

PARALELOS ENTRE EL ARTE Y LA NATURALEZA. DESDE KLEE AL INDEPENDENT GROUP

Manuel de Prada

Las semejanzas estructurales entre formas naturales y artísticas indican la existencia de una profunda relación entre la naturaleza y el arte: ¿no fue definido el arte como “imitación de la naturaleza”? Pero estas semejanzas son también significativas al margen de la imitación. Proyectadas sobre formas pictóricas y arquitectónicas, reflejan ideas.

Palabras clave: *Klee, Independent Group, surrealismo, estructuralismo, Lévi-Strauss*

Keywords: *Klee, Independent Group, surrealism, structuralism, Lévi-Strauss*

“La ciencia sólo tiene dos modos de proceder”, dice Lévi-Strauss: o es reduccionista, y reduce fenómenos que en un determinado nivel son muy complejos a fenómenos más simples en otro nivel; o es estructuralista, y aborda los fenómenos estudiando sus relaciones e intentando comprender qué tipo de sistema forman en conjunto¹.

El enfoque estructuralista no es nuevo. En el ámbito de las artes, por ejemplo, no es otro que el método comparado. Tiene razón André Malraux, el genio griego será siempre mejor comprendido a partir de la relación entre una estatua griega y una estatua egipcia o asiática, que a partir del conocimiento de cien estatuas griegas.

Lo razonable es comparar esculturas con esculturas y no esculturas con otro tipo de objetos. Pero los surrealistas, con Breton a la cabeza, propusieron la “super-realidad” emanada del encuentro entre objetos diferentes. En la *Exposition surréaliste d'objets*, por ejemplo, realizada en la Galerie Charles Ratton de París el año 1936, distintos objetos, tanto naturales como artificiales, debían producir la chispa del encuentro poético. Allí se reunieron, según el catálogo de la exposición, objetos *matemáticos, naturales, encontrados e interpretados, móviles, irracionales, de América y de Oceanía*. Las máscaras *inuit* y las muñecas *kachina* se encontraron en esa exposición con la *Chaqueta afrodisíaca* de Dalí, el *Desayuno en piel* de Oppenheim, el *Botellero* de Duchamp y la *Bola suspendida* de Giacometti. Incluso había una planta carnívora.

Diecisiete años después, en septiembre de 1953, los arquitectos Alison y Peter Smithson junto a sus amigos del *Independent Group*, Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson, reunieron en otra exposición numerosas imágenes de objetos diversos. La exposición, primero denominada *Sources* (Fuentes) y después *Parallel of Life and Art*, se celebró en Londres, en el Institute of Contemporary Arts (ICA) (Fig. 1).

Durand había confiado el conocimiento de las formas arquitectónicas a la “recopilación y paralelo de edificios de todo género, antiguos y modernos”. Pero los Smithson perseguían otro tipo de paralelos. Guiados por su intuitivo amigo Eduardo Paolozzi, esperaban descubrir relaciones significativas entre las imágenes y deducir, de esas relaciones, las estructuras capaces de representar una época nueva.

El interés por las estructuras subyacentes a lo diverso no era nuevo. En paralelo a la exposición *Parallel*, el estructuralismo seguía estudiando, no los fenómenos en sí, tal y como aparecen a la observación empírica, sino las relaciones que existen entre ellos. Lévi-Strauss había publicado el libro *Les structures élémentaires de la parenté* (1949) y allí explicaba que los distintos modos de parentesco son variaciones de principios universales,

1. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, Alianza Ed., 2002, pp. 30 y 31.

Fig. 1. Fotografía realizada por Nigel Henderson de la exposición *Parallel of Life and Art*. Institute of Contemporary Arts, Londres, 1953.



como es el que distingue, en cada cultura, entre los cónyuges prohibidos y los posibles. La presencia de una ley universal en las sociedades humanas (como es la prohibición del incesto) permite comprender, según Lévi-Strauss, cómo se articula y cómo se puede dar el paso desde la naturaleza (sometida a leyes) a la cultura. Además demostró que mitos muy diferentes presentan una misma estructura; que detrás de la enorme variedad de los mitos existe un orden subyacente y que ese orden procede de una modalidad primera y “salvaje” del pensamiento fundada en analogías y oposiciones captadas mediante la sensibilidad. Denominó a esa modalidad “lógica de las cualidades sensibles” o “lógica de lo concreto”, y añadió que esa lógica, al ordenar los datos sensibles y concederles sentido, produce los mismos efectos que una ciencia².

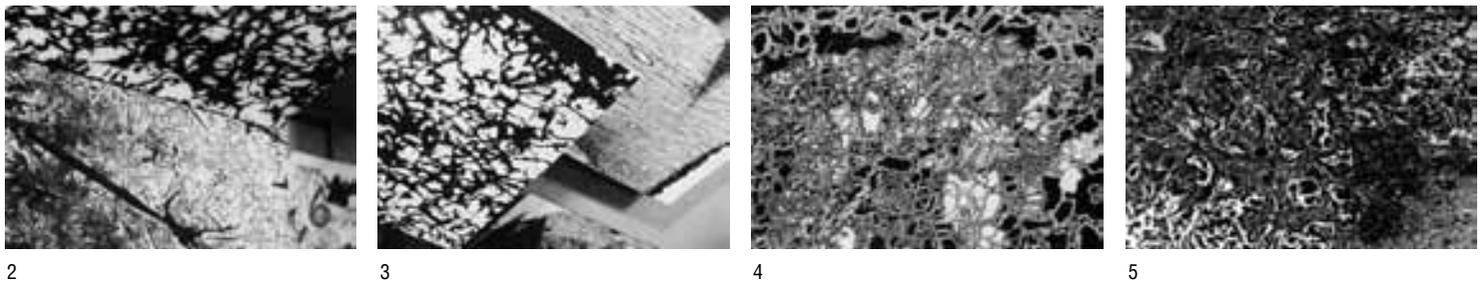
Los autores de la exposición *Parallel* no podían conocer los avances del estructuralismo antropológico ni la “lógica de las cualidades sensibles” descubierta por Lévi-Strauss. El libro *El pensamiento salvaje* no se publicó hasta 1962. Pero proponían en la exposición *Parallel* una modalidad de conocimiento semejante. Habrían estado de acuerdo con Lévi-Strauss en que no es posible concebir ningún significado al margen del orden. Además confiaron en la sensibilidad, tanto para elegir y reunir las imágenes de la exposición, como para detectar relaciones estructurales entre ellas. Influidos por el surrealismo, no obstante, prescindieron de cualquier eje semántico en la elección de las imágenes. Recurrieron a todo tipo de revistas ilustradas, incluso a revistas científicas, de las cuales extrajeron imágenes obtenidas con rayos X, vistas aéreas y fotografías al microscopio.

En aquellos años, el microscopio electrónico descubría la existencia de estructuras naturales semejantes a obras del *arte informal*, un arte no premeditado, enfrentado a una civilización que no había sido capaz de evitar, por segunda vez en el siglo XX, el exterminio de millones de seres humanos. La microfotografía confirmaba aquello que habían desvelado el microscopio óptico, la fotografía aérea y los rayos X: la apariencia de las cosas es sólo un aspecto lo real, el menos significativo para los artistas que rechazaban el arte y la civilización fundados en apariencias. “Gracias a nuestro conocimiento de su realidad interna, el objeto pasa a ser mucho más que su simple apariencia”, había escrito Paul Klee³. “Un pintor encuentra bajo el microscopio un mundo de imágenes que impresionan los sentidos con más intensidad que el ordinario mundo de calles, árboles y caras”, añadió. Ante una imagen al microscopio, se preguntaba: “¿es esto una forma natural? ¿Y no es cierto que ya la mínima aventura de observar en un microscopio pone ante nuestros ojos imágenes que todos declararíamos fantásticas y exageradas si las hallásemos por casualidad sin saber de qué se trata?”⁴.

2. Véase LÉVI-STRAUSS, C., *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002.

3. KLEE, Paul, *Caminos diversos en el estudio de la naturaleza*. Del ensayo *Wege des Naturstudiums, Städtliches Bauhaus in Weimar* (1923), incluido en el libro *Teoría del arte moderno*, Ed. Calden, Buenos Aires, 1971, p. 61.

4. KLEE, P. *Acerca del arte moderno*. Conferencia pronunciada en Jena en 1924. En *Teoría del arte moderno*. *Ibid.*, p. 42.



Las nuevas técnicas descubrían estructuras fantásticas, pero tan reales como la apariencia de las cosas. Eran estructuras en las que se podía confiar, pues nada ocultaban (Figs. 2 y 3). Semejantes, además, a pinturas de Klee y Dubuffet.

A falta de indicaciones precisas de los artistas, no sabemos si este tipo de estructuras fueron recreadas en la pintura. El parecido entre la obra de Jean Dubuffet *Radieux Météore* (1952) (Fig. 4) y la microfotografía de una “proliferación celular neoplásica de patrón arquitectural y papilar” (Fig. 5) como la publicada recientemente por la Revista Clínica Española, por ejemplo, podría no ser casual, pues cabe la posibilidad de que Dubuffet hubiera visto a principios de los años 50 imágenes semejantes a ella. Pero en el ámbito de las artes no tiene especial interés saber si Klee, Dubuffet o cualquier otro conocieron, se inspiraron o copiaron imágenes obtenidas mediante el microscopio. Lo relevante es la existencia de semejanzas estructurales entre formas naturales y formas del arte, de “coincidencias significativas” comparables a los fenómenos de sincronismo según fueron definidos por Jung: fenómenos simultáneos no vinculados causalmente pero con un mismo significado.

Lo significativo de este tipo de paralelos es, precisamente, aquello que permite establecer el paralelo: generalmente un orden fundado en patrones que admiten variaciones y dan lugar a una especie de textura.

¿Qué relación podría existir entre la estructura interior de una célula de erizo de mar vista al microscopio electrónico (Fig. 6), la estructura de una gasa desgastada (Fig. 7) y los dibujos realizados por los Smithson para explicar la casa *snowball* (Figs. 8 y 9). Desde una perspectiva causal, absolutamente ninguna. Pero esto no niega la existencia de una semejanza significativa, de una analogía en el sentido literal de esta palabra: correspondencia según un orden o una “razón” como aquella que permitió “reunir el sentido” (*legein*) en la palabra (*Logos*) y remitir la visión de lo esencial (*eidos*) a la forma ideal (*Idea*).

LOS PARALELOS DE LA EXPOSICIÓN PARALLEL

Tal y como se ha señalado, la exposición *Parallel* tenía como fin desvelar, mediante paralelos y analogías, las estructuras capaces de representar una época nueva. Sobre esta exposición se han escrito muchas y bien documentadas publicaciones, pues las relaciones entre formas naturales y artificiales, el verdadero tema de la exposición, interesa a los artistas y los arquitectos⁵. También se han realizado exposiciones dedicadas a ella, las últimas inauguradas el año 2013, con motivo del 60 aniversario⁶. Pero no se ha dedicado la misma atención a la pertinencia y el significado de aquellos otros “paralelos”.

Paolozzi, Henderson y los Smithson pretendían “ampliar el campo de visión del hombre más allá de los límites impuestos por las generaciones anteriores”. Estaban convencidos de que las formas artísticas, las mecánicas y las naturales podían ser provechosamente comparadas. Así esperaban descubrir “fructíferas analogías” y paisajes imaginarios donde el arte se encontrara de nuevo con la naturaleza y la técnica.

El interés por las relaciones entre el arte, la naturaleza y la técnica no era nuevo en el ICA. El instituto había fundado un departamento dedicado al estudio de la influencia de la ciencia en el desarrollo de arte contemporáneo. En el año 1951, realizó la exposición *Growth and Form* (Crecimiento y forma), antecedente inmediato de la exposición *Parallel* (Fig. 10). Aquella exposición, encargada en un principio a Hamilton, Henderson y Paolozzi, fue

Figs. 2 y 3. Detalle de la exposición *Parallel of Life and Art*, Londres, 1953.

Fig. 4. Jean Dubuffet. *Radieux Météore*, septiembre de 1952. Colección Privada.

http://www.dubuffetfondation.com/oeuvres_bio/terresradieuses.html

Fig. 5. *Proliferación celular neoplásica de patrón arquitectural y papilar*. Revista Clínica Española. Vol. 206. Julio 2006, n. 7.

5. Entre la bibliografía reciente sobre la exposición cabe señalar MASSEY, Anne, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester University Press, 1995. PEARSON, Fiona, *Paolozzi*, Ed. National Galleries of Scotland, Edinburgh, 1999. SPENCER, Robin Ed., *Eduardo Paolozzi: Writings and Interviews*, Oxford University Press, Oxford, 2000. WALSH, Victoria, Nigel Henderson: *Parallel of Life and Art*, Thames & Hudson, London, 2001. RESSELADA, Max (Ed). *Alison & Peter Smithson. A critical anthology*, Ed. Polígrafa, 2011 (Con ensayos de Rayner Banham, Philip Johnson, Kenneth Frampton, Peter Cook, Peter Eisenmann, Christine Boyer, Beatriz Colomina y Luisa Hutton).

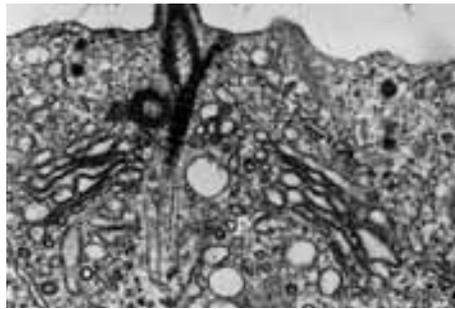
6. Con motivo de este aniversario se celebró en el ICA la exposición titulada *Parallel of Life and Art: The Independent Group*. Fue organizada por el Art & Design Research Institute de la Universidad de Middlesex. En la galería The Hepworth Wakefield (en Wakefield, al sur de Leeds) se celebra otra exposición dedicada a la original.

Fig. 6. Interior de una célula de erizo de mar visto mediante un microscopio electrónico de transmisión. www.imagenes-sincopyright.com/201305el-interior-de-una-celula-al-microscopio.html.

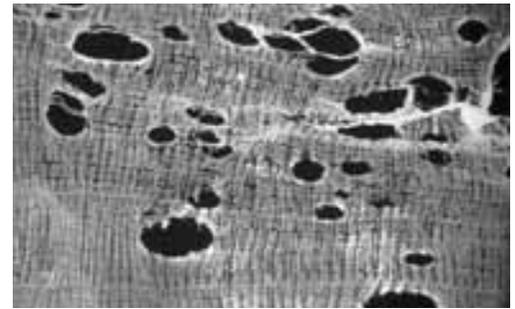
Fig. 7. Nigel Henderson. Fotografía realizada introduciendo en la ampliadora una gasa rota y desgastada en lugar del negativo. (Primeros años 50).

Fig. 8. Peter Smithson. Dibujo a tinta de celdillas redondeadas realizado en los primeros años 50. (*Painting of roundish cells, PS, 1950s, The Charged Void*, p. 324).

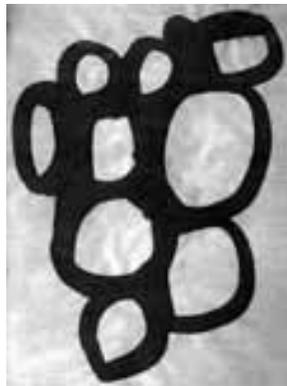
Fig. 9. Alison Smithson. Croquis para *Snowball house* y croquis de cubierta fechados en noviembre de 1951. (*Overlaid thinking plans. AS. Roof plan. AS. The Charged Void*, p. 192).



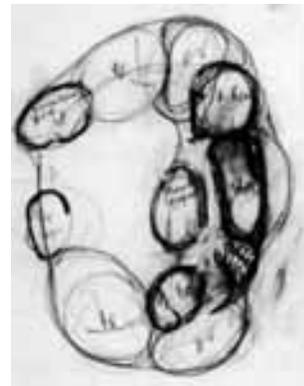
6



7



8



9



encargada finalmente al primero, quien la dedicó a mostrar, mediante distintas fotografías, un mundo sometido a principios de orden y lógicas de crecimiento que permiten variaciones. Una de las virtudes de aquella exposición, según Hamilton, fue su influencia sobre el diseño. Al descubrir las estructuras reticulares presentes en la naturaleza, deshacía la oposición entre las aproximaciones geométrica y orgánica que condicionaban y siguen condicionando también la arquitectura.

Pero volvamos a la exposición *Parallel*. Al igual que *Growth and Form*, fue concebida como una especie de *collage*. Su principal impulsor, Eduardo Paolozzi, pensaba que el mundo de la técnica era tan fascinante como un hechicero del Congo⁷. Coincidió además con Breton en que todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a las asociaciones⁸. Su amigo Nigel Henderson lo reafirmaba con hechos. En aquellos años producía fotografías que se asemejaban a imágenes obtenidas mediante el microscopio y a obras del *arte informal* (Figs. 4, 5 y 6). Con este tipo de fotografías, reconoció Henderson en una ocasión, “sentía compartir algunos aspectos del trabajo de artistas como Tapié, Burri y Jean Dubuffet”⁹.

El método seguido para montar la exposición, según explicaron los Smithson, consistió en yuxtaponer imágenes de objetos construidos por la vida, la naturaleza, la industria, la construcción y las artes, “y formar con ellas el Nuevo Paisaje que revelan las ciencias experimentales y crean los artistas y teóricos”¹⁰.

Descartadas las imágenes que no consiguieron el acuerdo de todos, las restantes se numeraron y clasificaron en los siguientes apartados: *Anatomía, Arquitectura, Arte, Caligrafía, Fechadas en 1901, Paisaje, Movimiento, Naturaleza, Primitivo, Escala humana, Tensión, Estructura en tensión, Football, Ciencia-ficción, Medicina, Geología, Metal y Cerámica*. Esta clasificación, que recuerda la que citará Michel Foucault en el libro *Las palabras y las cosas* (procedente de una supuesta enciclopedia china mencionada por Borges), no conducía a la paradoja, como aquella, sino al surrealismo, pues permitía que las cosas imaginariamente se encontraran.

En el apartado “Anatomía”, por ejemplo, con los números desde el 1 al 14, se encontraban los siguientes objetos: un reloj, dos válvulas de una radio de 1936, la parte baja de una carcasa de una televisión, la disección de una rana, secciones de un árbol, dos anato-

7. Véase PAOLOZZI, Eduardo, “Notes from a lecture at Institute of Contemporary Art”, *Uppercase*, 1958, n. 1. Theo Crosby (Ed.) Whitfriars Press Ltd. Londres.

8. BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Visor Libros, Madrid, 2002. Véase el capítulo “El surrealismo en sus obras vivas” (1953).

9. HENDERSON, Nigel. *Autobiographical Sketch*. En Claude Lichtenstein, Thomas Schregenerberger, Eds. *As Found. The Discovery of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Baden, 2001, p. 92.

10. SMITHSON, Alison y Peter, *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, 2002, p. 118.



Fig. 10. Vista de la exposición *Growth and Form*. Richard Hamilton. ICA. Londres, 1951.

mías humanas fechadas en 1298 y 1399, un dibujo sobre corteza de un aborigen lanceando a un canguro, una locomotora, secciones y partes de un insecto, un ácaro hembra muy ampliado, la microfotografía de un divertículo de colon, el despiece de una máquina de escribir, una vista microscópica de madera de conífera y la radiografía de un Jeep Willy. En el apartado “Arquitectura”, con los números del 15 al 27, se encontraban: el edificio de Le Corbusier *L’Arme de Salut*, el edificio de la ONU, el templo de Neptuno en Paestum, parte del trazado residencial de la ciudad de Pompeya, una vista aérea de la ciudad asiria de Erbil (o Arbela), varios rascacielos, el detalle de una máscara de Quetzalcoatl, unas cocheras de autobuses en Dublín, un asentamiento esquimal en King Island (Alaska), una imagen de Machu Picchu, un templo de los adoradores del sol y una ilustración de diferentes tipos de tejido celular vegetal. En el apartado “Arte”, con los números del 28 al 39, se encontraban un vaso funerario etrusco con forma de cabeza humana, la figura recostada de un hombre enterrado bajo las cenizas del Vesubio (utilizada por Paolozzi para confeccionar el cartel de la exposición), un tatuaje de una novia esquimal, una inscripción ideográfica de la cultura Minahassa, una foto del funeral del rey George VI, una obra de Dubuffet pintada en 1950, la impresión por contacto realizada por Henderson de un espejo con el azogue desintegrado, una pintura de Alberto Burri, una foto de Jackson Pollock pintando en su estudio, una máscara esquimal realizada con hueso de ballena (que será portada de la revista *The Architectural Review*), la foto de una colisión múltiple en una carrera ciclista y la radiografía de un gato que juega con una pelota¹¹.

La falta de orden de estas agrupaciones respondía a la sensibilidad que había llegado a Londres desde París con Paolozzi, quien compartía con los surrealistas las intenciones, los métodos y ese afán de “reventar el tambor de la razón razonante para contemplar el orificio” que tanto ilusionaba a Breton.

Paolozzi creía firmemente en un tipo de intuición poética capaz de aprehender las estructuras de nuestro mundo, “manifiestas o no”. Estuvo en París entre los años 1947 y 1949, y allí conoció a Tzara, Léger, Brancusi, Arp y Giacometti, que influyeron en él. Visitó la galería René Drouin, donde pudo contemplar las objetos que Dubuffet reunió en el *Foyer de l’Art Brut* (Salón del arte crudo o “en bruto”), obras de primitivos, de enfermos mentales (*travaux d’aliénés*) y de personas sin formación académica en las cuales Dubuffet encontraba la original espontaneidad de la mano al trazar signos.

11. Del catálogo de la exposición *Parallel of Life and Art. El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*, IVAM Ed., Centre Julio González, 1990. (*The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge Mass. MIT Press, 1990).



Fig. 11. Paul Klee. *Bewachte Pflanze* (planta cautelosa) 1937. (Ilustración de Tilman Osterwold. *Paul Klee: Spätwerk*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1990, p. 137).

En el catálogo de la exposición *Lost Magic Kingdoms*, cuyas obras seleccionó Paolozzi, se puede leer lo siguiente:

“En la biblioteca pública de París, en una sección pequeña de arte moderno, encontré la edición original (en inglés, publicada el año 1931) del libro de Ozenfant *Foundations of Modern Art*. Fue una revelación, pues muchas cosas que me interesaban aparecían juntas en el libro; cosas como coches, máquinas, viejos aeroplanos. Las ideas que allí aparecían eran de los años 20, supongo, cuando reinaba un gran optimismo acerca de la máquina y, por supuesto, cuando existía esa clase especial de sensibilidad, tan francesa, que gusta de agrupar cosas diferentes para contemplarlas unas junto a otras. Era ese tipo singular de experiencia cognitiva que permite a las personas mirar y asociar cosas diferentes en un instante. Yo asociaba esto con París; con la sensibilidad francesa que permite reunir máscaras Dogón, esculturas Precolombinas y, por ejemplo, iglesias barrocas o maquinaria moderna. Era un tipo de sensibilidad que no existe en Inglaterra...”

“Francia fue, y es, diferente. Entre los años 46 y 47, en París, también me encontré con el mundo primitivo. Tristan Tzara me invitó a comer en su casa. Vivía en un elegante apartamento blanco con grandes espejos. Allí había un collage de Picasso y alrededor, diversos objetos africanos cuidadosamente seleccionados... Por contraste, no existía ninguna casa en Londres que reflejara esa mezcla de elegancia, sensibilidad y pasión de coleccionista... Desde luego, también visité el Musée de l'Homme: fue una sorpresa encontrarme con todos aquellos objetos”¹².

La sensibilidad a la que Paolozzi se refería no sólo conecta la exposición *Parallel* con el surrealismo y con la técnica de *collage*, sino también con el estructuralismo. En aquellos años, como se ha visto, Lévi-Strauss descubría que el pensamiento primero y “salvaje” del hombre implica una “lógica de cualidades sensibles” que produce los mismos efectos que una ciencia. El pensamiento “salvaje” (o mítico-poético), aclaró el antropólogo, puede ser generalizador y, por tanto, científico: “también él opera a fuerza de analogías y de paralelos, aun si, como en el caso del bricolaje, sus creaciones se reducen siempre a un ordenamiento nuevo de elementos”¹³.

Freud le había enseñado que, incluso lo que se presenta bajo los aspectos más extraños puede ocultar una racionalidad secreta. “Y creo que aquí hay un paralelismo llamativo entre este tipo de actitud para con los hechos y el que yo llegaría a conocer con la etnología”, reconoció el antropólogo¹⁴. Pero la deuda de Lévi-Strauss con el surrealismo era igualmente importante. A finales de febrero del año 1941, coincidió con André Breton en el barco que les trasladaba, huyendo de la guerra, desde Marsella a Nueva York. Allí le preguntó por el *Manifiesto surrealista* y discutió la posibilidad de un arte que contemplara el azar en el proceso de ejecución. Una vez en Nueva York, conoció a Max Ernst y otros surrealistas exiliados, gracias a los cuales muchos objetos indignos, según sus palabras, se le aparecieron bajo otra perspectiva. Incluso llegó a establecer un paralelo entre la técnica de *collage* y su propio trabajo. Al igual que los *collages* de Ernst, explicó el antropólogo, “los mitos, recordados como tantas otras imágenes de los libros, quedaron después liberados para componerse, a lo largo de las páginas, tal y como se piensan en mí, más que ordenados consciente y deliberadamente por mí”¹⁵. Lo cual no sólo recuerda el modo en que Paolozzi, Henderson y los Smithsonian concibieron y montaron la exposición *Parallel*, sino también esa especie de “bricolaje intelectual” que, según el antropólogo, es el pensamiento primero y “salvaje” del hombre, que también denominó “mítico-poético”:

“un pensamiento capaz de alcanzar en el plano intelectual (al igual que el bricolaje en el plano técnico) unos resultados brillantes e imprevistos. Y a menudo se ha observado el carácter mítico-poético del bricolaje en el llamado arte “crudo” (*brut*) o “ingenio”¹⁶.

De vuelta en Londres, Paolozzi organizó para sus amigos una especie de espectáculo visual con recortes de revistas, postales, anuncios y diagramas presentados, sin orden temático aparente, mediante un proyector de opacos que amenazaba con quemar todo lo que se le ponía encima. Eran como *collages*, escribió sobre esta presentación William Turnbull¹⁷. Reyner Banham, presente en el espectáculo, no entendía muy bien qué interés podía tener la proyección de imágenes al azar, pero al final aceptó la posibilidad de establecer analogías significativas entre ellas. En la reseña que en *The Architectural Review* dedicó a la exposición *Parallel*, señaló las siguientes: la analogía entre una máscara tallada por esquimales en hueso de ballena (con el número 37 en la exposición y reproducida en la portada del número XIV de la revista) y la sección muy ampliada de un tallo (número 73 del catálogo). Fundamentó esta analogía en la simetría imperfecta que presentaban ambas imágenes, en el parecido del contorno, en la rugosidad, en la textura alveolar del interior y en las interrupciones lenticulares que aparecen en ellas; la

12. PAOLOZZI, Eduardo, *Writings and Interviews*, Robin Spencer (Ed.), Oxford University Press, 2000, pp. 69 y siguientes.

13. LÉVI-STRAUSS, C., *El pensamiento salvaje*, op. cit., p. 41.

14. LÉVI-STRAUSS, C., Documental realizado por Pierre Beuchot. INA. Canal ARTE. 2004. (Julio de 1972). El texto exacto es el siguiente: “Freud me enseñó que incluso lo que se presenta bajo los aspectos más irracionales, los más absurdos, los más chocantes, podrían ocultar una racionalidad secreta”.

15. LÉVI-STRAUSS, C., *Mirando a lo lejos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1986, p. 342.

16. LÉVI-STRAUSS, C., *El pensamiento salvaje*, op. cit., p. 36.

17. Nigel Henderson comentó sobre la presentación lo siguiente: Banham se mostró muy vociferante y sermoneador sobre el espectáculo de Paolozzi, principalmente porque las imágenes no se presentaron y argumentaron de modo lineal, sino que se ofrecieron en bruto, arrugándose en las fauces al rojo del epidascopio... Según Graham Whitham, la agresiva surrealidad del espectáculo de Paolozzi puede ser en parte la razón por la que Banham se refugiara en la risa mordaz a medida que las imágenes se sucedían en la pantalla. Véase el catálogo de la exposición en *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*, op. cit. pp. 20 y 21.

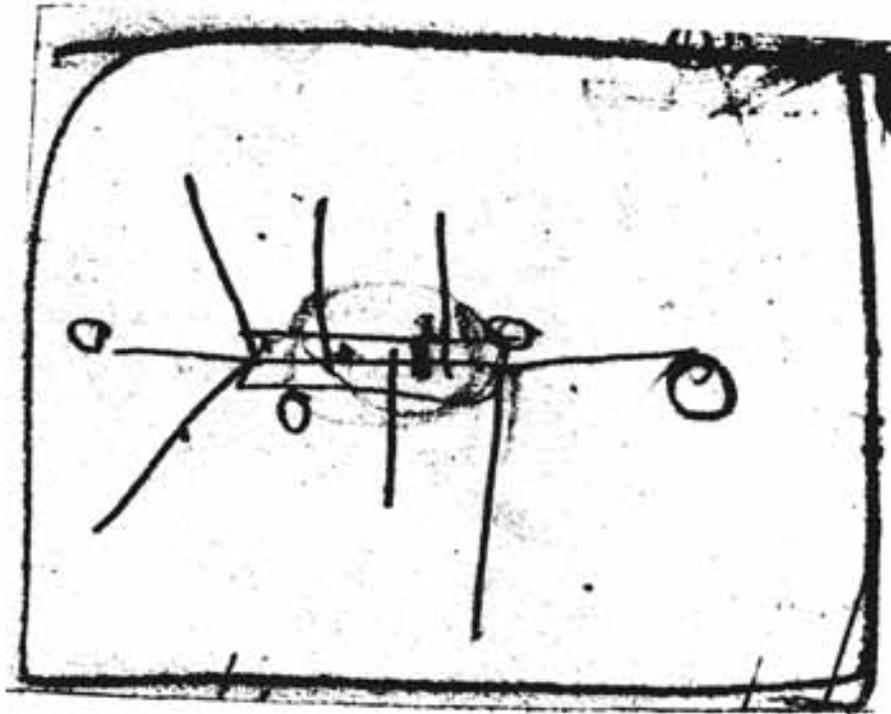


Fig. 12. Peter Smithson. "Ideograma originario de una calle-rama como una unidad de distrito". (*Originating ideogram of street-twig as a unit of the district. The Charged Void*, p. 84).

analogía entre los hilillos chorreantes de la pintura de Pollock (n. 36) y las manchas de los huevos del pájaro bobo (n. 74), aunque en este caso la analogía podría aplicarse también a la fotografía por contacto realizada por Nigel Henderson de un espejo con el azogue desintegrado (n. 34) y al cuadro de Dubuffet titulado *Corp de dame* (n. 33); y la analogía entre el despiece de una máquina de escribir (n. 12) y un calendario medieval (n. 88)¹⁸.

Al margen de estas y otras posibles analogías, el efecto que producía en el visitante la exposición *Parallel*, según Diane Kirkpatrick, era semejante a la experiencia que se tiene al contemplar las pinturas del *Art Informel*, de Pollock y de Dubuffet¹⁹. La relación entre los órdenes estructurales del trazo y la textura, el orden cambiante de la estructura, la existencia de patrones y la posibilidad de convertir el fondo vacío en una forma positiva, permiten además relacionar los ideogramas de los Smithson con las obras de Klee, Dubuffet, Henderson y Paolozzi. Concluida la exposición, los Smithson escribieron en una revista francesa:

"¿Entonces los artistas son inútiles? NO, repetimos; sin ellos nuestra arquitectura sería imposible. Nos nutrimos de ellos. Lo que ellos nos revelan se construye en el seno de la arquitectura. Un nuevo tipo de relación se ha establecido...

...la arquitectura, la pintura y la escultura son manifestaciones de la vida que satisfacen necesidades reales. Se influyen entre sí de un modo poético, pero también están misteriosamente influenciadas por las técnicas industriales, el cine, super-satisfaciendo reales necesidades²⁰.

Los Smithson apreciaban el valor estructural de las obras de Dubuffet, Henderson y Paolozzi, pero especialmente de las pinturas de Klee. Presentaron en la exposición cuatro de ellas (números 41, 79, 96 y 109 del catálogo) y, de un modo un tanto confuso, reconocieron la deuda que tenían con el pintor:

"Klee inventó las formas... Una vez que la idea ha penetrado en los esquemas y reconoce un modelo de asociación, de empleo, de identidad y de movimiento, es posible extender esto a una idea de orden construido lo suficientemente comprensible como para indicar nuevos usos y permitir cambios²¹.

Respecto al origen de los esquemas que les permitían iniciar y explicar sus proyectos, escribieron:

"podría decirse que los esquemas gráficos intelectualmente expresivos son un invento de Paul Klee. Estos esquemas expresan la capacidad de las formas para colaborar juntas –como las aserradas patas de un saltamontes– y ponen de manifiesto la posibilidad de un nuevo ordenamiento en la producción de las imágenes como un lenguaje inteligible²².

18. BANHAM, Reyner, "Photography: Parallel of Life and Art", *The Architectural Review*, Vol. XIV, octubre 1953, n. 682, p. 260.

19. SMITHSON, A. y P., *The "As Found" and the Found*, incluido en David Robbins (Ed.), op. cit., *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*, p. 209.

20. *So, artists are useless? NO, we replied again, without them our architecture would be impossible, we feed off them, what they have revealed to us is built into the architecture itself. A new kind of relationship has been established... Architecture, painting and sculpture, are manifestations of life, satisfying real needs; of man, and not of each other. They influence each other in a poetic way, but they are equally and as mysteriously influenced by industrial techniques, the cinema, supersatisfying real needs...*

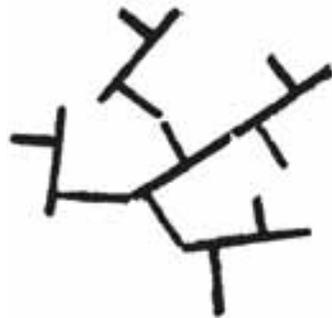
SMITHSON, A. y P., "Architecture et Arts plastiques", *Le Carre Bleu*, 1960, n. 1, p. 8. (Texto escrito en junio de 1954 y revisado en 1959).

21. *Klee invented the forms he disposed... Once the idea has entered the mind of an indicative graphics, which recognizes patterns of association, of use, of identity, and of movement, it is possible to extend this to an idea that a building's ordering can be sufficiently comprehensible so as to indicate possible creative use and that it is open to change.* SMITHSON, A. y P., *The Charged Void*, op. cit., p. 84.

22. *Intellectually indicative graphics might be said to have invented by Paul Klee: extended as a teaching graphic to convey the ability of shapes to work together –as if in the manner of the rasping legs of a grasshopper– conveying a message that a new ordering of image-making, as a comprehensible language, was possible.* Este texto se encuentra a la izquierda la ilustración que lleva por título *Originating ideogram of street-twig as a unit of the district*. *Ibidem*.



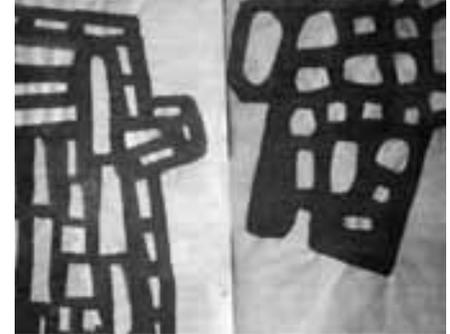
13



14



15



16



17



18



20



22



23



19



21

Fig. 13. Alison y Peter Smithson. "Ciudad Racimo. 1952-1953. Plano diagramático de una ciudad pequeña". (*Cluster City, 1952-53: Diagrammatic plan of a small city. The Charged Void*, p. 82).

Fig. 14. Peter Smithson. "Racimo de calles-rama que se convierten en un distrito". *Cluster of street-twigs that becomes a district. The Charged Void*, p. 83).

Fig. 15. Nigel Henderson. Collage. 1949. Tate Gallery.

Fig. 16. Peter Smithson. Dibujo a tinta de celdillas rectangulares realizado en los primeros años 50. (*Painting of squarish cells. PS. 1950s. The Charged Void*, p. 324).

Fig. 17. Alison y Peter Smithson. Estructura peatonal elevada superpuesta al centro de Berlín. Concurso Berlín Hauptstadt. 1958.

Fig. 18. Paul Klee. *Berglandsschaft*. (Región montañosa). 1938. (Ilustración de Tilman Osterwold. *Paul Klee: Spätwerk*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1990, p. 205).

Fig. 19. Paul Klee. *Tannen auf Felsen* (Abetos sobre las rocas). 1938. (Ilustración de Tilman Osterwold. *Paul Klee: Spätwerk*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1990, p. 204).

Fig. 20. Peter Smithson. Aguada con estructuras en forma de peine realizada a principios de los 50. (*Painting of comb-like strips. PS. 1950s. The Charged Void*, p. 324).

Fig. 21. Alison Smithson. Diagrama con estructuras en cremallera y en racimo. 1955. (*Cluster diagram. AS. 1955. The Charged Void*, p. 160).

Fig. 22. Paul Klee. *Nicht endend*. 1930. Editions Cahiers d'Art, París. MoMA. n. 101944.

Fig. 23. Alison Smithson. Esquema para el concurso Berlín Hauptstadt. 1957. "Boceto a tinta de la planta del Ministerio Cuerna". (*Ink sketch plan of the "Antler" Ministry. A. S. 1957. The Charged Void*, p. 202).

Las semejanzas entre algunas pinturas de Klee y los esquemas de los Smithson son evidentes (Figs. 15 a 23). A falta de indicaciones precisas de estos arquitectos, no sabemos si estos paralelos son casuales o intencionados. En cualquier caso, el orden en que se fundamentan las pinturas de Klee y los esquemas de los Smithson tiene su origen en estructuras naturales, ya sean alveolares, compuestas por células redondeadas o rectangulares, o lineales.

Las estructuras lineales que caracterizan algunas agrupaciones de viviendas unifamiliares propuestas por los Smithson, en forma de rama, peine o cremallera, se encuentran en varias obras de Klee. Presentan además semejanzas significativas con aguadas de Peter y con diseños realizados por Paolozzi para estampar sobre tejidos. Estas semejanzas, al igual que las anteriormente mencionadas, presentan ideas de orden situadas entre la naturaleza y el arte, ideas con las cuales los Smithson esperaban superar la regularidad que había caracterizado al Movimiento Moderno. Otra cosa es que lo consiguieran.

Manuel de Prada Pérez de Azpeitia. Profesor titular de Composición Arquitectónica en la ETSAM y autor de varios libros sobre arte y arquitectura, entre los que se encuentran *Arte y composición*, *Arte y Naturaleza*, *Arte y vacío*, *De cosas que se ven en la Tierra*, *Arte, arquitectura y mimesis* y *Arte, arquitectura y montaje*.