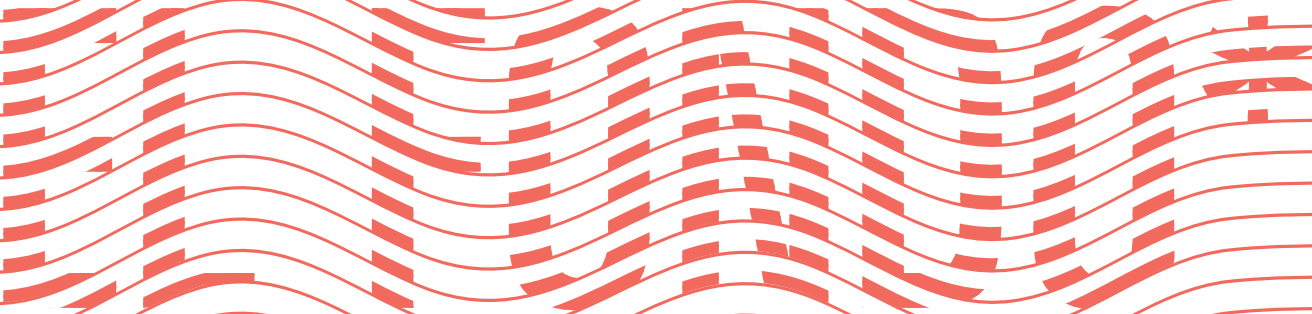
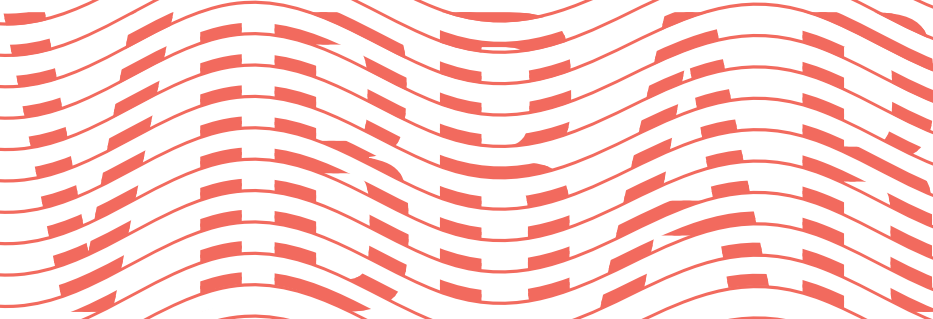
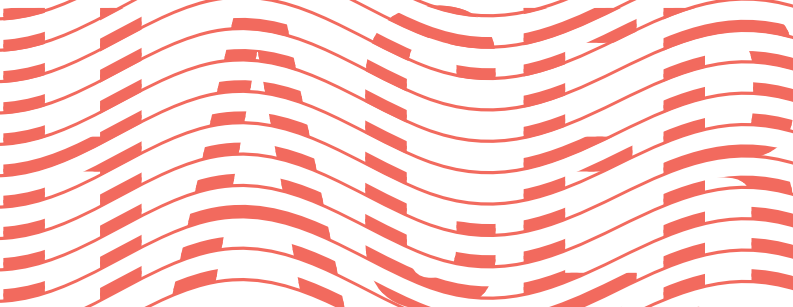


PERCE

PCIÓN

WILLIAM S. HUFF**



MAKE THE GROUND VIBRATE

Fecha de recepción: 14 de junio de 2018

Fecha de aceptación: 20 de agosto de 2018

Sugerencia de citación: Huff, William S. «Hacer vibrar el fondo». Traducido por Alejandra Castellanos Meneses. *La Tadeo Dearte* 4, (diciembre 2018): 76-85. **doi:** 10.21789/24223158.1435

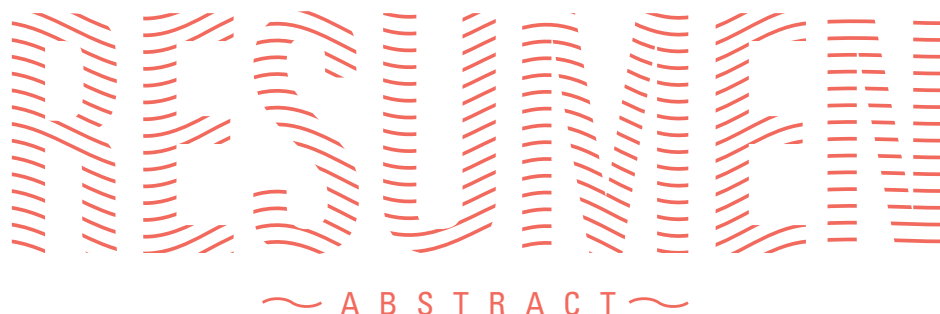
Este texto fue presentado en el 8 Festival y Congreso Interdisciplinar de Simetría de la International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry, en Gmünd, Austria, 23-28 de agosto de 2010

* Texto traducido de inglés a español por Alejandra Castellanos Meneses

** Profesor Emérito de la Universidad de Búfalo (SUNY at Buffalo), Estados Unidos

wshuff@earthlink.net

GENERALMENTE, percibimos objetos discretos que parten de fondos perceptibles. Sin embargo, existen casos como el que sucede en el patrón copa-rostros de la Copa de Rubin, donde la distinción entre figura y fondo oscila; incluso, hay situaciones en las que el fondo de una figura es parte de la misma; las características discretas de las figuras se pierden en el fondo y vuelven a él. Estas curiosidades visuales pueden producirse por contornos creados por un campo de color o textura que se auto interrumpe y se ajusta a la topología del laberinto, generando figuras.



ORDINARILY, one perceives discrete objects set off from distinct grounds. There are situations where the distinction between what is figure and what is ground oscillates, as does the Rubin vase-and-faces pattern. There are even situations where a figure's ground is a part of itself, where discrete figural features slip out of a ground and back into it. These visual curiosities can be induced by figure-generating contours, which are created by a field of color or texture that is self-interrupted and that conforms to the topology of the labyrinth.

FONDO-FIGURA-LABERINTO-FONDO FIGURATIVO-DISEÑO BÁSICO

GROUND-FIGURE-LABYRINTH-FIGURATIVE BACKGROUND-BASIC DESIGN

KEYWORDS

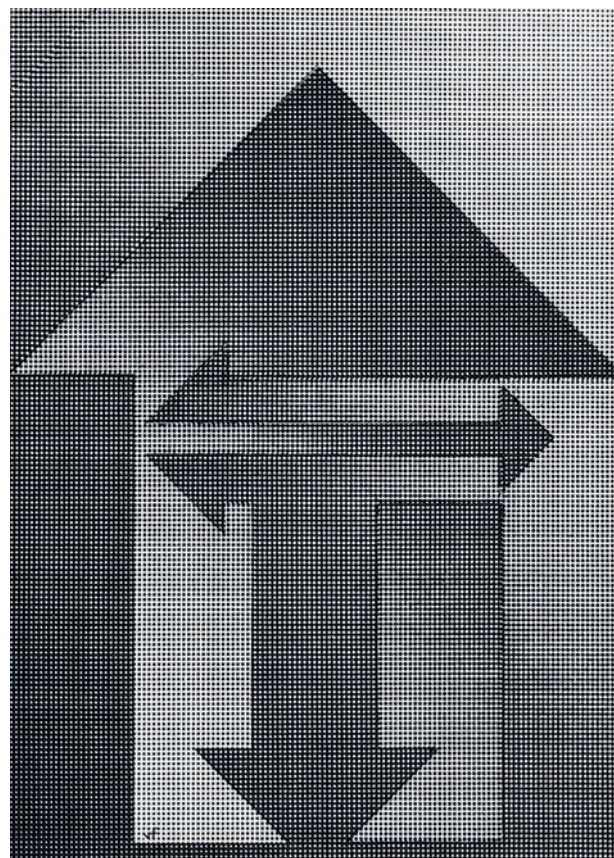
PALETTAS CLAVE

LA SIMETRÍA, una de las maneras de clasificar la *forma*, se verifica cuando hay cobertura absoluta, mediante una operación geométrica o una transformación. Implica una coincidencia de forma, y para la curiosidad humana esto es extraordinario, como sucede con los eventos sincrónicos —una coincidencia de significado—. En el caso que aquí presento, transcurrieron tres décadas y media antes de que la sincronidad de dos eventos sucediera.

En 1967, el año anterior al cierre de la escuela de diseño Hochschule für Gestaltung (HfG-Ulm), Tomás Maldonado se mudó del sur de Alemania al norte de Italia. Durante la década previa, yo había coleccionado varias pinturas de Friedrich Vordemberge-Gildewart y de Josef Albers —incluso una del discípulo más cercano de Maldonado en HfG, Gui Bonsiepe—. Consciente de mi pequeña pero exclusiva colección, en varias oportunidades Maldonado manifestó su deseo de regalarme una de sus pinturas. Naturalmente, le presenté mi profundo agradecimiento por la generosa oferta, pero sin aferrarme a la expectativa desmedida de que sucediera.

Mientras Maldonado empacaba sus pertenencias, se encontró con un manuscrito original, extenso, sin estrenar, y como no había podido regalarme la pintura, me lo obsequió —de todos modos, señaló con ironía que algunas de las pinturas célebres se encontraban descritas allí—. De hecho, el manuscrito era en sí mismo una obra de arte; solo había un pequeño problema: estaba en español. Pude leer la primera frase, luego me perdí. A finales de 2002, Mario Gradowczyk me contactó en Internet desde Buenos Aires; en realidad, estaba buscando información acerca de Tomás Maldonado. Después del debido intercambio de saludos, le comenté sobre el manuscrito de Maldonado y de inmediato entró en acción; en poco tiempo, se hizo la traducción y Gradowczyk lo publicó —con facsímiles de las dos páginas principales del manuscrito plasmadas en la portada y contraportada del *plaque*—. No solo estaba agradecido de conocer por fin lo que contenía el manuscrito, sino sorprendido de que se refiriera, en particular, a uno de los trabajos que había pensado con mis estudiantes, en mis propios términos —con base en observaciones mucho menos sofisticadas que las que Maldonado había articulado en su manuscrito de 1948—. Aún más llamativo fue el hecho de que los primeros diseños de los estudiantes, presentados en el marco de la consigna, se hubieran realizado en la HfG en 1967, días antes de recibir el regalo de Maldonado, cuyo contenido desconocí, luego de tener el manuscrito en mi poder, físicamente pero no de forma inteligible, como ya lo mencioné, durante más de treinta años.

[**Figura 1.** Portada de la publicación de la Universidad de Pittsburgh sobre poesía esotérica I & F (*Ideas and Figures*), editada por Ronald Caplan, 1964.]



Cuando finalmente estuvo disponible en inglés, partes centrales del texto, en efecto, concordaron de inmediato con la caracterización de la misma pregunta que había formulado años antes a mis estudiantes en Ulm:

Figura versus fondo es el problema fundamental del arte concreto. Toda figura sobre un fondo determina un espacio. Si esto sucede dentro de un plano en su superficie, el plano es ilusorio. La pregunta concretista, ¿qué hacer con este espacio?, ¿cómo destruirlo? El arte concreto es un esfuerzo permanente por destruir este espacio ilusorio [...]. Es así como llegamos a la conclusión a la cual habían llegado muchos otros artistas concretistas en otros países, que había que buscar la salida por el lado de la valorización del fondo en un sentido de plástica absoluto. Había que traer el fondo al mismo nivel óptico de la figura [...]. Es por esto que últimamente dos grandes artistas concretistas, Vantongerloo y Bill, han sugerido que quizás la ruta sea superar las figuras limitadas. Liquidar las figuras en una palabra y hacer (por medio de sutiles elementos no figurables) vibrar al máximo el fondo, sería uno de los modos (Maldonado 1948).

Maldonado explicó, en su monografía *Max Bill*, publicada en 1955, «uno de los modos [...] de hacer vibrar el fondo», es a través del esfumado.

Bill ha avanzado al dar gran importancia al «campo» pictórico, a lo que no es una figura. El resultado ha sido la «imagen inefable» [...]. Las líneas (rectas, curvas, onduladas o espirálicas), los puntos y los esfumados no están en función ornamental o naturalista, sino expresando una secreta voluntad organizativa de la imagen. En la pintura de Max Bill *Ilimitado y limitado*, para citar un caso, el esfumado conserva su franco valor estructural; el espectador advierte que, después de todo, el esfumado puede ser mirado [...] como un nuevo elemento del arte concreto, sin reminiscencias volumétricas de ninguna especie (Maldonado 1955: 18-19).

¿Cómo fue que llegué al mismo problema de diseño? No fue a partir de la misma conceptualización mental que llevó a Maldonado al problema. Un día, mientras pasaba por el vestíbulo de la Universidad de Pittsburgh, la portada de una publicación atrajo mi atención (Caplan 1964) —había un montón de ejemplares gratuitos (Fig. 1)—. La publicación era un medio para la poesía esotérica poco convencional. La portada no tenía mucho que ver con el contenido de la publicación, solo quería llamar la atención; su diseño intrigante nacía del crescendo de un medio tono, compuesto por puntos de gran tamaño.

El efecto de figuración se abordaba de manera interesante. ¿Qué estaba viendo? ¿Algo que parecía tener áreas figurativas pero que, en realidad, era todo *fondo*?, ¿o era todo *figura* sin nada de fondo? Al delinear los contornos, segmento por segmento, advertí que había hecho dos circuitos cerrados; eran dos figuras discretas: la figura más simple interpretada —de manera contradictoria— como un negativo, como un elemento del fondo; la otra, más compleja, producía una inversión voluble alternándose entre figura y fondo, difícil de captar, a nivel visual, como un ente completamente delimitado. Sin embargo, de esta incertidumbre conceptual surgió la siguiente pregunta: ¿un diseño puede concebirse sin delimitar totalmente alguna figuración?

Aparte de mi consideración de que el diseño de portada, a pesar de su ambigüedad provocadora, sí tenía figuras discretas, otra propiedad del diseño captó con más fuerza mi atención: el medio que producía el efecto ambiguo, el esfumado —el color que se degrada o se funde en lo que se refiere a las propiedades principales del color: el valor, la saturación o el tono—. Sin embargo, al hacer un análisis más profundo, se pudo ver que la gradación en el semitono del diseño no se había logrado a través de alguno de los tres atributos del color; se trataba más de una cuestión de textura visual, no de color. En el semitono, el color (negro) no cambia. En cuanto a la textura, la densidad de los puntos no cambia pues están distribuidos en una cuadrícula regular, pero los tamaños de los elementos texturantes (puntos) sí cambia, tanto de manera gradual a lo largo de varias expansiones (planos), como en ubicaciones específicas a lo largo de tramos (bordes) abruptamente yuxtapuestos. En conclusión, los contornos pueden configurarse por la forma de modular la textura visual, más que por el color.

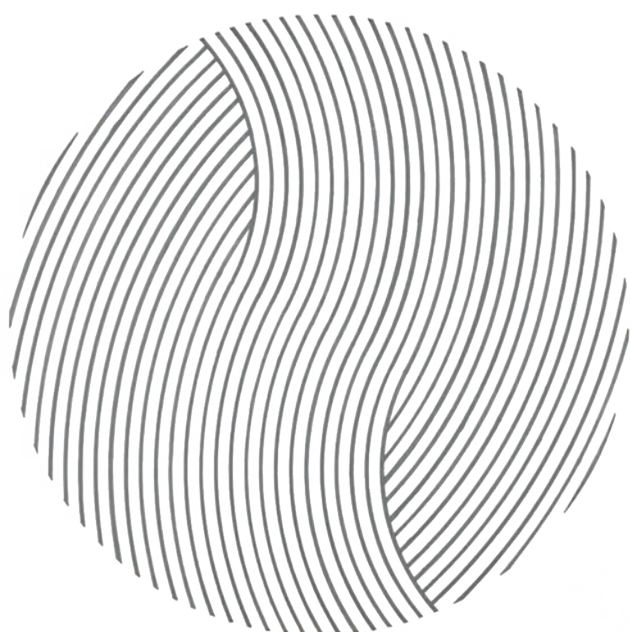
Parecía oportuno, entonces, observar la textura de manera más específica, como forma alternativa de lograr contraste, tanto de manera gradual como abrupta. En 1963, Maldonado me presentó una teoría sobre la textura, propuesta por su compatriota César Jannello. En cuanto a la materialización de este estudio sobre el fondo figurativo, un factor crucial del trabajo de Jannello fue su atribución de las tres dimensiones de la textura que corresponden, en su opinión, a las tres dimensiones reconocidas del color, esto es, la correspondencia de la *direccionalidad* con el *tono*, del *tamaño* con el *valor* y

de la *densidad* con la *saturación*. La textura puede, en efecto, tratarse como el color —tanto de manera suave, gradual y cambiante, como de manera fuerte y brusca—.

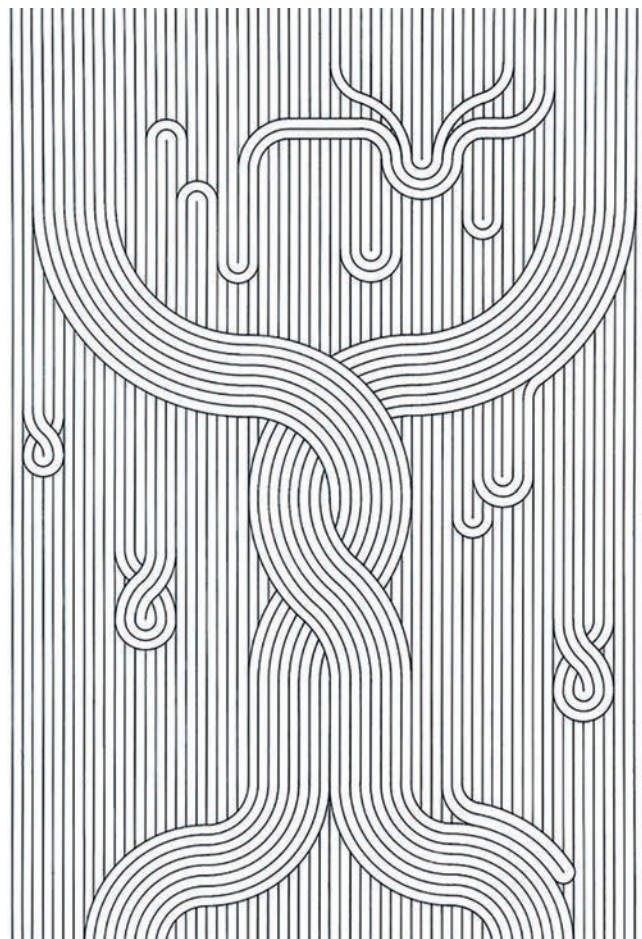
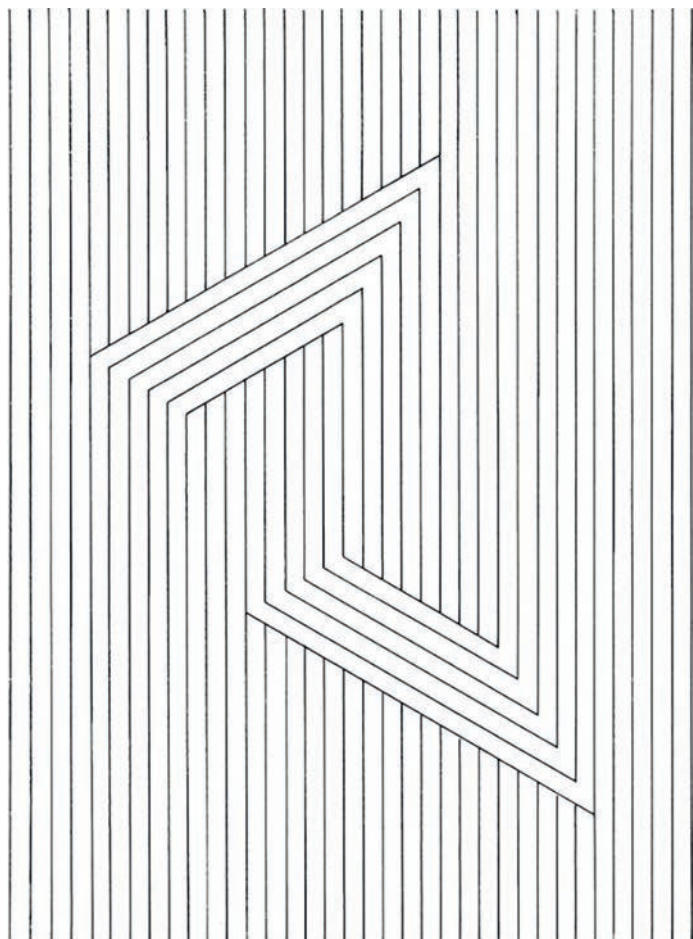
Después de haber reflexionado sobre todo lo anterior, me di cuenta de que en una situación donde pueda haber figuración de un fondo sin generar figuras completas, debían considerarse tres criterios: 1) La ambigüedad entre la figura y el fondo desempeña un papel importante. En todo el marco de la percepción visual, es posible captar el fondo entero sin rastro de figura —un vasto cielo sin una nube—. Pero las condiciones que exploramos con el trabajo de mis estudiantes —parafraseando a Maldonado: activar el fondo— son extremas; se trata de una variación excepcional del principio de la Gestalt, *figura-fondo*, en el que hay implicaciones de figuras, pero de figuras incompletas. 2) Si no se logra el efecto deseado a través del esfumado y la yuxtaposición abrupta del color, este puede lograrse por medio de la textura —teniendo en cuenta las tres dimensiones variables de la textura, de acuerdo a la teoría de Jannello (1963, 394-396)—. 3) Toda buena composición, de este tipo, necesita una topología de laberinto —la pared de un laberinto (o las paredes) nunca encierra un área discreta—.

Con respecto a este tercer criterio, no desarrollado anteriormente, mostré a los estudiantes cómo, si cortáramos un laberinto —impreso en una hoja de papel— a lo largo de cada pared, al levantarlo, se desharía y quedaría colgando —pero no aparecería ninguna figura completa, separada del resto—. En ocasiones, los estudiantes tenían bocetos que se alineaban de manera estricta con este test, pero cuando los exhibían para la crítica, les decía: «Si puedo cortarlo con mi ojo, no funciona». Esta afirmación lleva a la ley del laberinto más allá del corte físico, pues el principio de la Gestalt, el principio de *cierre*, puede efectuar cortes virtuales.

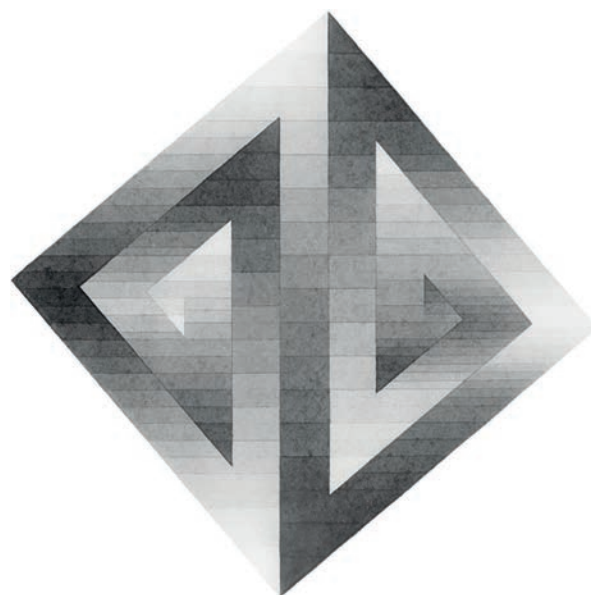
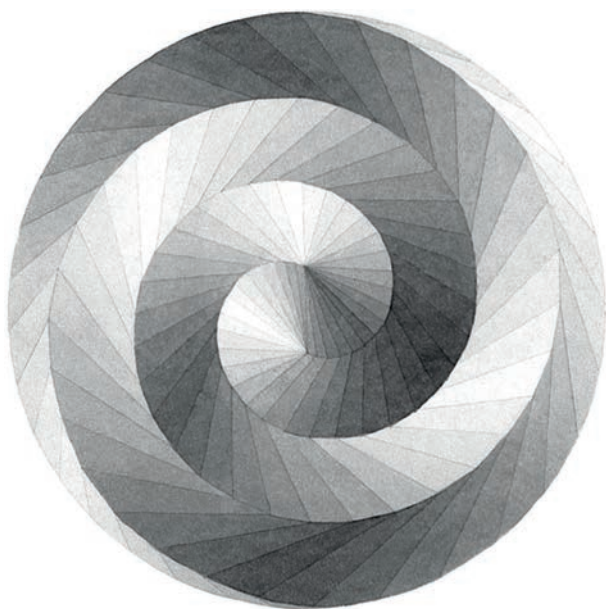
La declaración más importante de Maldonado sobre el arte concreto validaba mi iniciativa relativamente autónoma. De manera fortuita, semanas antes de que me diera su manuscrito de 1948 —oculto no una, sino dos veces—, presenté por primera vez el Proyecto sobre Fondo Figurativo, *Figurative Ground Project*, a los estudiantes de primer año de Comunicación Visual de la HfG-Ulm y fui gratificado en esa ocasión con resultados excepcionales, así como también en los años que siguieron (Figs. 2-7).



[**Figuras 2 y 3.** Roberto Hamm, 1967 (izquierda); Albrecht Hufnagel, 1967 (derecha): ejercicios realizados en la clase de Diseño Básico de William S. Huff en la escuela de diseño *Hochschule für Gestaltung* (HfG), Ulm, Alemania. Entre los primeros estudios del trabajo sobre Fondo Figurativo, surgieron gran variedad de efectos —desde la figuración mínima hasta el cambio ambiguo entre fondo y figura—. Ambos diseños fueron resueltos a través de tratamientos específicos de las tres propiedades principales de la textura: en el diseño de Hamm, el tamaño y la densidad son invariables, mientras que la direccionalidad es variable; en el de Hufnagel, la direccionalidad y el tamaño son invariables y la densidad es variable.]



[Figuras 4 y 5. Ellen Leach, 1977 (izquierda); James Mountain, 1988 (derecha): ejercicios realizados en la clase de Diseño Básico de William S. Huff en la Universidad de Buffalo, Nueva York (SUNY). Ambos diseños fueron resueltos a través de tratamientos específicos de las tres propiedades principales de la textura: en ambos diseños, el tamaño y la densidad permanecen invariables, mientras que la direccionalidad es variable. **]**



[Figuras 6 y 7. Paul Portbell, 1994 (izquierda); Chii-luh Chen, 1994 (derecha): ejercicios realizados en la clase de Diseño Básico de William S. Huff en la Universidad de Buffalo, Nueva York (SUNY). Ambos diseños fueron resueltos a través de tratamientos específicos de las tres propiedades principales del color: en ambos diseños, el tono y la saturación son invariables y el valor es variable.]

REFERENCIAS

- Caplan, Ronald, ed. *I & F*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1964.
- Maldonado, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955.
- Maldonado, Tomás. "Concrete Art and the Problem of the Unlimited: Notes for a Theoretical Study; Zurich 1948". En *Tomás Maldonado*, editado por Mario Gradowczyk y William S. Huff, 11-15. Buenos Aires: Ramona, 2003.
- Jannello, César. "Texture as a Visual Phenomenon". *Architectural Design* 33 (1963): 394--96.