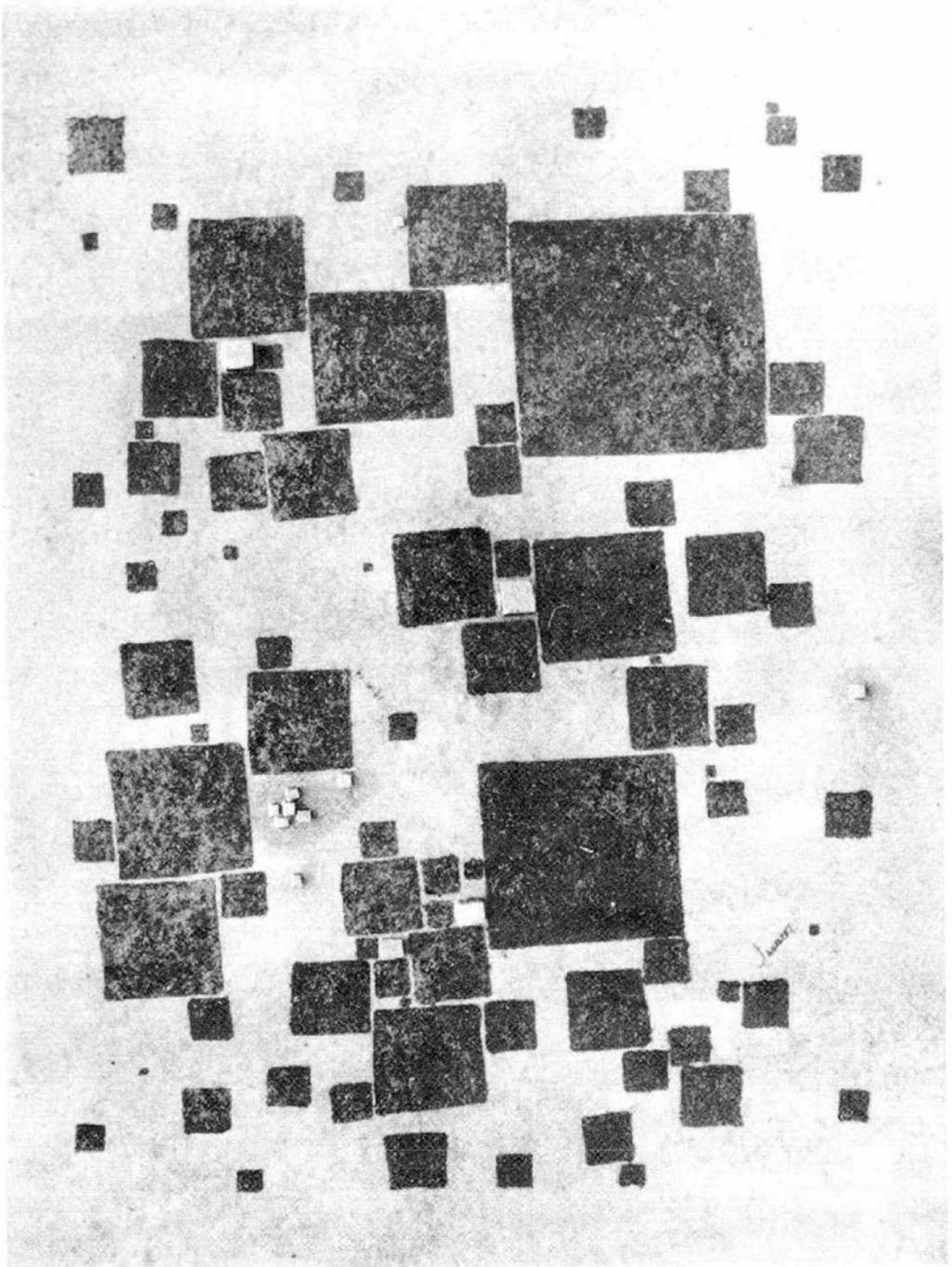


Figura 1. Experimento en la clase de Educación visual (1er. año) de la Escuela de Arquitectura de Guadalajara, Jal. Impartida por Mathías Goeritz.

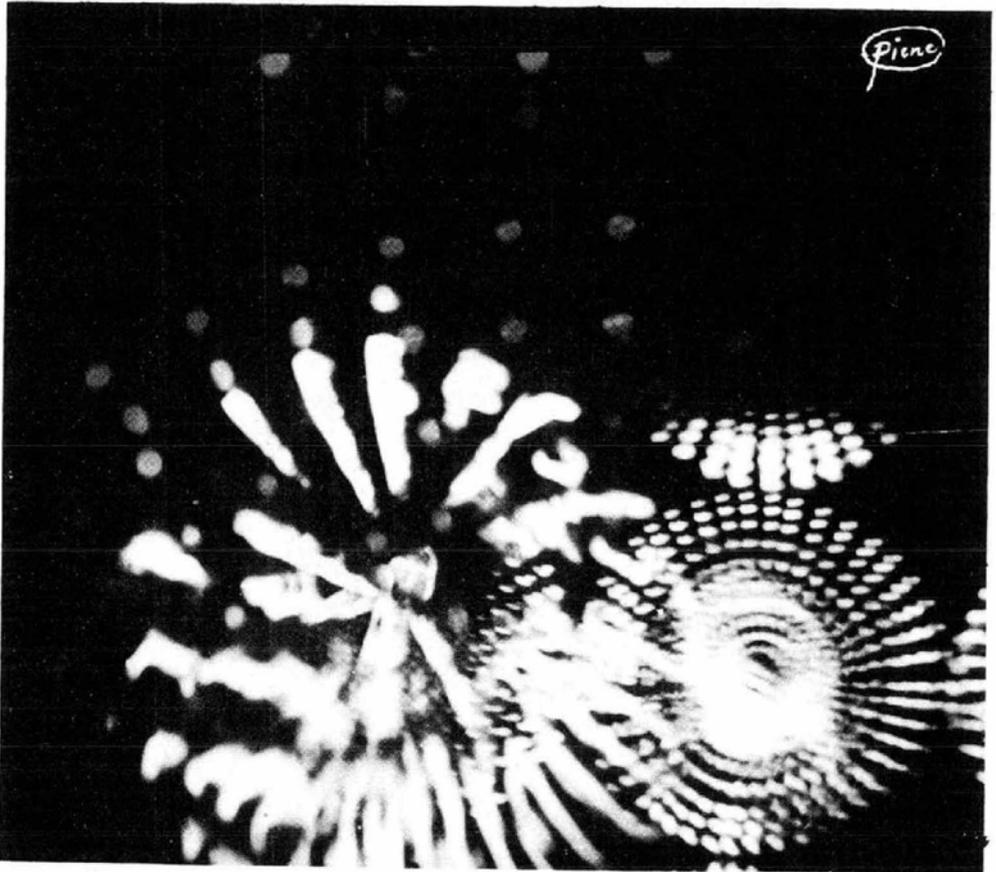


Figura 2. Experimentos con luz, por Otto Piene. Düsseldorf, Alemania Federal, 1960.

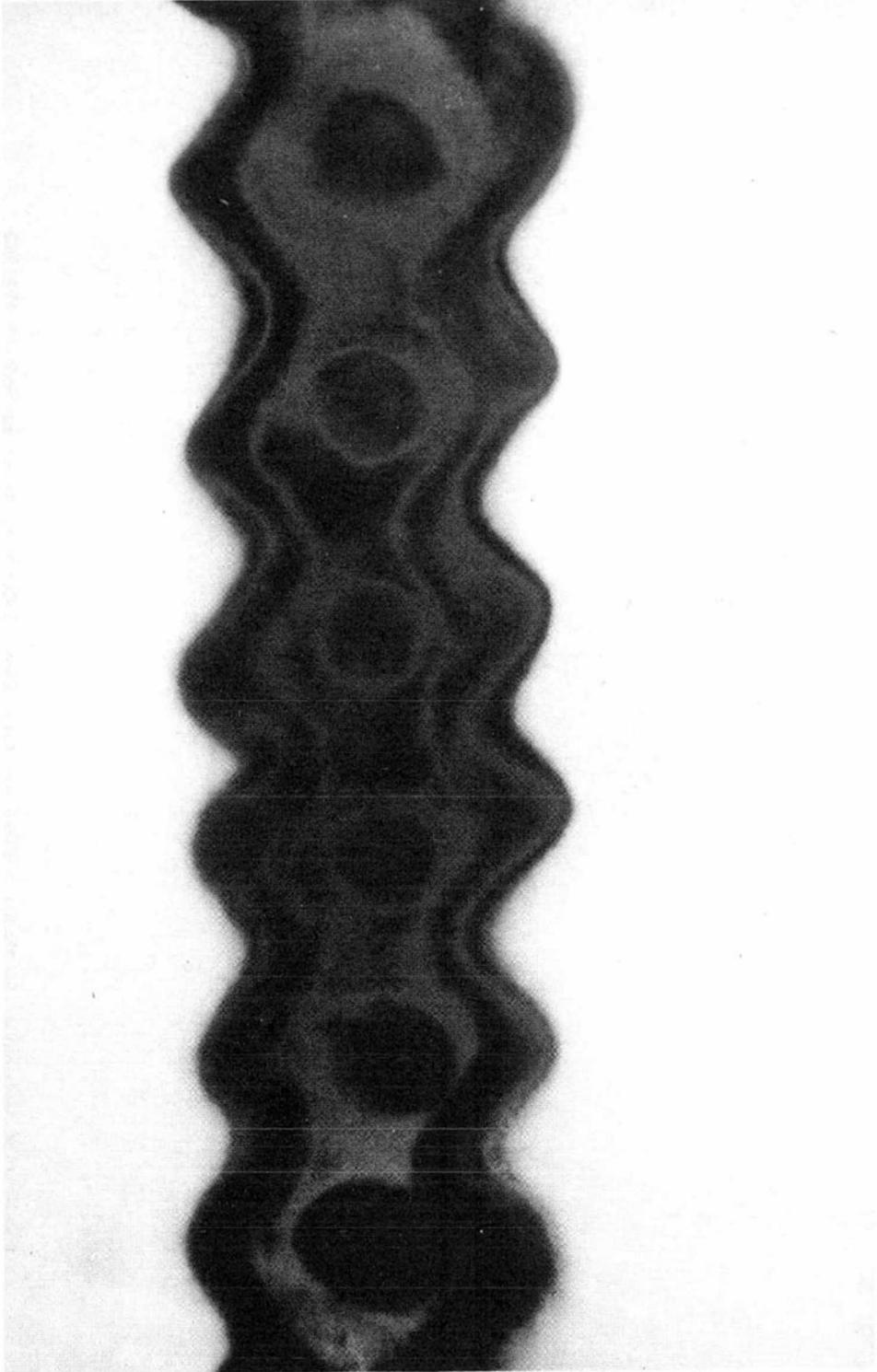


Figura 3. Experimentos con humo para formar una ola, por Otto Piene. Düsseldorf, Alemania Federal. 1961/62.

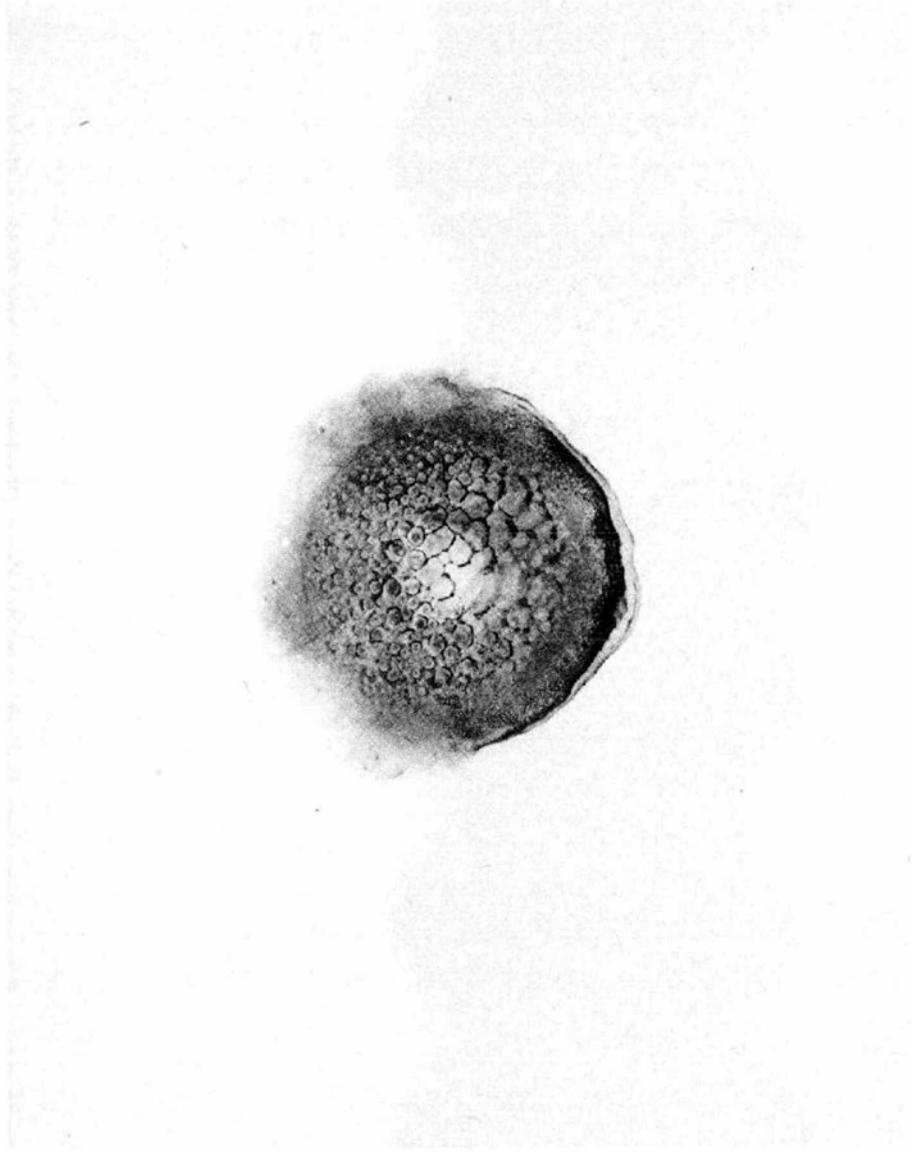


Figura 4. Experimentos con Fauna y Flora por Otto Piene. Düsseldorf, Alemania Federal, 1961/62.

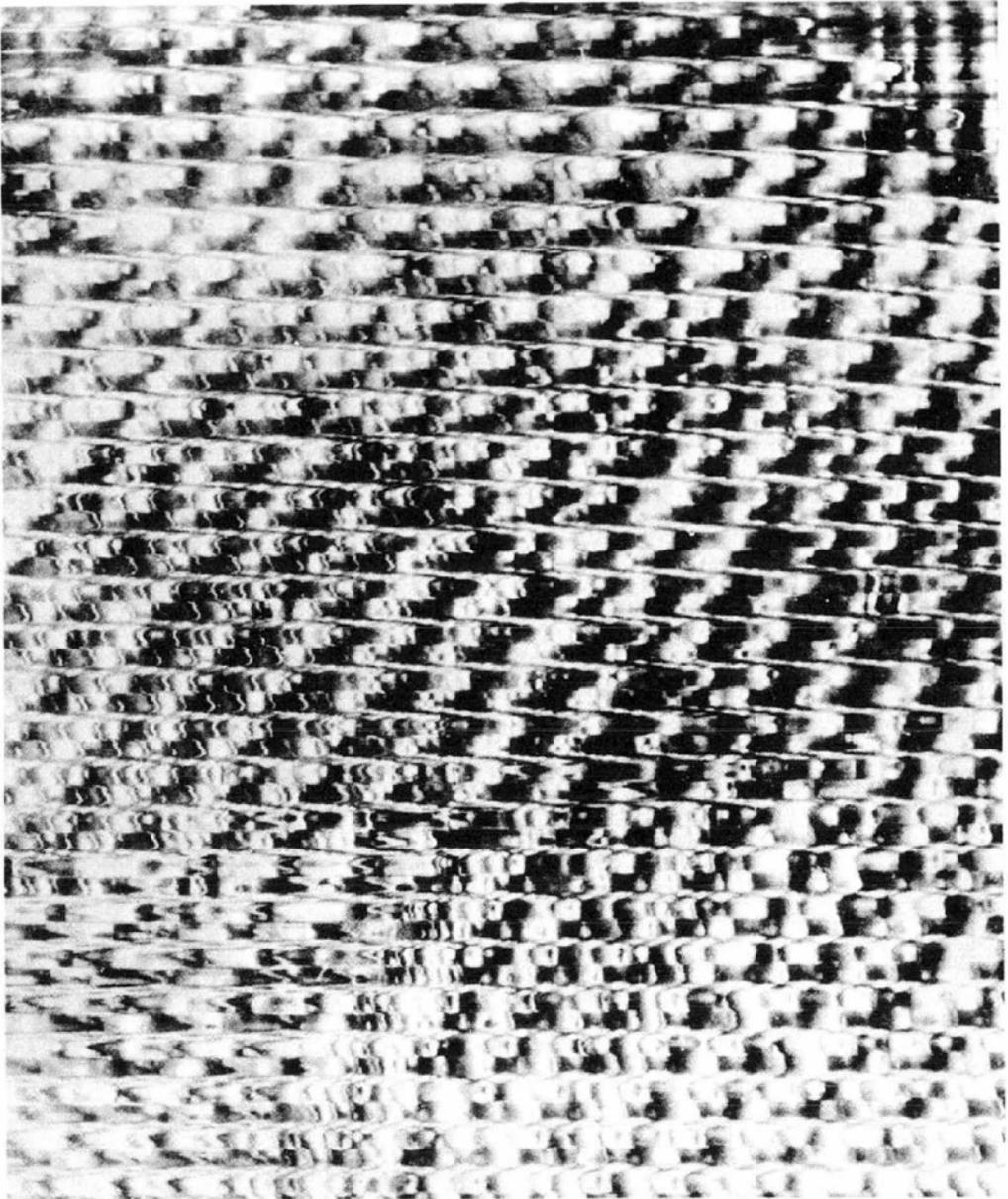


Figura 5. Experimentos con luz, por Heinz Mack. Düsseldorf, Alemania Federal, 1961/62.



Figura 6. Experimentos con un par de anteojos para una visión diferente, por Julio Le Parc. París, 1966. (aluminio pulido)

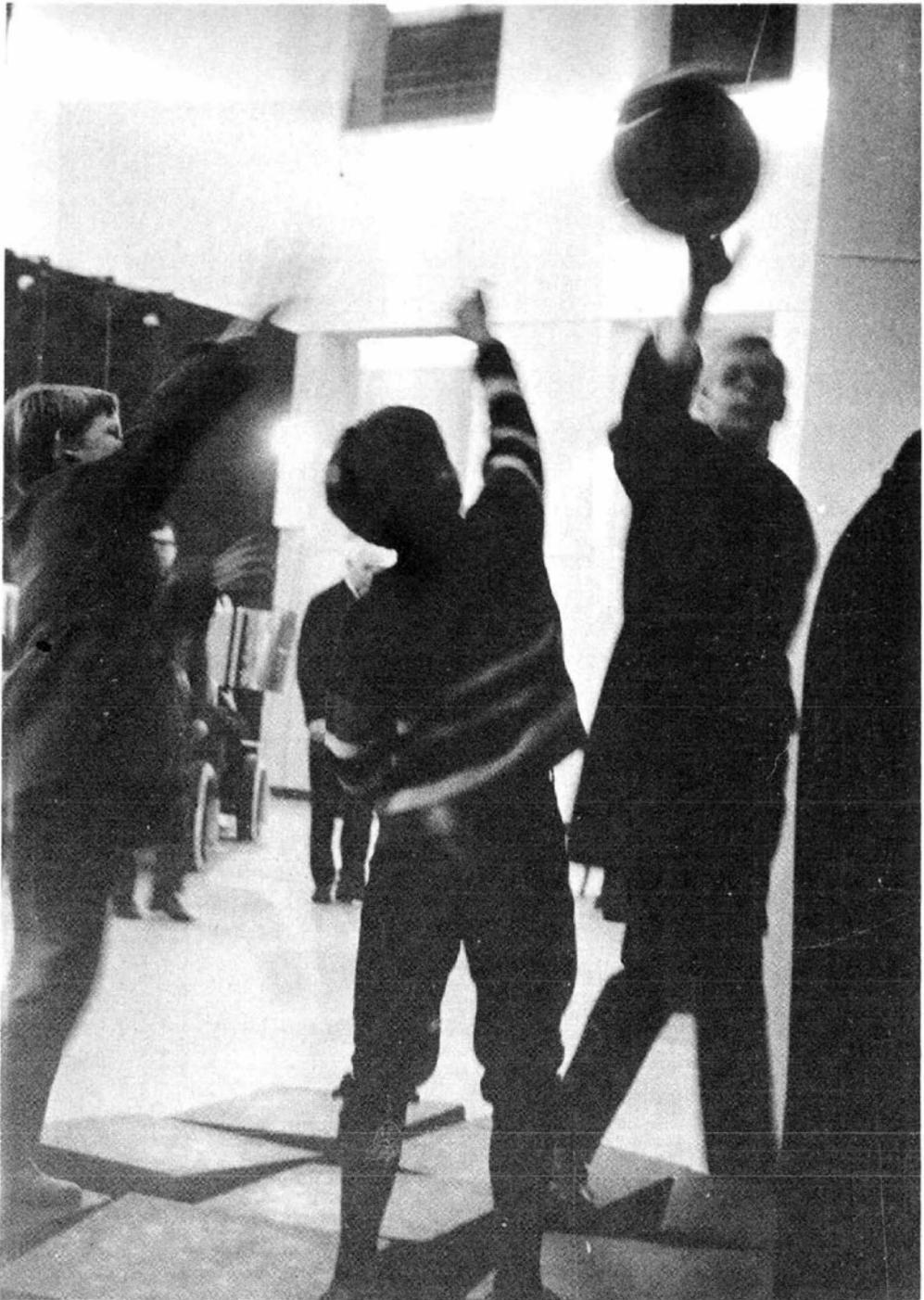


Figura 7. Experimentos con elementos para manipular, por Julio Le Parc. París, 1968.

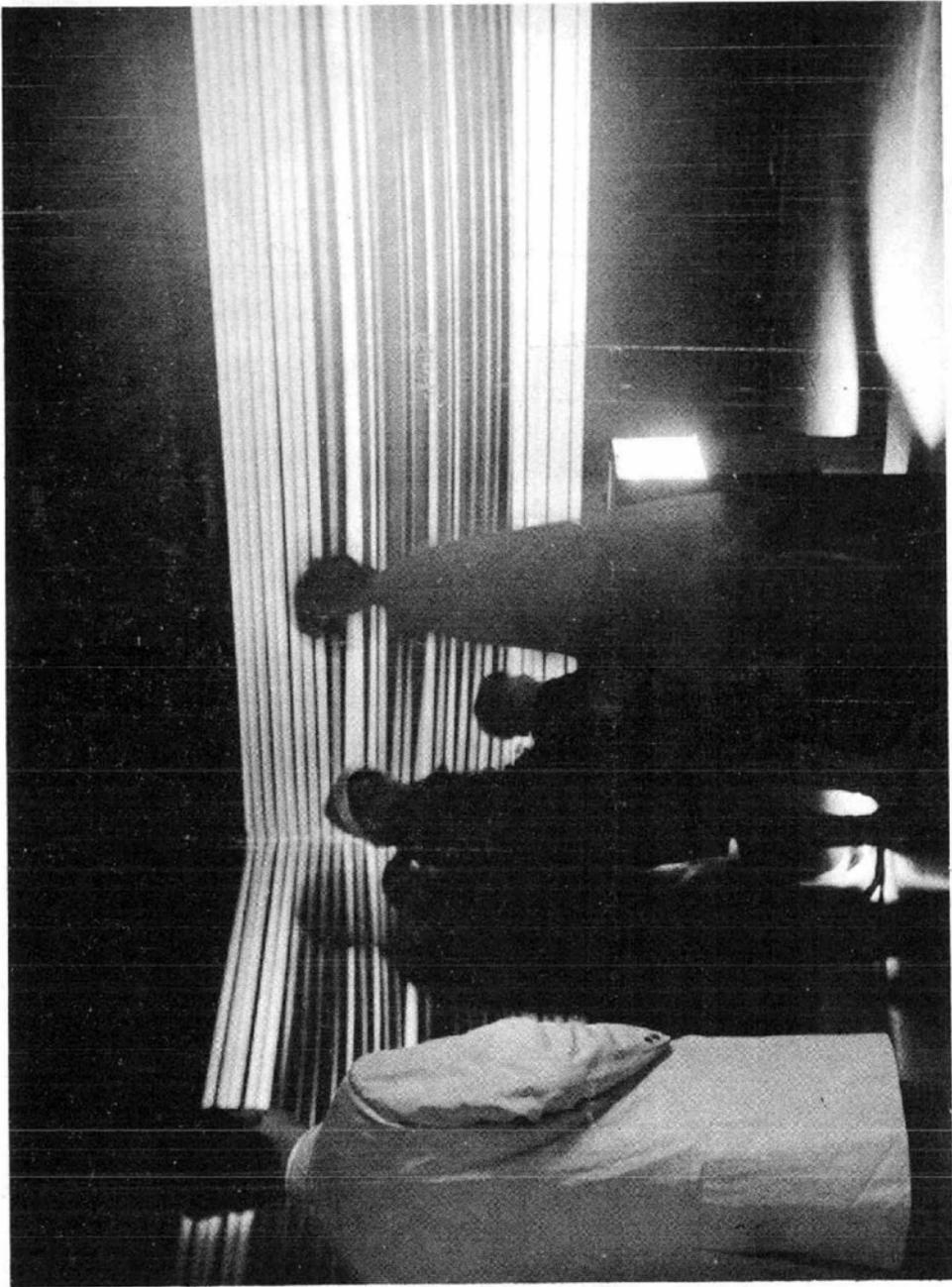


Figura 8. Experimento con movimientos sorprendivos de luz, por Julio Le Parc. París, 1967.

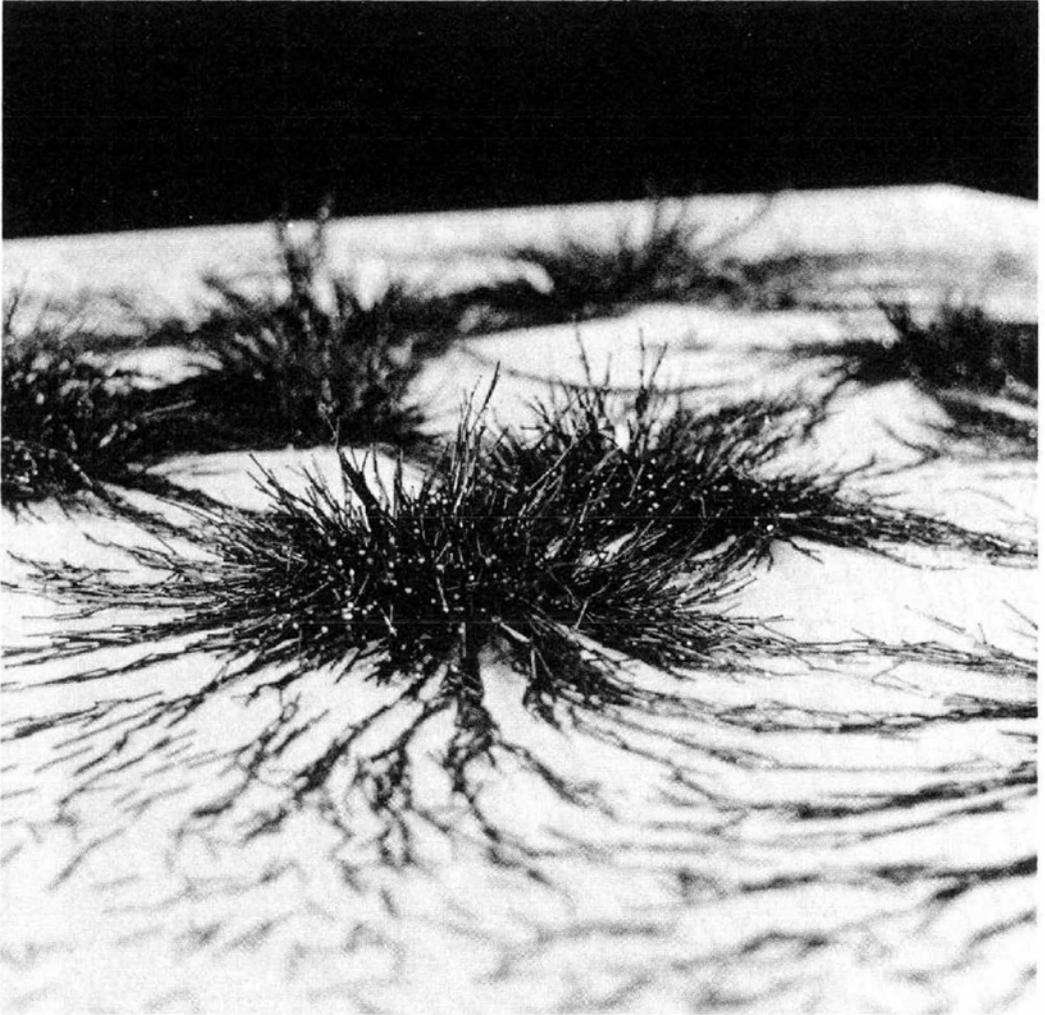


Figura 9. Experimentos con clavos en un campo magnético, por Takis en Nueva York, 1970.

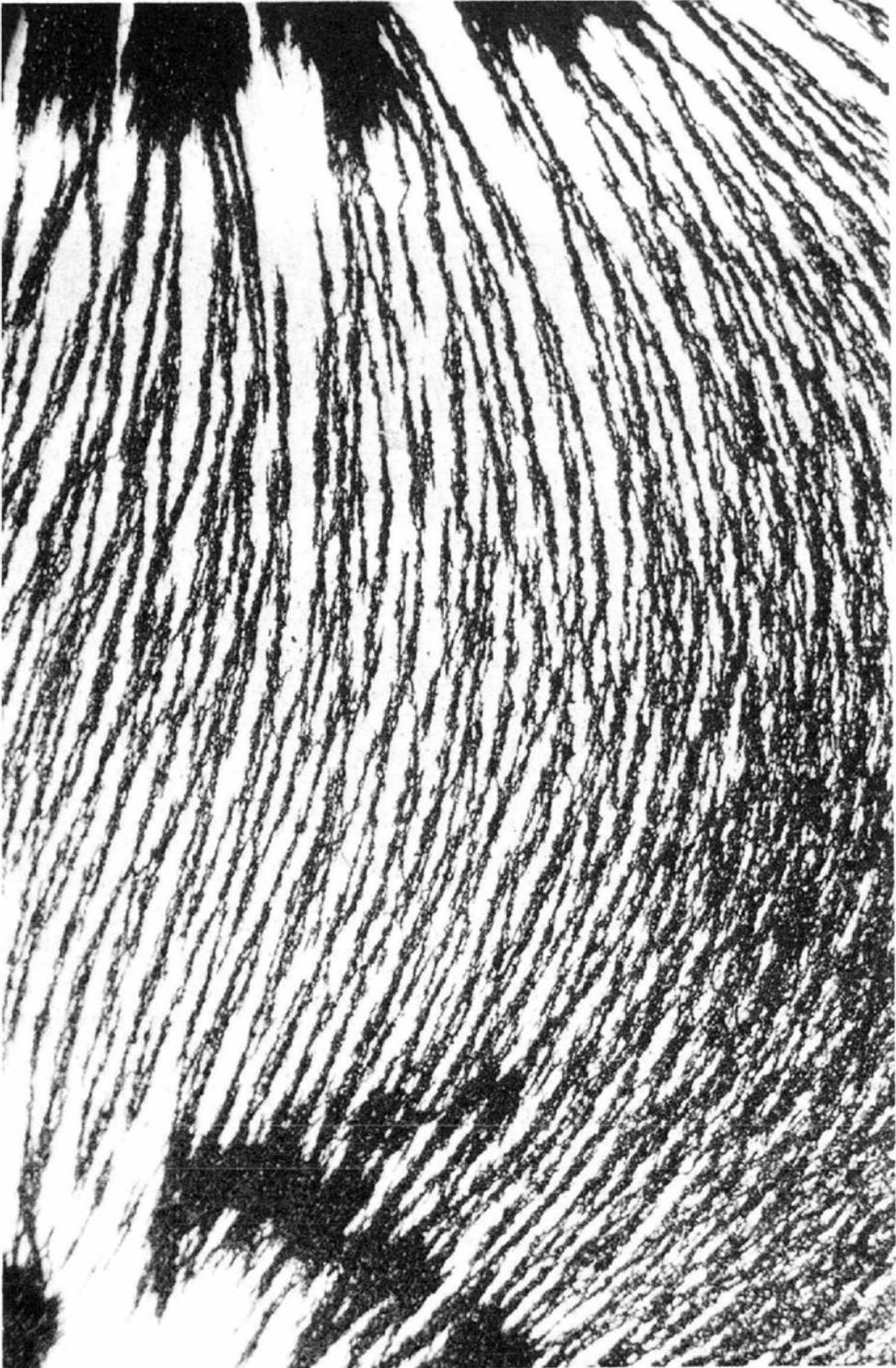


Figura 10. Experimentos con virutas de acero en un campo magnético, por Takis. Nueva York, 1969.

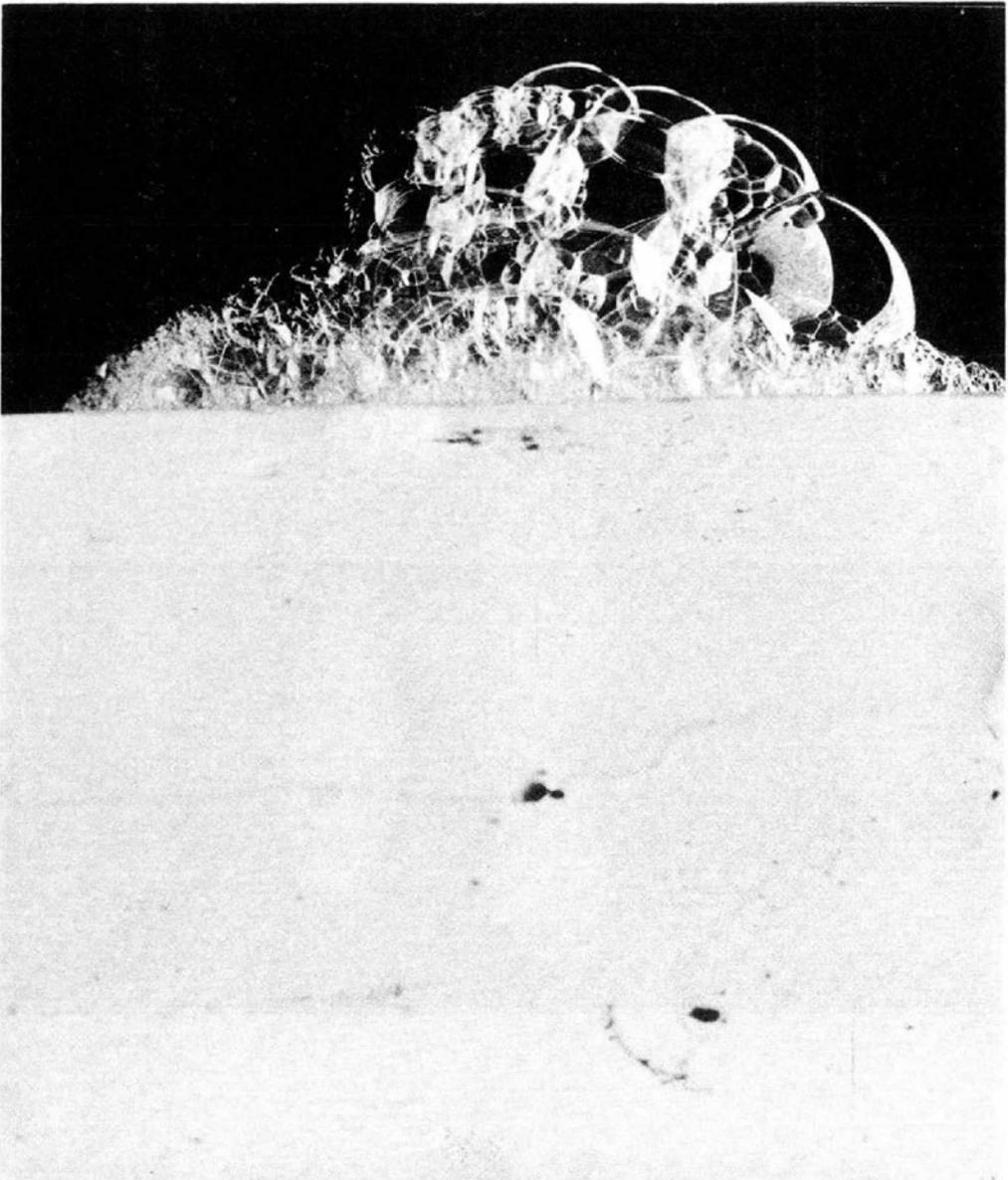


Figura 11. Experimentos con jabón, por David Medalla. Londres, 1972.

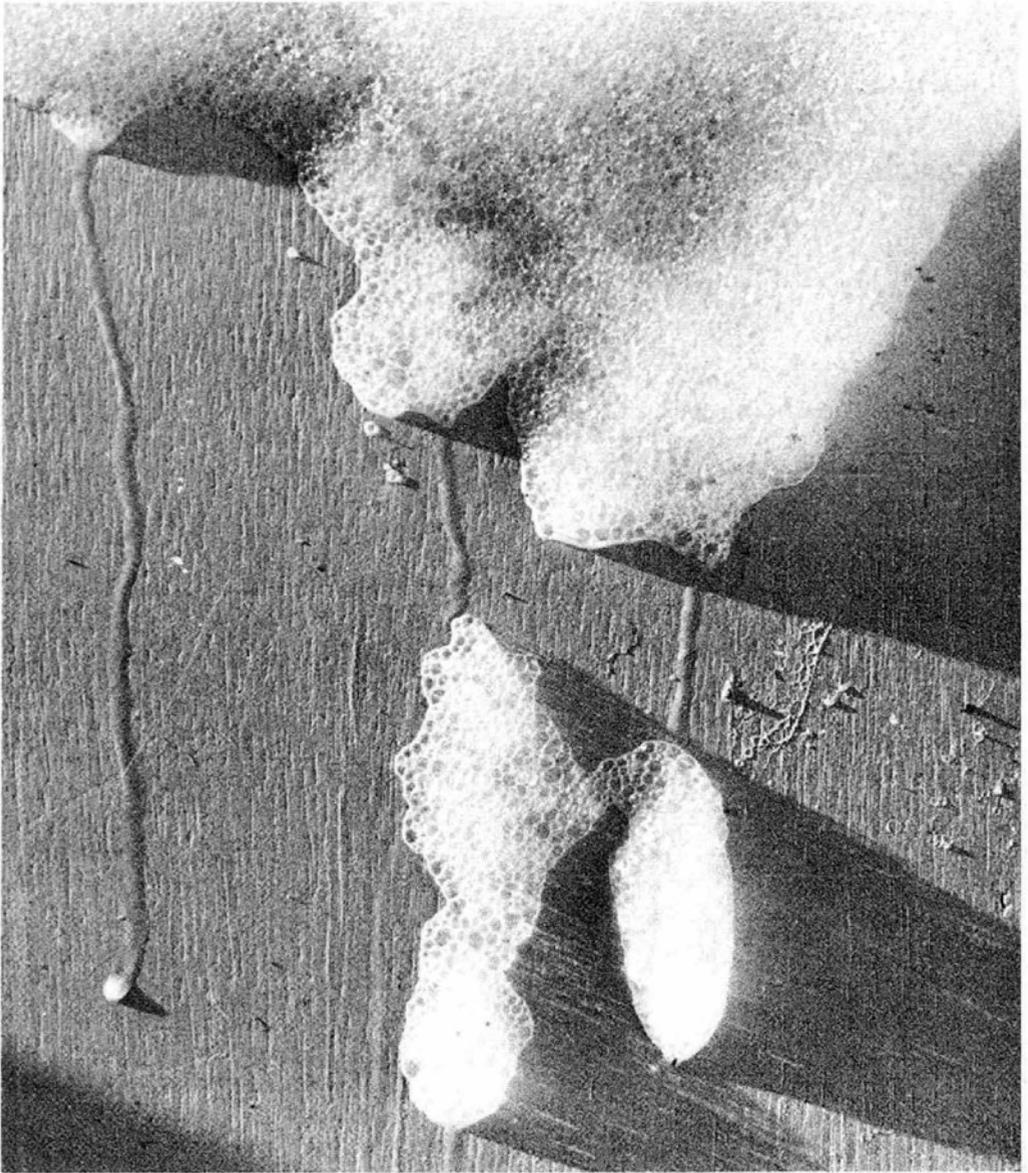


Figura 12. Experimentos con jabón, por David Medalla. Londres, 1972.

en el diseño y en esto, fue explícito y congruente el fundador Walter Gropius cuando escribió:

Las formas adoptadas por los productos del Bauhaus no constituyen una nueva moda sino son el resultado de una larga reflexión y de innumerables procesos de pensamiento, *experimentos* y trabajo en una dirección técnica, económica y formativa. El individuo no puede alcanzar este objetivo a solas: sólo la colaboración de muchos puede tener éxito en el hallazgo de soluciones que trasciendan el aspecto individual.

El más completo maestro del Bauhaus, Lazslo Moholy-Nagy escribe en su diario, en 1919:

Durante la guerra, pero más fuertemente ahora siento mi responsabilidad ante la sociedad. Mi conciencia pregunta incesantemente ¿Tengo el derecho de ser un pintor en tiempos de revolución social?

Y enfoca su vida a la educación y a una producción eminentemente experimentadora.

Trata, a través del Constructivismo geométrico, de probar la existencia de *valores objetivos visuales* independientemente de la inspiración del artista y Moholy ordena, *para probarlo*, tres cuadros por teléfono. Varía las dimensiones de la tela y repite el mismo cuadro *para demostrar* las relaciones espaciales. IncurSIONa en la fotografía, inventa la escritura de luz, el fotograma, experimenta la plasticidad sensible de la placa con estudios de degradación o intensidad de claro-oscuro de las diferentes perspectivas, del uso del negativo, del fотомontaje. Comienza el cine experimental con “el reportaje” haciendo una película sobre la vida de los gitanos. Lleva a cabo la experimentación submarina con el film “La vida de las langostas”. Diseña escenografía, tipografía, trabaja en metales y enriquece la nueva visión con sus máquinas de luz. En su labor pedagógica inicia la clase de educación de la sensibilidad basada, justamente, en el desarrollo de la inventiva, la observación y la imaginación del estudiante encauzadas a la creación plástica *como realidad social*.

La actitud comprometida con la sociedad que los constructivistas rusos representan y que Moholy-Nagy, anteriormente integrante del soviét húngaro de Bella Khun, desarrolla en el Bauhaus se transforma, paradójicamente, en el diseño industrial al servicio de la sociedad de consumo de los países capitalistas y la experimentación en ese sentido es puesta al servicio de la moda cambiante de las mercancías en el mercado para propiciar la enajenación de la compra.

La actitud antiindividualista, experimentadora por excelencia de los constructivistas, tiene la contra-partida más exagerada en el movimiento anárquico de Dada, un movimiento que propone la liberación del arte por

la vía experimental de “la irracionalidad”. De aquí su mayor contradicción interna. El experimento libre y oficioso ensaya novedades gratuitas, frívolas, banales y algunas veces, peligrosamente reaccionarias.

El dadaísta Kurt Schuritters, único miembro activo del dadá de la ciudad de Hannover, desarrolla el collage como forma de experimentar materiales de deshecho y crea así la rama artística de ese nombre, llevando esta nueva expresividad también al campo de la arquitectura. Jean Arp juega con la abstracción y los papeles pegados sacados al azar de un sombrero. El caos en el formato tipográfico, tan caro a los dadaístas, parte de la suerte y el azar. La poesía fonética llamada más tarde poesía concreta obedece al ensayo absurdo y casual de la improvisación. Las ambientaciones, las acciones absurdas, los *happenings* que proliferarán años más tarde como forma artística de incluir a los espectadores; las ambientaciones, el humor negro, el sarcasmo, la gratuidad del acto libre son herencias dadaístas que en la historia del arte al que dadá abrió las compuertas, diluyen la intención experimentadora y se convierten en anti-arte y anti-objeto.

Las proposiciones experimentadoramente negativas de Marcel Duchamp, sus múltiples rupturas y actitudes encaminadas a aniquilar el arte sirvieron de base a nuevas propuestas artísticas que en el fondo no son sino experimentaciones sin sentido.

En los siglos XIX y XX, en el campo estricto del arte, son muy pocos los artistas que han intentado, seriamente, experimentar para aliviar la condición del hombre que es la meta final del proyecto experimental entendido en su profundo sentido. Sin embargo, se sigue hablando de arte experimental cuando en realidad la experimentación en el mundo artístico actual solo representa la búsqueda de lo que aún no se ha hecho para ser “original”.