

# ONCE “GRAFISMOS”

## VANTONGERLOO Y EL ARTE MODERNO

GODOFREDO IOMMI  
CLAUDIO GIROLA

El presente texto corresponde a la “Introducción” a la Memoria de Título de Diseño Gráfico de Pilar Franke, Escuela de Arquitectura UCV, enero 1985. La carpeta contiene un estudio del libro *Reflexiones* de Georges Vantongerloo, una entrevista con Max Bill y correspondencia entre ellos y Claudio Girola.\*

• Arte  
Diseño  
Gráfica

**E**sta Memoria de Título de Diseño Gráfico es, en cierto sentido, un homenaje a Georges Vantongerloo, pintor y escultor, co-fundador junto con Piet Mondrian y Theo Van Doesburg del grupo “Stijl”.

La Memoria consta de dos cuerpos o partes.

La primera parte está conformada por el texto íntegro, inédito en castellano, de las *Reflexiones* de G. Vantongerloo, publicadas en inglés por Witterborn, Schultz, Inc. Nueva York 1948.

El segundo cuerpo está compuesto por el estudio acerca de la obra de Vantongerloo, realizado por la alumna.

Como digo al iniciar esta introducción, la Memoria, en cierto sentido constituye un homenaje a este artista y en cuanto tal, le rindo el mío antes de entrar en la materia misma del trabajo de Pilar Franke.

En el año 1949 iniciamos una amistad que se prolongó hasta su muerte. Esta amistad comenzó por una relación de maestro a discípulo.

Relación, diría yo, bastante especial y que no se dió dentro de los cánones habituales. Me explico. Lo habitual en la relación maestro-discípulo es la entera y total disponibilidad del discípulo al oficio del maestro; disponibilidad de tiempo, disponibilidad de la propia voluntad, disponibilidad, muchas veces, de esos años de vida. El oficio entra por ese anonadamiento. Por la negación de todo “yo”. Esto es fácil de decir y fácil de entender, pero muy difícil de poder ejercitarse debido a los llamados “problemas de

identidad". Hay que decirlo francamente, si se los tiene, es recomendable no hacerse discípulo de nadie o bien hacerse curar por el psiquiatra y nunca por el arte. Este los empeora.

Lo especial de nuestra relación se debió a que cuando llegué a París por primera vez en ese año, el oficio, en cuanto artesanía, lo había alcanzado; el arte, por supuesto que aún hoy, al escribir estas líneas sigue siendo una "bella pelirroja" que algunas veces se cruza conmigo. Por tanto, no era ya un estudiante; ni tampoco un aficionado, que provincianamente iba a golpear la puerta de algunos talleres.

Tenía en mi libreta de direcciones la de algunos artistas que me interesaban. Uno de los primeros en responder fue Georges Vantongerloo.

Partí una tarde de primavera para su taller, con mi carpeta de dibujos y fotografías. Siempre me quedó muy vivo el recuerdo de aquella primera visita. Me veo, en ese recuerdo, sentado en su taller, mirando, en silencio, las pinturas y las esculturas que llenaban los muros y el espacio del taller. Mientras tanto él hacía lo mismo con mis dibujos y fotografías. Aquellos instantes fueron

un verdadero "ojo por ojo" entre lo que él veía en mis trabajos y yo en los suyos. Terminada la faena de mirar sentíamos que sabíamos quiénes éramos y cómo éramos.

Pienso ahora –valga la desproporción– que aquellos momentos tuvieron un poco de lo que dicen unos pasajes del libro de Samuel; más o menos algo así, como que los hombres tienen mirada, que mira las apariencias y Dios tiene mirada que mira el corazón de las cosas. Mirar las cosas como "obras" y no como meros trabajos, es siempre mirar el corazón de las cosas. Por eso es que al finalizar aquella tarde, en la que él, la había llenado de borbotones de palabras que contaban de su vida y de sus teorías no-euclidianas, me confidenció su "secreto". ¡Ay, del artista que no posea un "secreto"!

El de Vantongerloo era la "trasgresión". Toda obra sufría la "trasgresión" a lo proyectado. Lo "racional" de la idea sufría en algún momento de su construcción la intervención inesperada y dramática, el "pathos", de la disputa interna de la misma obra.

Grafismo 8



Bastantes años después, en mi taller de escultura ubicado en aquel entonces en la Escuela de Arquitectura, alguien me preguntó si no me molestaba que los alumnos, delicadamente, se asomaran y entraran al taller a mirar y preguntar. Respondí, que no porque uno sabe que llega siempre un momento en la construcción de una obra en que ni uno mismo se permite entrar al taller para que entre el “otro”, que irrumpe en la obra, para extirpar de ella toda huella de felicidad doméstica que entrega la instalación en cualquier maestría. Es una intervención no calculada ni tan siquiera querida. Es el riesgo del oficio, que ninguna maestría es capaz de arriesgar. La maestría será siempre canónica. Vantongerloo llamaba “trasgresión” a ese riesgo. Yo me permití agregarle el adjetivo de “leve” porque esa irrupción del “otro”, sin metáforas ni fantasmagorías, no pesa, no es ni grande ni chica, tampoco es una cosa, no se parece a nada ni a nadie, no es un antes ni un después y ni tan siquiera se sabe si es. Sólo se sabe que se oye como dictado susurrado al oído.

Y sin embargo, no cabe duda alguna que es lo que revela a través de algo que nos parece “distracción” o “inconsecuencia” nuestra, justamente la consistencia “consecuente” de la obra. Una mirada que ilumina lo mismo de otra manera.

La obra nunca es un mero trabajo. La obra es un artificio que posee una disputa secreta que hay que descifrar mediante la observación, y que se manifiesta como teoría de la misma. Por eso es un “drama”, por su “pathos” interno y nunca

comedia feliz. Y en cuanto disputa, es y será siempre “original” y no “originalidad”. Original es no conocido, no probado. Originalidad es sólo variante feliz de lo conocido y probado.

Desde la re-fundación de esta Escuela la carencia de “originales” en América ha sido una de sus mayores preocupaciones, no sólo por la pedagogía, sino como propio alimento de los arquitectos o artistas que la ejercen.

Cuando entregamos el texto de las “Reflexiones” a la alumna, estábamos conscientes de esa carencia en América y en especial con la obra de este artista. Para no caer en contradicción con el propósito que nos anima, q.a, tuvo que viajar a Europa, específicamente a Zürich, donde vive el escultor y pintor Max Bill, en cuya casa-museo se guarda la mayor parte de la obra de Vantongerloo. Concertadas las entrevistas con aquél, Pilar Franke partió. Debemos hacer un paréntesis para agradecer a Max Bill su acogida y su abertura y sobre todo sus conversaciones con la alumna; verdaderas lecciones que se transcriben en el segundo cuerpo de esta Memoria.

El propósito consistía en situar más allá, a la alumna, de una buena comprensión del texto de las “Reflexiones”. La lectura de los mismos entregan el cuerpo teórico del pensamiento de Vantongerloo, pero no entregan, ni podrían entregar, el espacio “inventado” por esa teoría. Ese espacio es inteligible y sensible por sí mismo, pero su tangibilidad es necesario tenerla bajo los ojos de la mirada que contempla y entre las manos de un tacto que palpa para conocer. De

lo contrario, sólo se alcanza a articular analogías dudosamente verificables, análisis incompletos o panoramas eruditos, que sólo pueden interesar a los doctos pero que no sirven de mucho para la mirada creativa.

Eso es lo que importa, es decir, poner al alumno en estado de poder contemplar, observar la disputa del oficio en otro, para que sea punto de partida de su propia dinámica creativa. Conocer por medio de la observación directa de la obra original de un artista, es conocer asistiendo y participando al desarrollo íntimo de la disputa del propio oficio, cuyo fundamento, antes que nada, se basa en el rigor de un “ethos” que debe mantenerse sin traiciones o con-descendencias. La única lección posible en arte es ésta. Esto es lo aprendible y esta lección fue aprendida por Pilar Franke.

Su Memoria separa gráficamente dos momentos de la misma, que se conforman como cuerpos.

En uno de ellos, la pura continuidad de las ideas, de la Teoría de Vantongerloo. A este cuerpo le otorga formato de “libro”. Esto es importante, aunque parezca una perogrullada, y lo es porque recupera con ello el hondo sentido del acto de leer.

Los lectores con hábito de lectura entienden lo que queremos señalar con esto. No es posible pensar que cualquier formato es adecuado para la lectura, por ejemplo, de ciertos textos de filosofía o del pensamiento artístico. Hay que considerar siempre un ámbito, ciertas

posiciones del cuerpo y cierto tipo de luz que permitan la lectura concentrada y por lo tanto hay también, en consonancia, determinados formatos que son más aptos que otros para el necesario recogimiento de esa lectura. No todo puede y debe ser formato de atril.

En cambio, el segundo cuerpo de la Memoria, toma una dimensión mayor por requerimiento interno de la materia que trata y por la posición con que las figuras de esa materia se va distribuyendo por la página.

Este cuerpo no es un libro, porque el acto de leer un estudio, es distinto a leer el pensamiento del artista.

En un caso no puede eludirse la continuidad del pensamiento y en el otro, pensamos es casi la situación polarmente opuesta, es decir, no puede eludirse la discontinuidad, lo puntual.

En esta parte de la Memoria, junto con las observaciones, de los croquis, de las relaciones y transcripciones de diversos escritos, se intercalan lo que hemos llamado “grafismos”.

Son construcciones gráficas de rigor libre. Cobran sentido justamente por ese intercalamiento que produce resonancias, a veces próximas y otras veces más distantes, de la estadía de Pilar Franke y de la contemplación de la obra de Vantongerloo en Zürich.

No son re-creaciones de dicha obra, ni pretenden constituirse como creaciones originales de carácter plástico puro. Son “acontecimientos” gráficos que le sobrevienen a la alumna en el transcurso del estudio; y allí, intercalados aparecen como evocaciones de ese mes de trabajo con las pinturas y las esculturas de Vantongerloo, entre las manos.



Grafismo 11

NOTA

\* La edición se puede consultar en Biblioteca e[ad] PUCV Tesis 759.06 FRA 1985.