



Introducción a la Escultura Cinética: Contribuciones Latinoamericanas

Introduction to Kinetic Sculpture: Latin American Contributions

Mario Fernando García

Universidad Central del Ecuador (docente)

Universidad Politécnica de Valencia (doctorando)

mfgarcia@uce.edu.ec; mariofgm@yahoo.es

RESUMEN

Bien sabemos que la escultura es una categoría históricamente limitada; sin embargo, sobre la base fáctica de la técnica, la tridimensión y el contenido simbólico del objeto esculpido, dicha categoría encuentra su origen mucho antes de los límites institucionales acuñados por el arte occidental. Tal es el acuerdo académico que la sostiene. No obstante, a fines del siglo XIX, dichas convenciones acuñadas por milenios, relacionadas a la lógica del monumento, se pusieron en duda. El arte de vanguardia excedió por mucho sus principios fundacionales, para dar lugar al fenómeno expansivo de la escultura (Krauss, 1979), en el marco de expresiones artísticas que desbordarían los convencionalismos históricos, derivando hacia, entre otros, la escultura constructivista y abstracta, el Arte Objeto, la Instalación y el Cinetismo en su expresión tridimensional, materia de estudio del presente artículo. En dicho proceso expansivo, fueron cruciales los aportes realizados por numerosos artistas latinoamericanos. El conocimiento de su existencia y contribuciones es vital para el desarrollo de la escultura en el contexto académico regional y ecuatoriano.

Palabras clave: Arte Cinético; Escultura Cinética; Escultura Cinética Latinoamericana

ABSTRACT

We well know that sculpture is a historically limited category; however, on the factual basis of the technique, the three-dimensionality and the symbolic content of the sculpted object, this category finds its origin long before the institutional limits coined by Western art. Such is the academic agreement that sustains it. Nevertheless, at the end of the 19th century, these conventions, related to the logic of the monument, were called into question. Avant-garde art far exceeded its founding principles, to give rise to the expansive phenomenon of the sculpture (Krauss, 1979), within the framework of artistic expressions that would go beyond historical conventions, leading to, among others, constructivist and abstract sculpture, Object Art, Installation and the Kineticism in its three-dimensional expression, the subject of study in this article. In this expansive process, the contributions made by Latin American artists were crucial and numerous. The knowledge of its existence and contributions is crucial for the development of sculpture in the regional and Ecuadorian academic context.

Keywords: Kinetic Art; Kinetic Sculpture; Latin American Kinetic Sculpture

Introducción

Con fines creativos y educativos, en el marco del desarrollo de su tesis doctoral¹, actualmente en proceso, el autor de este artículo relata los factores que dieron lugar al *Cinetismo* y, específicamente, a la *escultura cinética*; para ello le fue indispensable la revisión de fuentes bibliográficas diversas, en búsqueda de los fundamentos históricos y conceptuales que antecedieron y conformaron dicho género artístico, además de aquellos elementos sociales que revolucionaron el arte de inicios y mediados del siglo XX que, de una u otra manera, se encuentran presentes en la actualidad. En consecuencia, se ha realizado un recorrido que abarca las transformaciones del concepto *escultura* hacia la ruptura de buena parte de sus principios fundacionales y consecuente expansión, derivando hacia la integración temática y formal del *movimiento* en la obra de arte. Recorrido indispensable para ampliar y facilitar la comprensión y el aprecio actualmente otorgado a las expresiones escultóricas vanguardistas; hecho relevante en el ámbito regional (latinoamericano), sus localidades y contextos académicos que, ya entrado el siglo XXI, sin duda requieren del ejercicio expansivo de sus convenciones artísticas, específicamente escultóricas.

En cuanto a la metodología, se ha recurrido a la investigación bibliográfica y de campo, iniciando por el desglose de los componentes de la *escultura cinética*, su particularidad, precursores, fundadores, practicantes y aportantes registrados en el contexto mundial y latinoamericano, abarcando

¹ Titulada *Escultura cinética en acero estructural. El movimiento como agente mediador entre obra de arte y espectador*. Dirigida por el PhD. Duarte Encarnação.

con ello un espacio cronológico definido historio-gráficamente por la institución del arte (1913-1955, fundamentalmente).

La información recogida se constituye en una pieza de conocimiento que carece intencionalmente de cualquier elemento valorativo que desde la subjetividad, afectos o desafectos del autor pudiera emanar. Elemento valorativo que, en su posible condición teórica, comparativa, evaluativa, etc., podría realizarse por terceros (lectores, investigadores o educadores), posteriormente y por fuera del influjo del autor de este artículo.

Desarrollo

1. Origen y Transformación de la *Escultura*

En palabras de Rosalind Kraus (1979), "... sabemos muy bien qué es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal." (p. 33). Categoría elaborada en el marco de la cultura occidental².

Sin embargo, el entendimiento y prácticas de lo escultórico ha experimentado transformaciones considerables en su tránsito hacia el presente, derivando en expresiones difícilmente vinculables

² Directamente relacionada a la noción de "arte". De hecho, Vanessa Freitag (2015), sobre la obra de Larry Shiner (2010) menciona: "Tanto el concepto de arte como el de artista fueron construidos con base en la perspectiva occidentalizada de la cultura y con ellos viene la noción de "genialidad e individualismo" a la hora de concebir la creación de una obra de arte. Como parte de esta idea occidentalizada del arte, existe la figura del "artista" (...) es contundente (...) afirmar que la invención del arte ocurrió entre los siglos XVII y XVIII tras su gradual separación de los oficios artesanales y el surgimiento del hábito de coleccionar objetos exóticos por parte de la aristocracia europea. (...) durante el Renacimiento no hubo un concepto regulativo del 'artista' que separara los pintores, escultores y arquitectos con respecto a los artesanos del vidrio, los ceramistas y las bordadoras" (pp. 129-131).

a sus principios fundacionales³.

Inicialmente, tales principios podrían reducirse a sus elementos básicos: técnica⁴, tridimensionalidad⁵ y narrativa⁶. Tal ha sido su situación durante milenios.

Sobre aquello, Rosalind Krauss (1979) señaló en su momento:

Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales, si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones, no están en sí abiertas a demasiados cambios. (...) (Krauss, 1979: 33)

Sin embargo, el nacimiento del siglo XX, de la mano de las vanguardias artísticas, traería consigo la apertura de insospechadas posibilidades creativas en cuanto a lo escultórico.

... la convención no es inmutable y llega un tiempo en que la lógica empieza a fallar. A fines del siglo XIX empezó a desvanecerse la lógica del monumento. Esto sucedió de modo bastante gradual... (Krauss, 1979: 34)

Sobre dicha apertura, que en inicio significó un proceso expansivo multidireccional que implicó la creación de nuevos medios y la interacción estrecha entre arte, ciencia y tecnología, a la vez que

generó incertidumbre y sospechas que a la larga se despejarían ante el nuevo entendimiento de lo escultórico, son numerosas las voces que han declarado interpretaciones coincidentes.

La escultura tradicional entró en crisis a finales del siglo XIX y se precipitó súbitamente hacia un abismo sin encontrar una vía de escape lógica a sus heredados atavismos. Era necesario, por tanto, una refundación de la escultura desde los presupuestos vanguardistas alejándose claramente de los principios y procedimientos de la escultura tradicional que habían quedado obsoletos. (Maderuelo, 2012: 18)

Por lo dicho, la escultura heredera de las vanguardias históricas, difícilmente se identificaría como tal si se han de considerar estrictamente sus principios fundacionales. En consecuencia:

Uno debe formularse entonces una devastadora pregunta: hasta qué punto este arte continúa siendo, en cualquier sentido tradicional (o semántico), escultura. (Read, 1994: 6)

Esa transformación se originó en distintas búsquedas inscritas en una sola tendencia renovadora del campo del arte. En ese contexto, por ejemplo, y con sus evidentes diferencias, inicialmente se encuentran las obras de Edgar Degas, Medardo Rosso, Auguste Rodin, Adolf von Hildebrand, Marcel Duchamp y Naum Gabo.

Tomando los extremos como ejemplos suficientes, por su alto contraste, para sustento de lo dicho, vale citar aquello que Javier Maderuelo (2012) menciona sobre la obra de los escultores Adolf von Hildebrand⁷ y Auguste Rodin⁸.

Ambos trazaron el umbral entre las concepciones clasicistas y naturalistas de la época y lo que será la escultura moderna. Ambos, aunque reclamaron

3 La escultura es, en origen y hasta este punto, un objeto tallado o modelado, sólido, tridimensional, estático y perdurable, de contenido simbólico y de función conmemorativa, ligado, por tanto, a la "lógica del monumento" (Krauss, 1979); cuyos materiales, técnicas, tecnologías, patrones de representación, temas u otros aspectos se encuentran cultural e históricamente definidos.

4 "La palabra escultura procede del latín *sculperre*, tallar" (Dondis, 1976: 172-173). "La imagen del escultor tallando la informe piedra o modelando el amorfo barro ilustra la idea de la creación artística como acto de dotar de forma a la materia" (Maderuelo, 2012: 15)

5 "... la escultura fue concebida como un arte de formas sólidas, de masa, y sus virtudes estuvieron relacionadas a la ocupación del espacio" (Read, 1994: 6).

6 "Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esa lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar" (Krauss, 1979: 33).

7 Adolf von Hildebrand. Marburgo, Alemania, 1846 – Múnich, Alemania, 1921.

8 Auguste Rodin. París, Francia, 1840 – Meudon, Francia, 1917.

el magisterio de un clásico como Miguel Ángel, terminaron por poner en evidencia la imposibilidad de seguir realizando estatuas según los presupuestos que animaron hasta entonces la escultura. (p. 18)

Específicamente, sobre una de las obras de Rodin, Maderuelo (2012) indica:

Desde la Ilustración, momento en que el hombre es entendido como una pieza insignificante en el inmenso mecanismo del universo y no como modelo y medida de él, se empieza a diluir la voluntad de realizar pinturas o esculturas que lo imiten, surgiendo lentamente la necesidad de generar unas obras de arte que asuman su propia presencia independiente y autónoma. Ante esta situación, la escultura, anclada en la representación antropomórfica, perdió su objeto inicial⁹. (p. 26)

Ciertamente Rodin representó un momento importante de transición, coincidente con multiplicidad de artistas y propuestas, unas más visibles y documentadas que otras, es el caso de Medardo Rosso¹⁰, ejemplificado en la obra titulada *Cabeza Dorada* (1886), anterior al emblemático *Balzac* (1897) del escultor francés:

Medardo Rosso, que había llegado más lejos que Rodin con sus escenas de calle y de jardín, en las que hizo intervenir al paisaje como un material frágil y en las que insertó grupos de personas hablando, pasajeros de autobús o lectores. Descrito por Joris-Karl Huysmans como un «escultor de la vida moderna» (...) donde captó momentos efímeros de escenas urbanas, cabezas de niños, movimiento y luz (Schneckenburger, 2001: 433).

Rosso, en cuanto a la expresión escultórica, anticipó el advenimiento del arte cinético que, en palabras de Manfred Schneckenburger (2001), refiriéndose a su trabajo, se había liberado de la representación estática: “El rostro humano ya no

es un caparazón ni una forma inmóvil, ya que nada es inmóvil y todo forma parte de las múltiples improvisaciones apresuradas del universo” (p. 433).

Posteriormente, en momentos avanzados de dicha transición, los enunciados de Rosalind Krauss (1979) dan cuenta de las transformaciones radicales operadas en el campo escultórico:

En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. Parece como si nada pudiera dar a un esfuerzo tan abigarrado el derecho a reclamar la categoría de escultura, sea cual fuere el significado de ésta. A menos, claro está, que esa categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable. (p. 30).

En esa línea de pensamiento, ya en la contemporaneidad, Duarte Encarnação (2005) manifiesta lo siguiente:

La escultura es hoy un concepto de creación heterogéneo y en visible expansión, una hibridación que no asume normas predefinidas desde la conquista de las fórmulas modernas manifestadas en las vanguardias históricas (...). La escultura no se encuentra más como una categoría cerrada. (Encarnação, 2005: 47)

2. El Arte Cinético

En el marco de ruptura de la tradición artística, ya descrito, surge, entre otros, el *arte cinético* y, en este, su versión escultórica, especialmente imbuida por el afán de integrar en sí los avances científicos y tecnológicos de la época, y los que, como hoy se puede constatar, trajera el futuro.

De facto, el *movimiento* se ha encontrado presente en el arte a lo largo de toda la historia de la humanidad, en obras de diferentes épocas y

9 “La cuestión de si Frank Popper estaba en lo cierto al afirmar que la inestabilidad excesiva, la fluidez y la disolución de las formas escultóricas firmes habían anunciado ya el advenimiento del futurismo y del arte cinético continúa abierta” (Schneckenburger, 2001: 411).

10 Medardo Rosso. Turín, Italia, 1858 – Milán, Italia, 1928.

culturas, y mucho antes de que se instituyera la tendencia artística que actualmente toma el nombre de Cinetismo. Claro está, esa presencia histórica ha recurrido preferentemente a la “re-presentación” o al movimiento aparente, por sobre su “presentación” real. (Oliveras, 2010: 23). Lo dicho se sostiene en las múltiples expresiones artísticas ancestrales en las que el *movimiento* se encuentra ampliamente *representado*; por ejemplo, en la animalística de las pinturas rupestres del Paleolítico y en las dinámicas escenas de cacería del Neolítico. Dos expresiones fundadoras de lo que hoy entendemos por *arte*, que ofrecen una *instantánea* de aquellos lejanos acontecimientos.

Desde los tiempos del hombre primitivo, el artista ha querido captar la imagen del movimiento (Popper, 1963: 13).

Luego, en el transcurso del tiempo, numerosas expresiones artísticas (del Clasicismo al Constructivismo), incluyeron en su retórica teórica y expresión plástica el interés por el *movimiento*; todas estas en un afán renovador más o menos consciente del tema cinético, si bien con motivaciones u objetivos divergentes.

Podemos decir que desde las primeras pinturas prehistóricas que descubrimos en las cavernas hasta la figura alada de la Victoria de Samotracia del arte griego; o desde la confusión y abigarramiento de las obras barrocas, los convulsos paisajes románticos, los momentos impresionistas y las bailarinas de Degás, hasta las primeras *performances* futuristas e incluso en la abstracción que profesaba Kandinsky, la búsqueda del movimiento ha sido una constante (Herranz-Pascual, Y., Pastor-Bravo, J., & Barreiro-Rodríguez, M. C., 2013: 460).

Pero no es sino hasta mediados del siglo XX cuando el *movimiento* se constituyó en el *centro temático* de la obra de numerosos artistas, prin-

cialmente de origen occidental, formados en la academia europea o con fuertes lazos con esta. Es así como:

Hacia el año 1955, la palabra “cinético” se incorporó definitivamente al léxico artístico. Fue entonces cuando la galería Denise René presentó obras transformables y en movimiento en una importante exposición, Le Mouvement. En un artículo publicado en 1968, el crítico Guy Habasque afirma que esa exposición puede ser considerada “la primera manifestación de conjunto y, por decirlo así, el primer manifiesto de facto” de la tendencia cinética. (Oliveras, 2010: 19)

Estos y otros artistas hicieron del *movimiento* el núcleo de su trabajo, su tema y campo de investigación¹¹. Es decir, la cinética pasó de ser un elemento recursivo (al servicio de la representación mimética o fantástica) a considerarse el *tema central* de la obra de arte, fundándose lo que hoy conocemos como *Cinetismo* o *arte cinético*:

Considerar a un artista como cinético supone reconocer en él la presencia de un “pensamiento cinético”, es decir, una problemática relativa al movimiento y la transformación desarrollada de modo coherente a lo largo del tiempo. (Oliveras, 2010: 83)

Sobre el mismo tema, Herbert Read (1994) expresó lo siguiente:

... el escultor se ha enamorado del movimiento mismo, y en vez de recurrir al movimiento como elemento expresivo en un esfuerzo total por crear la ilusión de la imagen vital del cuerpo humano (...) emplea los recursos de la escultura (...) para la explotación del movimiento por el movimiento mismo. Los medios se tornan a fin: el fin es idéntico a los medios. (p. 103)

¹¹ Imposible excluir el trabajo realizado por el francés Francis Picabia (máquinas irracionales), el americano Man Ray (perchas móviles), los rusos Vladimir Tatlin y Naum Gabo (estructuras constructivistas), en su calidad de precursores; el húngaro Laszlo Moholy-Nagy (luminodinamismo), el americano Frank Malina (electropintura), el español Francisco Sobrino y el francés Jean-Pierre Yvaral (nuevos materiales sintéticos de origen industrial), al igual que el francés Nicolas Schoffer (luminodinamismo y cibernética), todos ellos en calidad de fundadores o aportantes al Cinetismo en su expresión escultórica.

A partir de allí aparecen expresiones artísticas bidimensionales, relacionadas a la pintura; tridimensionales, relacionadas a la escultura; y mixtas, a medio camino entre estas dos dimensiones; si bien los campos de la pintura y la escultura tradicional no logran abarcar la totalidad de las expresiones artísticas generadas en ese nuevo espacio de posibilidades creativas, más cercano a lo que actualmente entendemos por *artes visuales*.

En ese afán renovador de las artes y más allá de los géneros convencionales, limitados a la pintura y escultura, el movimiento ha sido tratado de múltiples maneras por diferentes artistas cinéticos. Popper (1963), las clasifica en tres grandes contenedores: 1) Movimiento mecánico. 2) Movimiento visual. 3) Movimiento natural. (p. 14). Elena Oliveras (2010), con mayor detalle, clasifica esa diversidad en las siguientes categorías: 1) Obras bidimensionales, tridimensionales y tridimensionales bidimensionalizadas. 2) Obras de movimiento real u óptico. 3) Obras puestas en movimiento por el espectador, que se transforman visualmente cuando este se desplaza (es decir, que parecen moverse o transformarse de acuerdo al punto de vista). 4) Obras transformables. 5) Obras lumino-cinéticas. 6) Cinetismo cibernético. 7) Arte-juego. (pp. 29-286)

Sin embargo, se ha de decir que hoy en día tal clasificación se enriquecería de las posibilidades creativas abiertas por las cambiantes tecnologías digitales, tales como el *mapping*, la *animación 3D*, la proyección de objetos cinéticos virtuales sobre el espacio real, cual *realidad aumentada*, la *robótica* u otros que de seguro se generarán en la infinita interacción arte-tecnología.

Ahora bien, el interés explícito por el movimiento, expresado en el campo del arte desde inicios del siglo XX¹², encontró su motivación en las transformaciones políticas, económicas, productivas y sociales del mundo europeo¹³, así como en los descubrimientos científicos e implementaciones tecnológicas de la época, precedidas, ciertamente, por la emergencia y posicionamiento del pensamiento científico y la Revolución Industrial, con sus profundos efectos¹⁴. El mundo occidental experimentó procesos de transformación del pensamiento colectivo (modernidad, socialismo y nacionalismos) que en conjunto aportaron a la explosión de los grandes conflictos bélicos de inicios y mediados del siglo XX. Todo ello en el marco de una atmósfera de optimismo violento y deseos irre-fre-na-bles de progreso y conquista en todos los ámbitos de la vida social; situación presente en el arte, mediante, precisamente, la incorporación del elemento cinético, cual símbolo de aquellos vertiginosos tiempos. El arte, por tanto, debía asimilar y expresar los principios que saturaban su mundo: había de incorporar la ciencia y la tecnología a su proceso y productos creativos, cual recursos y medios; había de ser indagación, descubrimiento, invención, movimiento continuo. Elementos que, en suma, enfilaron al arte cinético

¹² Especialmente en los manifiestos futurista y realista.

¹³ La incorporación de la monarquía constitucional, que a la larga coadyuvaría a la creación de los estados modernos y el capitalismo, de la mano de la Revolución Industrial.

¹⁴ La invención del motor a vapor y sus aplicaciones en el transporte y la industria textil, la mejora de la producción del acero y sus varias aplicaciones en la arquitectura y el maquinismo, la creación de nuevos materiales de origen industrial con fines constructivos y comerciales, los estudios cronofotográficos, la invención del cinematógrafo y la cinematografía, de la fotografía a color, del motor de combustión interna y del automóvil, del avión, de los medios de telecomunicación y de nuevo armamento, entre muchas otras instrumentalizaciones científicas que revolucionaron la vida en común en el transcurso de las varias etapas de desarrollo de la mencionada revolución científica, tecnológica, productiva y social.

en los rieles de su realidad circundante. El *Manifiesto Futurista* (1909), su predecesor, da cuenta de lo argumentado. A continuación, un extracto del mismo:

IV. Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso (...) un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia...¹⁵ (El Hadri, 2008: 277)

Igualmente, dicha inmersión social del arte e interés por lo cinético son evidentes en el *Manifiesto Realista* (1920):

Renunciamos al desencanto artístico enraizado desde hace siglos, según el cual los ritmos estáticos son los únicos elementos de las artes plásticas. Afirmamos que en estas artes está el nuevo elemento de los ritmos cinéticos en cuanto formas basilares de nuestra percepción del tiempo real. (Gabo y Pevsner)

Es claro que tales ideas, empapadas de modernidad, no habiéndose apagado tras las grandes guerras, persistieron y propiciaron el surgimiento del Cinetismo, con nombre propio, y lo proyectaron hacia el presente. Tal vez este hoy no tenga la prominente significación que tuvo en su momento, dado que el shock frente a los drásticos cambios sociales brevemente descritos ha sido grandemente asimilado.

3. Escultura Cinética en Latinoamérica

Latinoamérica, en la figura de artistas de va-

rias nacionalidades, interpretó un rol *fundador* y *aportante* al arte cinético a nivel mundial y regional. Destacan entre ellos los artistas Jesús Soto (venezolano) y Gyula Kosice (argentino). Ambos incursionaron en prácticas cinéticas innovadoras a nivel global, si bien hubo muchos más¹⁶ de los cuales, junto a sus principales obras, se mencionan los siguientes:

Alejandro Otero¹⁷, con la obra bidimensional *Coloritmos* (1955)¹⁸, quien con el tiempo derivó hacia creaciones tridimensionales de gran tamaño como *Abra Solar*¹⁹ (1982). Carlos Cruz-Diez²⁰, *Chromosaturación*, 1960. Matilde Pérez²¹, *Noche Azul*²² (1977); Abraham Palatnik²³, *Azul y rojo en primer movimiento*²⁴ (1951), pionero en el arte electrónico en Latinoamérica. Destaca Gyula Kosice²⁵, pionero en el uso del agua y el neón en

¹⁶ De entre tantos artistas cinéticos latinoamericanos que es imposible nombrar dado su número, ausencia de registro, y fines investigativos relacionados a la tridimensión

¹⁷ Alejandro Otero. El Manteco, Venezuela, 1921 – Caracas, Venezuela, 1990.

¹⁸ Salvador, 1993: 10

¹⁹ Abra Solar, de Alejandro Otero. Institutional Assets and Monuments of Venezuela. Disponible en: <https://iamvenezuela.com/2015/06/abra-solar-de-alejandro-otero/#prettyPhoto/0/> (consultado el 29 de febrero de 2020).

²⁰ Carlos Cruz-Diez. Caracas, Venezuela, 1923 – París, Francia, 2019.

²¹ Matilde Pérez. Santiago, Chile 1916 – Santiago, Chile, 2014.

²² Noche Azul, 1977. Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en: www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82342.html (consultado el 29 de febrero de 2020)

²³ Abraham Palatnik. Natal, Brasil, 1928. En 1949 incursionó en el luminocinetismo electrónico (experimentaciones electromecánicas). https://www.fundacionbancosantander.com/visita_virtual/visiones_de_la_tierra/es/artistas/abraham-palatnik/ (consultado el 29 de febrero de 2020).

²⁴ Aparato cinematográfico en la 1.ª Bienal de Sao Paulo. Plataforma Arte y Medios. Disponible en: <https://arteymedios.org/historias/hitos-latinoamerica/item/70-aparato-cinematografico-de-abraham-palatnik-en-la-bienal-de-sao-paulo> (consultado el 29 de febrero de 2020).

²⁵ Gyula Kosice. Kosice, Eslovaquia, 1924 – Buenos Aires, Argentina, 2016. Nacionalizado argentino. Incursionó en el arte cinético desde una perspectiva integradora entre arte, ciencia y tecnología. Junto a Rhod Rottffus y Arden Quin, fundó el grupo Madí (1946). Motivado por el elemento "agua", fue pionero en la creación de esculturas "hidrocinéticas", además del uso del neón en el arte y la escultura interactiva.

¹⁵ Marinetti, Filippo Tommaso (1909). Manifiesto Futurista. Le Figaro, 55 Année, 3 Série, N. 51, p. 1.

el arte, con las obras *Estructura lumínica Madí A-3*²⁶ (1946), "... la primer escultura con gas neón en la historia del arte contemporáneo, en 1946."²⁷; *Una gota acunada a toda velocidad*²⁸ (1948), "... la primer escultura con agua en la historia del arte contemporáneo."²⁹, y finalmente, *Röyi*³⁰ (1944), "... primera escultura articulada y móvil de América Latina, y primera móvil con participación del espectador del mundo..."³¹. Juntos, Palatnik y Kosice, fueron iniciadores "emblemáticos en Latinoamérica tanto del arte electrónico como del arte cinético" (Aranda & Figueroa, 2013: 1).

De entre ellos, y otros, hubo quienes se plantearon "... el problema de la participación del espectador en la obra de arte..." (Aranda & Figueroa, 2013: 3), algunos de ellos a través del juego, argumentando que "... lo lúdico se presenta acercando de nuevo al ser humano a su condición de participación e integración." (Aranda & Figueroa, 2013: 7), a tono con los principios experienciales y

26 Fundación Kosice. Disponible en: <https://vadb.org/artworks/51005> (consultado el 24 de febrero de 2021).

27 Fundación Kosice. La obra. Disponible en: <http://kosice.com.ar/la-obra/> (consultado el 24 de febrero de 2021).

"... fiel a su espíritu innovador, va más allá, al propiciar la articulación de sus partes y la incorporación de materiales novedosos, como los tubos de luz de neón. Sus obras Madí realizadas con este material (1946) son pioneras en el mundo y le han valido el reconocimiento internacional" (Alonso, 2016: 10).

28 Fundación Kosice. La obra. Disponible en: <http://kosice.com.ar/la-obra/> (consultado el 01 de marzo de 2020).

29 Fundación Kosice. La obra. Disponible en: <http://kosice.com.ar/la-obra/> (consultado el 24 de febrero de 2021).

"G. Kosice (...) introduce el elemento agua en sus esculturas hidráulicas" (Popper, 1963: 16).

"En los 50, Kosice incorpora un material que conformará una suerte de marca de autor: el agua" (Alonso, 2016: 10).

30 Fundación Kosice. La obra. Disponible en: <http://kosice.com.ar/la-obra/> (consultado el 24 de febrero de 2021).

31 Museo Kosice. La obra. Disponible en: <http://kosice.com.ar/la-obra/> (consultado el 03 de marzo de 2020).

"La creación de *Röyi* (1944), una obra articulada que admite la participación del espectador, y *Una gota de agua acunada a toda velocidad* (1948), un dispositivo cinético que agita un pequeño recipiente con agua y aire mediante el funcionamiento de un motor, constituyen aportaciones inéditas a una disciplina todavía presa –por lo menos en la Argentina– en la tradición de la estatuaria" (Alonso, 2016: 8).

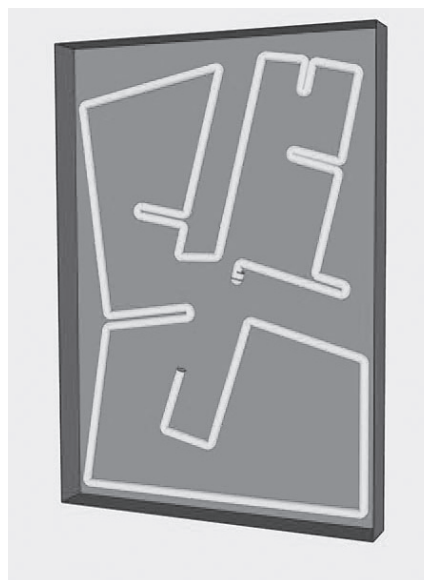


Figura 1 – Gyula Kosice (1946)³². *Estructura lumínica Madí*, 1946. Fuente: propia.

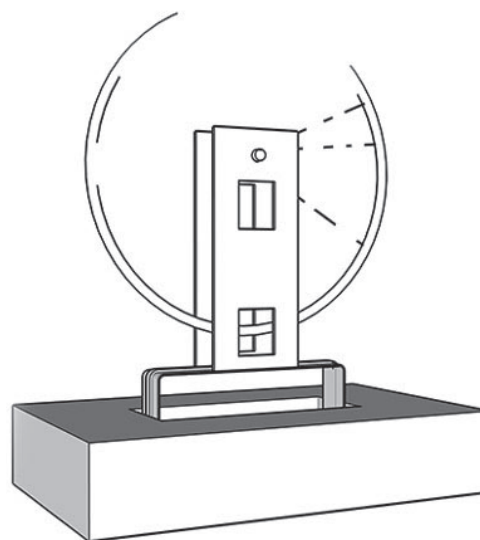


Figura 2 – Gyula Kosice (1948)³³. *Una gota de agua acunada a toda velocidad*. Fuente: propia.

32 Ver Lucio Fontana. *Spatial Light-Structure in Neon*, 1951.

33 Ver Pol Buri.

participativos derivados del *Neoconcretismo*.

Liderados por Ferreira Gullar, un grupo de artistas que conformaron principalmente el grupo de la Ruptura, rompen con el Concretismo como sistema visual basado en la abstracción geométrica. Ferreira elabora el manifiesto Neoconcreto publicado el 22 de marzo de 1959 (...) Uno de los objetivos de los artistas paulistas (llamados así por su lugar de exposición y desarrollo cultural), era realizar una crítica al abstraccionismo geométrico y proponer nuevas prácticas de interacción y participación entre la obra y el espectador en relación a la experiencia estética. (Brito, 2015).

En esa preocupación se embarcaron varios artistas ya nombrados y otros tantos que constituyen referentes obligados; autores de obras pertenecientes a dos categorías: a) obras manipulables por el espectador y, b) obras en las que el espectador se ve inmerso e integrado.

A continuación, un breve listado de nombres y obras relacionadas, que particularmente interesan a esta investigación, la cual versa sobre el potencial mediador del movimiento cuando este es deliberadamente agregado a expresión escultórica:

a) Obras Manipulables por el Espectador

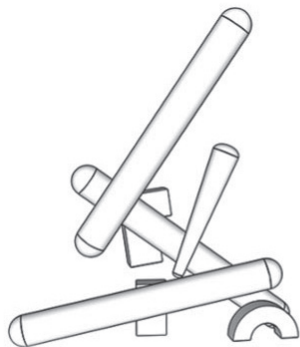


Figura 3 – Gyula Kosice (1944). *Röy*³⁴. Fuente: propia.

34 Kosice homenajeado en el Bellas Artes. Jaque al Arte. <https://jaquealarte.com/kosice-homenajeado-bellas-artes/>.



Figura 4 – Mary Vieira³⁵ (1948). *Polivolumen*³⁶. Fuente: propia.

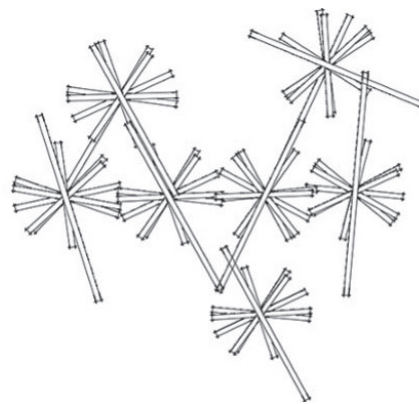


Figura 5 – Sandú Darié³⁷ (1955). *Estructuras transformables*³⁸. Fuente: propia.

35 Mary Vieira. Sao Paulo, Brasil, 1927.

36 Mary Vieira. Banco Central do Brasil. Disponible en: <https://www.bcb.gov.br/acessoinformacao/legado?url=https:%2F%2Fwww.bcb.gov.br%2Fingles%2Fgaleria%2Fvieira%2Fbiografia.asp> (consultado el 03 de marzo de 2020).

37 Sandú Darié. Román, Rumanía, 1908 – La Habana, Cuba, 1991.

38 Sandú Darié. Estructura transformable. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Disponible en: <http://www.bellasartes.co.cu/obra/sandu-darie-estructura-transformable> (consultado el 04 de marzo de 2020).

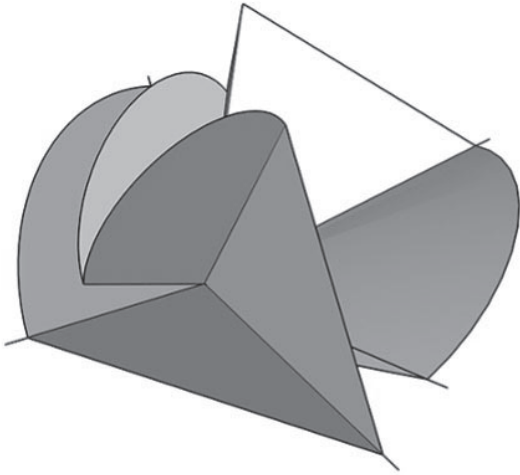


Figura 6 – Lygia Clark³⁹ (1960). *Bichos*⁴⁰. Fuente: propia.

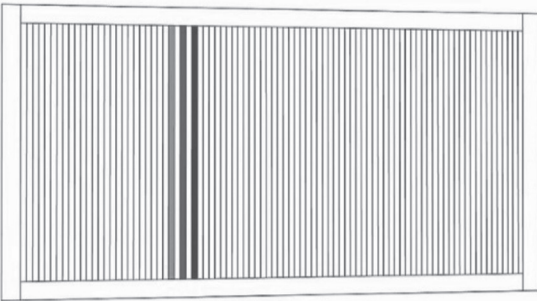


Figura 7 – Alejandro Siña⁴¹ y Moira Siña (1981). *Touch plane*⁴². Fuente: propia.

Todas éstas antecesoras de las creaciones lúdicas desarrolladas en la actualidad por Marcela Gásperi, cuyo vínculo con piezas de mediación artística es muy notorio.

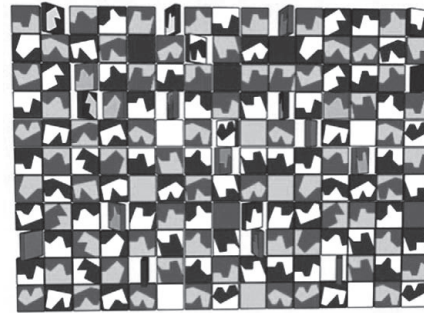
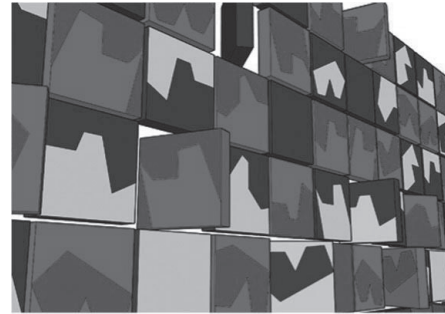


Figura 8 – Marcela Gásperi⁴³ (1998). *Juega el juego*⁴⁴. Fuente: propia

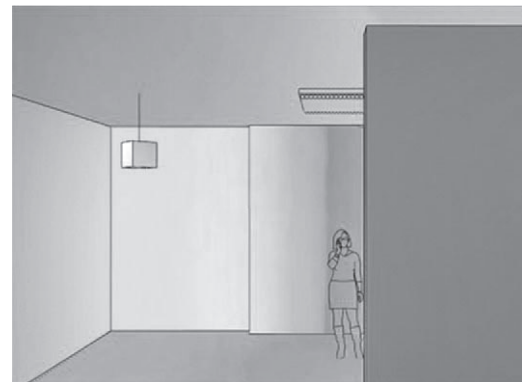


Figura 9 – Carlos Cruz-Diez⁴⁵ (1960). *Chromosaturación*⁴⁶. Fuente: propia.

39 Lygia Clark. Belo Horizonte, Brasil, 1920 – Río de Janeiro, Brasil, 1988.

40 Itaú Cultural. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=lfitsC4m_dY (consultado el 03 de marzo de 2020).

41 Alejandro Siña. Santiago de Chile, Chile, 1945.

42 Touch plane. Vimeo. Disponible en: <https://vimeo.com/12478788> (consultado el 03 de marzo de 2020). La obra consiste en tubos de neón que reaccionan lumínicamente al tacto del público.

43 Marcela Gásperi, Argentina.

44 Juega el juego. Disponible en: <http://marcelagasperi.blogspot.com/p/pinturas-objetos-tridimensionales.html> (consultado el 03 de marzo de 2020).

45 Carlos Cruz-Diez. Caracas, Venezuela, 1923 – París, Francia, 2019.

46 Carlos Cruz-Diez. Chromosaturación. Disponible en: <http://www.cruz-diez.com/es/work/chromosaturacion/1960-1969/> (consultado el 04 de marzo de 2020).

b) Obras en las que el Espectador se ve Inmerso

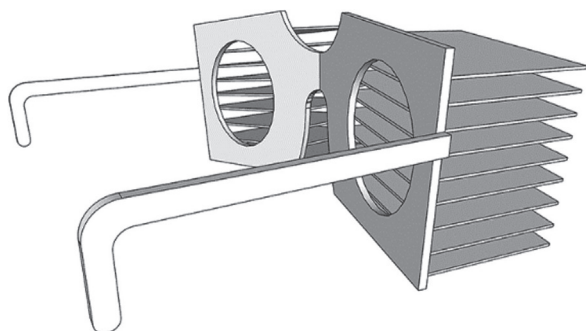


Figura 10 – Julio Le Parc⁴⁷, *Anteojos para una visión distinta*⁴⁸, 1965. Fuente: propia.

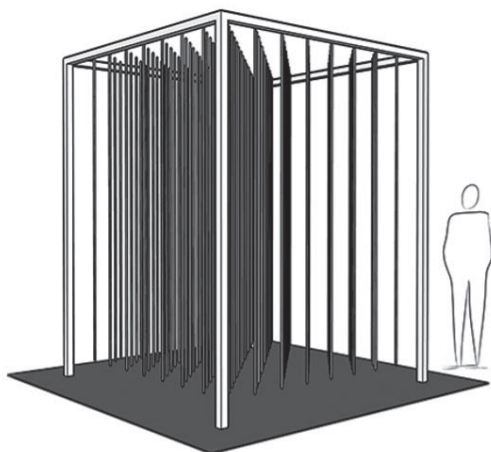


Figura 11 – Jesús Soto⁴⁹ (1967). *Penetrables*⁵⁰. Fuente: propia.

47 Julio Le Parc. Mendoza, Argentina, 1928.

48 Salle de jeux. Disponible en: <http://www.julioleparc.org/salle-de-jeux.html> (consultado el 04 de marzo de 2020).

49 Jesús Soto. Bolívar, Venezuela, 1923 – París, Francia, 2005

50 MFAH: Jesus Rafael Soto's "Houston Penetrable". Houston Public Media. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pmxpbYESRXg> (consultado el 03 de marzo de 2020)



Figura 12 – Hélio Oiticica⁵¹ (1965). *Parangolé*⁵². Fuente: propia.

La actividad desplegada por los artistas en mención ha gravitado en buena medida sobre el arte del continente americano y, específicamente, del Ecuador. Sobre este, desde mediados del siglo XX, en el medio local, surgieron destacados practicantes del Cinetismo tales como Araceli Gilbert, Luis Molinari, Kurt Muller, Jaime Andrade Moscoso, Estuardo Maldonado⁵³, Mauricio Bueno, Jaime Andrade Heymann, Maurice Montero y Mauricio Suárez-Banjo (García, 2021). Todos ellos, dada su trayectoria y reconocimiento institucional, constituyen referentes importantes para las generaciones actuales y venideras.

51 Hélio Oiticica. Río de Janeiro, Brasil, 1927 – ibíd. 1980.

52 Parangolé. IDIS. Disponible en: <https://proyectoidis.org/parangole/> (consultado el 04 de marzo de 2020).

Su obra surge "... de una necesidad vital de desintelectualización, de desinhibición intelectual, de la necesidad de una libre expresión" (Oiticica), hacia el borramiento de las fronteras entre obra de arte, artista y espectador. Expresión emparentada con la *acción artística* o *performance*. Escultórica, en cuanto a la materialidad y volumetría del cuerpo y la vestimenta; cinética, pues integra tiempo y espacio; e interactiva, al rebasar el principio de contemplación hacia la integración en sí del artista y el espectador.

53 Pionero en el uso del acero *inox color* en el arte.

Nuevas Contribuciones

En la actualidad, en el contexto de la docencia ha renacido el esfuerzo por integrar el Cinetismo –ciertamente olvidado y descuidado por décadas en el ámbito local⁵⁴– a los programas de enseñanza de la escultura en la academia quiteña⁵⁵, específicamente bajo los principios enfocados (interactividad corporal entre obra y espectador) a los que, en un afán mediador, se les ha sumado el elemento lúdico. Tal esfuerzo, sobre la base de un particular y novedoso método creativo propuesto por el docente investigador⁵⁶, dio lugar a numerosas obras mayormente estudiantiles, de tipo experimental, entre las que, además, se cuentan algunas de autoría del profesor⁵⁷. De todas estas, en resumen, se exponen las siguientes:



Figura 13 – Vanesa Santos⁵⁸ (2016). Título descriptivo: Meecedora. Fuente: propia⁵⁹.

54 En referencia a la academia quiteña (de Quito, Ecuador).

55 De la ciudad de Quito, capital del Ecuador.

56 Método descrito en el libro titulado *Cómo hacer escultura* (García, 2016), denominado *Intervención del eje sintagmático de un objeto utilitario*.

57 Quien en buena medida ha incluido elementos electrónicos tales como motores y sensores de movimiento.

58 En calidad de estudiante.

59 Escultura en acero estructural Capítulo mobiliario. Disponible en: <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/20597> (consultado el 08 de abril de 2021).

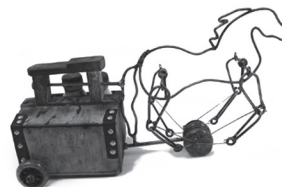


Figura 14 – Darío Caiza⁶⁰ (2019). Título descriptivo: Juguete lustrabotas. Fuente: propia.



Figura 15 – Pamela Cárdenas⁶¹ (2019). Título descriptivo: Coche a pedal. Fuente: propia.



Figura 16 – Rafael Revollo⁶² (2016). Título descriptivo: Andador. Fuente: propia⁶³.

60 En calidad de estudiante.

61 En calidad de estudiante.

62 En calidad de estudiante.

63 Escultura en acero estructural Capítulo mobiliario. Disponible en: <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/20597> (consultado el 08 de abril de 2021).



Figura 17 – Esthefania Suárez⁶⁴ (2019). Título descriptivo: Patineta. Fuente: propia.

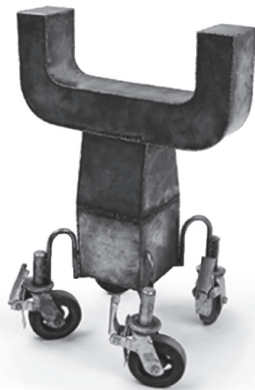


Figura 18 – Miguel Cepeda⁶⁵ (2019). Título descriptivo: Silla manteña. Fuente: propia.

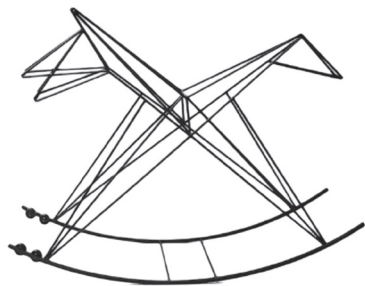


Figura 19 – Mario García⁶⁶ (2019). *Estructura lúdica I* (mecedora). Fuente: propia.



Figura 20 – Mario García (2020). *Estructura lúdica II* (observatorio). Fuente: propia.

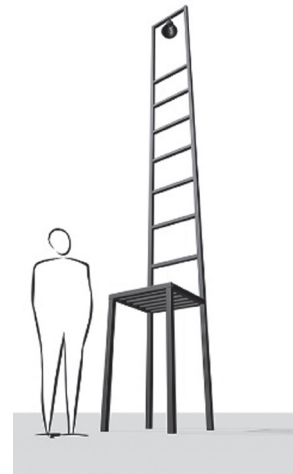


Figura 21 – Mario García (2020). *Estructura lúdica V* (campanario). Fuente: propia.



Figura 22 – Mario García (2020). *Árbol cinético I*. Fuente: propia.

64 En calidad de estudiante.

65 En calidad de estudiante.

66 En calidad de docente.



Figura 23 – Mario García (2020). *Estructura lúdica III* (triciclo). Fuente: propia.

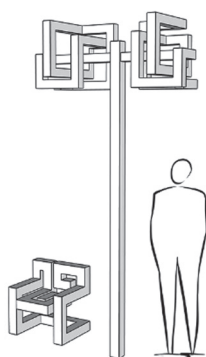


Figura 24 – Mario García (2021). *Árbol cinético II*. Fuente: propia.

Las obras expuestas, fruto del trabajo en aula y de la aplicación del método en mención, aspiran a contribuir al resurgimiento renovado de la escultura cinética en el Ecuador, de la mano de jóvenes actores.

Conclusiones

En general, es indiscutible que la escultura cinética se ubica por fuera de los límites de la *invención del arte*, al igual que tantas otras manifestaciones de vanguardia. Desborde que ha derivado hacia expresiones expandidas y, por tanto, difícilmente vinculables a esta, de considerar sus principios

fundacionales.

En ese marco, todos los artistas latinoamericanos citados⁶⁷, dedicados al Cinetismo, en sus particulares y a la vez interconectados contextos⁶⁸, en general y en distintas circunstancias, utilizando los recursos indicados, llevaron la escultura cinética al espacio bidimensional y viceversa. En diferentes momentos creativos, tendieron a combinar lenguajes artísticos y recursos científicos y tecnológicos, en un afán experimental interminable y desafiante, a tono con la dinámica internacional; por lo que, como se ha dicho, es dificultoso e incluso innecesario clasificarlos determinadamente en una u otra expresión. Si bien, hubo quienes dedicaron la mayor parte de su vida a la plena indagación y creación cinética, a diferencia de quienes se limitaron a sentar los precedentes o a aportar eventualmente al desarrollo del nuevo género.

Sobre la base de lo estudiado, puede decirse que Latinoamérica ha contribuido activamente al desarrollo del arte cinético a nivel mundial, ubicándose en varios momentos en roles fundadores y aportantes en cuanto al uso de recursos tecnológicos y materiales (neón, agua y acero inox color), así como a conceptos tales como interacción e inmersión del público (manipulación de la obra escultórica e interactividad corporal). Es así como, debido a su raíz en el arte latinoamericano y a la instrumentalización de componentes científicos y tecnológicos en dinámico y constante desarrollo, hoy el Cinetismo constituye un camino de

67 Más tantos que inevitablemente quedan pendientes, en la obscuridad o el anonimato.

68 En estrecha relación con los movimientos europeos y regionales, así como con la abstracción geométrica, sus evoluciones y cruce con la ciencia y la tecnología.

creación especialmente coherente e inagotable que bien podrían transitar las nuevas generaciones de artistas locales, incluso y principalmente quienes se encuentran en roles educadores y en procesos de formación, en conciencia de sus posibilidades inagotables y destacado rol participativo en la escena del arte mundial.

Dicho esto, la valía de lo propuesto queda a criterio de los lectores –en su dimensión investigativa, educativa y creativa– en relación a los referentes históricos examinados y a la situación actual del arte cinético en el Ecuador y su contexto académico.

Referencias Bibliográficas

- Alonso, R. (2016). *Kosice*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, <https://media.bellasartes.gov.ar/h/Kosice.pdf> (consultado el 26 de febrero de 2021).
- Aranda, Y., Figueroa, P. (2013). *Arte cinético latinoamericano*. Conferencia de arte cinético latinoamericano, http://www.escaer.cl/pdf/Conferencia_Arte_Cinetico_Latinoamericano._2013._Aranda-Figueroa.pdf (consultado el 29 de febrero de 2020).
- Brito, Bárbara (2015). “Neoconcretismo brasileño: búsqueda de la experiencia artística como praxis vital” en *Diario La Izquierda*, <http://www.laizquierdadiario.cl/Neoconcretismo-brasileño-búsqueda-de-la-experiencia-artística-como-praxis-vital> (consultado el 03 de marzo de 2020).
- Dondis, D. (1976). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A.
- Encarnação, Duarte (2005). *Mecanización y artefacto como dispositivos escultóricos de extensión corporal, una antropometría de los entornos tecnificados y su reflexión teórica a partir de proyectos creativos personales* (Trabajo de Investigación Tutelado, obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) del Doctorado en Artes Visuales e Intermedia). Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Valencia.
- El Hadri, Nabil (2008). *Mecanicismo y Dinamismo en las obras de Marcel Duchamp, Fernand Léger y Humberto Boccioni, tres estilos diferentes*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/2003/tesisUPV2765.pdf> (consultado el: 26 de febrero de 2020).
- Freitag, V. (2015). “La invención del arte. Una historia cultural” en *Alteridades, volumen* (25), núm. 49, pp. 129-133, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74743763012>.
- García, M. (2016). *Cómo hacer escultura: métodos para la creatividad escultórica*. Quito: Editorial Universitaria y FAUCE Editorial.
- García, M. (2019). *Escultura en acero estructural. Capítulo mobiliario*. Quito: Editorial Universitaria y FAUCE Editorial.

- García, M. (2021). "Escultura cinética en Quito: Precursores y cinetistas" en *ANIIV – Revista de Investigación en Artes Visuales*. Vol. 1. 289 – 141, marzo 2021, <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.14020>
- Herranz-Pascual, Y., Pastor-Bravo, J., & Barreiro-Rodríguez, M. C. (2013). "Representar el movimiento / Presentar lo móvil" en *Arte, Individuo Y Sociedad*, 25 (3), pp. 459-475, https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n3.41081.
- Krauss, R. (1979). "La escultura en el campo expandido" en *October*, volumen (8), pp. 59-74.
- Maderuelo, J. (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Marinetti, F. (1909). "Manifiesto Futurista" en *Le Figaro*, 55 Année, 3 Série, N. 51, p. 1.
- Oliveras, E. (2010). *Arte cinético y neocineticismo*. Buenos Aires: Emecé arte.
- Popper, F. (1963). "Movimiento y luz en el arte de hoy" en *El Correo*, volumen (año XVI, N.º 9), pp. 12-23, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000078356_spa/PDF/O78356spao.pdf. multi (consultado el 26 de febrero de 2021).
- Read, H. (1994). *El arte de la escultura*. Buenos Aires: Editorial eme.
- Shiner L. (2010). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Salvador, J. (1993). *Alejandro Otero. Memorabilia*. Guayana: Sala de Arte SIDOR, https://eprints.ucm.es/id/eprint/7558/1/Alejandro_OTERO.pdf, p. 10 (consultado el 24 de febrero de 2021).
- Schneckenburger, Manfred; Ruhrberg, Karl; Fricke, Christiane; Honnef, Klaus (2001). *Arte del siglo XX. Pintura, Escultura, Nuevos medios, Fotografía*. Barcelona: Taschen.

