



UNIVERSIDAD CATÓLICA DE TEMUCO
FACULTAD DE ARTES, HUMANIDADES Y CS. SOCIALES
CARRERA DE LICENCIATURA EN ARTES MENCIÓN PINTURA

LA LUZ COMO REPRESENTACIÓN DEL PODER EN EL ARTE

Tesis presentada para optar al grado
de Licenciado en Artes Mención Pintura

realizada por
Natalia Paz Serra Guillén.

Profesores guías
Lilian Aubel Ch.
Renzo Vaccaro M.
Mabel Valdebenito O.

Diciembre 2004
Temuco - Chile

A dos hombres importantísimos en mi vida, que me dan fuerzas para lograr mis objetivos y metas; a ti Felipe y mi pequeño Vicente.

ÍNDICE

Dedicatoria.	1
Índice.	2
Introducción.	3
I. La representación del poder	5
i. la luz y su proyección en el arte	7
ii. la incidencia de la percepción	10
II. El espectador inscrito en las redes del poder	13
i. El espectador en el escenario del arte	15
III. El poder y su conexión con la luz	18
i. El poder de Dios desencadena la modernidad	19
ii. La luz y su trascendencia en el vacío	22
iii. La luz y su historia paralela: el sonido	25
iv. La música en el poder	26
IV. La instalación como medio expresivo.	29
i. Obra de Alfredo Jaar; metáfora sobre la ceguera de nuestra sociedad.	29
ii. El arte mínimo de Grippio	31
iii. María Pía Serra	31
iv. Ángela Bulloch	32
V. Conclusión	35
Glosario	37
Anexo 1: resumen ensayo “el elogio de la sombra” del artista japonés TANZAKI	41
Anexo 2: Armonías y vacíos	45
Anexo imágenes: CD material audio visual	
Bibliografía	48

Introducción

“ El arte hoy no se trata de observar la naturaleza, ni de ver en ella un mensaje divino, si no ponerla en relación con lo insólito, que se aleja del espíritu del mundo familiar; da voz a la neurosis y una forma a la angustia, proporcionándole un rostro al sueño más profundo, por amenazante que parezca. Este sueño no es el del individuo, sino mas bien de la comunidad y su cultura, cuyo cuerpo se fragmenta insidiosamente transmitiendo con sus desmoronamientos solapados un adelanto del fin del mundo ”

Des Esseintes

El artista visual en el contexto de la modernidad, demuestra una gran voluntad por cuestionar e interpelar la contingencia, de formar parte de la historia, pero siempre guardando la distancia que otorga el quehacer artístico. Hay a la vez una mirada sobre la realidad y una participación. El artista no se distancia completamente. Hace patente que es parte del funcionamiento de las cosas, de su incoherencia. No es una mirada desde fuera, una mirada imparcial, sino que se trata de una óptica nueva, inserta y comprometida con lo social.

El objetivo principal de la investigación será debelar las conexiones que tiene el poder, la luz y el espectador en el arte y como estos tres conceptos se reúnen en gran parte de la historia de la modernidad.

Por otra parte se darán a conocer las distintas modalidades en que puede ser usado el recurso de la percepción y como este ha ido cambiando junto con la vida en la modernidad y los avances tecnológicos.

Se Introducirá en la historia y teoría del arte en busca del conocimiento de artistas y estilos que hayan indagado en la utilización de la luz y los poderes hegemónicos en su época y como esto incide en el contexto social.

Además se buscará respuesta en la ciencia como la física, la psicología, la sociología incluso en las religiones para dilucidar el concepto de la luz y como este puede pasar a ser una representación del poder.

Cada una de las ideas centrales de la investigación se irá nutriendo la una a la otra con el fin de establecer una coherencia temática y así crear conclusiones claras a través del vínculo entre una y otra.

I. La luz como representación del poder

El poder ha sido durante siglos la temática de grandes movimientos y tendencias. El arte durante el renacimiento estuvo a la merced de la iglesia católica, escenas bíblicas, santos e imágenes sagradas fueron las temáticas de frescos, pinturas y esculturas. Las obras en este período lograron grandes avances en la perspectiva, la ambientación, el valor plástico del color y la proporción. Todo avocado a la representación del poder de Dios. La representación de la santidad como entes luminosos que ocupan la parte principal de la obra, en ocasiones de tamaño desmedido en relación al resto de los personajes, (lo laico y lo profano). Aureolas brillantes o en su efecto la exaltación por medio del color grafican el poder y la sumisión del pueblo.

El simbolismo por su parte grafica la temática de un poder distinto, el poder de la jerarquía, el dinero y todo lo que conlleva a ello, el trabajo enajenado, la perdida de valores entre otras patologías.

El poeta simbolista Gustav Kahn escribió “Se nota demasiado”, “que estas gentes solamente se mueven para buscar sus recursos, y la fuente de los sueños se seca”. La lógica de la ciencia, de la industria y del comercio, respondió a toda una serie de necesidades prácticas de la sociedad, así como también a una manifiesta voluntad de poder; según la metáfora de Kahn, sólo puede saciarse en la fuente de los sueños.¹

La particularidad del simbolismo consiste sobre todo en el hecho de que se esfuerza en sus intenciones por perpetuar un proceso apoyado hasta ahora en la masa, involuntario y largo tiempo inconsciente - aun cuando la voluntad colectiva y los derechos del poder han sido siempre capaces de influirla.

El simbolismo en Inglaterra nace de una sociedad confundida, que ha perdido los valores, y por tanto la orientación, perdida que lamentan sobre todo quienes se muestran mas sensibles al padecimiento colectivo, artistas plasman en sus obras el

padecimiento colectivo, la neurosis y la locura de una sociedad deprimida en busca de una vida nueva y prometedora fueron los inicios del simbolismo.

La sociedad imperante, la llamada “Europa de la maquina de vapor” (nombre que se le dio en 1886), está fundamentada en el comienzo de una sociedad industrial, que necesitaron enormes contingentes de mano de obra que provocó una emigración masiva a las ciudades. A lo largo de la época una de cada diez personas permaneció en el campo el resto emigró al nuevo mundo o a las colonias, que prometía mejor calidad de vida y poder. Entre 1850 y 1900, abandonan Europa 60 millones de personas²

Ahora la existencia se justificaba por la pertenencia a un orden y jerarquía urbana, por la integración en formidables máquinas de un sistema productivo que organiza la vida de sus integrantes según criterios estrictamente económicos, dejando de lado los valores morales que hasta entonces eran base de esa justificación existencial. La transmutación de valores fue el resultado final, por encima del criterio moral estaba la necesidad de subsistir en un orden totalmente nuevo y prometedor.

La revolución industrial finalmente, que había desarraigado de su entorno rural a una masa considerable de hombres y mujeres para hacer de ellos proletariado de individuos atomizados, había trastocado las prioridades. La solidaridad en la reivindicación de las necesidades primarias habían reemplazado momentáneamente a la antigua comunidad de los significados.

Esto se da a entender en el cuadro del simbolista belga Henri de Groux, titulado “la gran diáspora”. En el se ve a hombres y mujeres unos de pie y otros a caballo, abandonado juntos un lugar totalmente devastado. En prime plano se ve un crucifijo roto. La cerca del recinto en el que se encuentran había sido derribada, y el entorno está también destruido, de forma que los habitantes se ven obligados a partir a otras tierras.³

2.El simbolismo - Michael Gibson – Taschen – pp. 7

3.op.cit. pp. 12

No se trata, como podía creerse al principio, de una especie de éxodo, habitual después de grandes guerras, sino de una diáspora o desintegración espiritual.⁴

En 1893, el singular personaje inventado por Joris- Kart Huysmans, un brillante crítico de arte y novelista, quien supo escribir puntualmente, a través del lenguaje agudo de su novela, ciertos aspectos esenciales del simbolismo. No se trata de observar la naturaleza ni de ver en ella un mensaje divino, sino en ponerla en relación con lo insólito, que aleja del espíritu del mundo familiar, da voz a la neurosis y una forma de angustia, proporcionando un rostro al sueño más profundo, por amenazante que parezca. Este sueño no es el del individuo, si no más bien de la comunidad y su cultura, cuyo cuerpo se fragmente insidiosamente, transmitiendo con sus desmoronamientos solapados un adelanto del fin del mundo.

Entre los artistas simbolistas existía un espíritu que afirmaba la absoluta autonomía del arte. Una afirmación semejante tenía un valor muy especial para una sociedad que quería que el arte fuera “edificante”. El modernismo toma este dogma por su cuenta exigiendo que el arte, al igual que las matemáticas, sea un dominio aparte, no teniendo más relación con el contexto que el que aparece en él. En ese sentido, se percibe una continuidad real entre este arte y el nuestro, una continuidad enmascarada por la idea de ruptura radical y definitiva: idea convertida en mito fundador de la modernidad.⁵

i. La luz y su proyección en el arte

La luz es uno de los elementos reveladores de la vida y condicionante de la mayoría de las actividades que realiza el hombre. Constituye la contraparte visual de otro poder vivificante “el calor”.

Establece la experiencia más espectacular de los sentidos, aparición justamente celebrada y venerada, ala que dirigieron sus ruegos en las primitivas ceremonias religiosas.

4.op. cit. pp. 12

5.El simbolismo - Michael Gibson – Taschen – pp.28

De acuerdo al génesis, la creación de la luz se produjo al primer día, mientras que el sol, la luna y las estrellas no fueron creados sino en el tercer día. “la luz ilumina todo, pero el sol sólo donde está.”⁶

Con respecto al estudio de la luz, siempre hubo un rostro cambiante. Primero fue el semblante de un antiguo egipcio, luego un griego, un maniqueo, un cátaro, un prelado escolástico, un físico y ahora el nuestro. Cada cultura aportó su propia interrogante, con la riqueza y las limitaciones de su imaginación, y la llama única alumbró a cada cual según su propia naturaleza. La historia de la luz no es una constante convergencia hacia la verdad, ni termina en un relativismo que vuelva inútil la indagación. Toda cultura tiene sus interpretaciones; la verdad tiene muchas moradas. La historia de la luz refleja la historia de la mente, y continúa ofreciendo nuevos aspectos de nuevos despertares del alma. Una y otra vez, al estudiarla, nos estudiamos a nosotros mismos. Así descubrimos la evolución de esa conciencia cognitiva que tanto valoramos, pero cuya vida y crecimiento a menudo pasamos por alto.⁷

La luz es un fenómeno autosuficiente que pone de manifiesto la claridad de las cosas. Este fenómeno ha sido trascendental en el arte, muchos artistas han estructurado sus obras a partir del estudio de la luz. Los impresionistas fueron artistas que enfocaron básicamente sus estudios a los efectos constantemente cambiantes sobre la superficie de las cosas y el modo de traducir en la pintura estas percepciones. Las teorías de la armonía de los colores, principalmente las de Eugène Chevreul- publicada en 1839- se discutía cada vez más y esto estimuló a los impresionistas en sus exploraciones sobre la naturaleza de las experiencias visuales.

Se dice que el impresionismo tiene sus comienzos en 1863, sin embargo su nombre data del 1867 en que una puesta de sol realizada por Monete causara en su época un gran revuelo, y se denominase como impresionistas a aquellos artistas que trabajaron como él, seguidores y amigos.

Los impresionistas estudiaron la sombra y las propiedades reflectoras de la luz sobre diferentes tipos de superficies en la naturaleza

6. Atrapando la luz – Arthur Zajonc – Cap. Desde – pp. 321

7. op. cit. pp. 358

entorno y las condiciones atmosféricas predominantes en el momento de la percepción.

Coubert fue un pintor impresionista, que plasmaba en sus obras la vida cotidiana, temática que lo mantuvo apartado de los académicos de su época. Se distinguió también por su técnica pictórica, muy diferente a la de los naturalistas de su época que representaban meticulosamente el detalle iluminista.

Coubert creía que los artistas sólo debían pintar lo que podían experimentar con sus propios sentidos. Trabaja la luz natural y se preocupa en sus obras de las relaciones espaciales.

En su obra *Las muchachas de pueblo* sitúa la obra en un contexto social, en aquella época Europa era una sociedad abrumadoramente rural, grandes índices de analfabetismo, mucha pobreza, la higiene era ineficiente provocando enfermedades y grandes índices de mortalidad en el campesinado.

En esta obra Coubert formula una declaración social empleando elementos formales para reforzar el mensaje. Los personajes, la composición la variedad del color y las alargadas sombras que proyectan las figuras.

El protagonismo que tiene el lienzo de Coubert en esta composición se extiende también al paisaje que representa. El hecho que pueda pintar paisajes sin verlos en realidad, ni utilizar bocetos, subraya la importancia que Coubert le otorga a la capacidad creativa del artista, Para Coubert el artista y el acto de creación en el estudio ocupan el nivel mas elevado de la realidad.

El manifiesto de Coubert, tal como se expresaba en este cuadro, se mantenía en contacto con las situaciones de la vida real, con la historia humana; esto junto con sus modificaciones técnicas consiguió dar una visión del papel del artista y del arte muy diferente a la que expresaba el arte oficial del período.

ii. La incidencia de la percepción

“Como los colores dependen del órgano de la percepción, y el ojo es un elemento personal de cada artista, la importancia del color acentúa la naturaleza subjetiva de su arte. Además, ese aspecto subjetivo se prolonga también al espectador. Cuando las pinceladas interrumpidas de color puro se colocan unas al lado de la otra, es el espectador quien unifica los colores a medida que se aleja del cuadro hasta obtener la experiencia visual final. Este fenómeno se llama *mezcla óptica*, la fusión de los colores tiene lugar en el mecanismo óptico y perceptivo del observador”.¹¹

Esta forma de trabajo usada por los impresionistas, donde la percepción, la luz y la concepción del todo, le otorgan al espectador la facultad de unificar y de decodificar la obra, se puede asociar de cierta forma al minimal art.

“los objetos poseían una simplicidad, libre de detalles superfluos, eran lo suficientemente simples para devolver la percepción a sus requisitos básicos, como el punto de vista y la iluminación”.¹²

El minimal se presenta como un estilo escultórico en que las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perspectiva y significativa.¹³

A nivel de soporte físico interesa destacar, la utilización de un repertorio material de la industria y componentes manufacturados. Su temática de orden personifican estados de de máximo orden con los mínimos medios o complejidad de elementos. El arte mínimo encuentra el valor en el todo como algo indivisible, está más interesado por la totalidad de la obra que por la relación entre las partes singulares o por su ordenamiento compositivo.¹⁴

11. Realismo e impresionismo francés – pp. 67 *

12. Arte del s.xx – Ruhrberg . Schneckenburger . Fricke . Honnelf. – Taschen – 2001 – pp.524

13. Del arte conceptual al arte de concepto – S. Marchán Fiz – Akal 1997 – pp. 99

14. op. cit. pp. 100

Como diría Judd: “El problema principal es mantener el sentido del todo”¹⁵

El repertorio cromático contribuye asimismo a una claridad estructural y se repite a cada elemento del mismo sistema serial. Tanto las propiedades del material como las de la superficie y del color permanecen constantes con el objeto de no desviar la atención de la obra como un todo. Morris ha subrayado su aversión al detalle como algo que tiende a la intensidad y ocasiona que los elementos específicos se distorsionen del todo e instauren relaciones internas dentro de la obra.¹⁶

Leepa explica las percepciones semánticas de la siguiente manera: “El arte mínimo es considerado como un esfuerzo por tratar tan directamente como sea posible con la naturaleza de la experiencia y su percepción a través de las relaciones visuales”.¹⁷

Su importancia es reconocida pues el desgaste significativo de códigos perceptivos y de reconocimientos elementales se ha visto compensados por otros efectos en su relación con el espectador. Esto se refiere a que la economía de las formas y las dimensiones provoca efectos de presencia, de evidencia. “la conciencia perceptiva – escribió Merleau – Ponty - no nos ofrece la percepción como una ciencia, la dimensión y la forma del objeto como leyes... En la *evidencia* de las cosas es donde se funda la constancia de las relaciones y no que las cosas reduzcan a relaciones constantes”¹⁸

“el artista presenta en las obras una imagen parcial de un orden y deja que el espectador la completarlo”¹⁹

Con el arte mínimo se asoman, se insinúan el desarrollo de nuevas maneras de hacer arte; los ambientes es una de ellas. La intrusión de las formas en el espacio circundante, la relación objeto- sujeto, obra de arte- espectador a través del espacio que los separa obliga a

15. Cit. en Battcock: minimal art, pp. 154

16. Del arte conceptual al arte de concepto – S. Marchán Fiz – Akal 1997 – pp. 103

17. Del arte conceptual al arte de concepto – S. Marchán Fiz – Akal 1997 – pp. 103

18. op. cit. pp.104

19. op. cit. pp.106

plantear el “contexto” como ente importante en donde se sitúa la obra y el espectador. La obra entonces empieza a insinuar un mero carácter instrumental que sirve para activar al espectador, con ello se incorpora un nuevo germen de arte conceptual.

Dan Flavin es llamado el mago de la luz y el poeta del minimalismo. Trabaja un minimalismo clásico, en 1963, montó un tubo fluorescente de 244 cm. en la pared de su estudio a un ángulo de 45 grados, abandona así el objeto. Estos tubos fluorescentes estandarizados y producidos en serie se convirtieron en la invención elemental a partir de la cual el medio luz se extiende por el espacio, matizándolo. ²⁰

20. ver anexo de imágenes.

II. El espectador inscrito en las redes de poder.

“No hay una sensación más real hacia el concepto de humanidad, atracción y miedo, calor y soledad, angustia de aislamiento y alienación, y a la vez la certeza de ser los únicos responsables de nuestra experiencia, de nuestro pasado presente,”

Anthony Gormley. ²²

En esta época la globalización, la tecnología ha sido el centro de la sociedad mundial, el trabajo tanto para hombres y mujeres se ha transformado en un discurso de calidad de vida que está lejos de serlo. El estrés, patología de moda en nuestra sociedad, el cansancio y angustia han sido el resultado del interés por adquirir productos y servicios que nos otorgan más comodidades y estatus. Por convivir con normas y valores que nos hacen merecedores de ser ciudadanos notables o por lo menos a la altura de la clase social a la que se pertenece.

¿Comprende el cuerpo social que no somos más que marionetas movidas por el poder?

Ser cultos por ejemplo; es aprehender un conjunto de conocimientos, en gran medida icónicos, sobre la propia historia, y también participar en los escenarios donde los grupos hegemónicos hacen que la sociedad se dé a sí misma el espectáculo de su origen. ²³

Las prácticas y los objetos valiosos de la sociedad en general, dice Canclini, se hallan catalogados en un repertorio fijo. Ser culto implica conocer ese repertorio de bienes simbólicos e intervenir correctamente en los rituales que lo reproducen. Por eso las nociones de colección y ritual son claves en la desconstrucción de los vínculos entre cultura y poder.

22. ver anexo imágenes.

23. Culturas híbridas – Néstor García Canclini – ED. Sudamérica – argentina – pp.152

“La teatralización de la vida cotidiana”, refiriéndose a la interpretación que ejercen los medios de poder en el “público”. Entendemos por actores inscritos en instituciones desde donde se ejerce el poder, políticos, educadores, sacerdotes, militares, etc. los que hacen valer las leyes que rigen el sistema de valores imperante.

El autor habla de la política como un teatro autónomo. Las relaciones entre el gobierno y el pueblo consistiría en una puesta en escena de lo que se supone es el patrimonio definitivo de la nación. Sitios históricos, plazas, Iglesias, sirven de escenario para representar el destino nacional, trazado desde el origen de los tiempos.

Muchos autores de distintas ramas han estudiado este fenómeno, la psicología investiga el comportamiento del ser humano frente a las normas sociales y como inciden en la personalidad y comportamiento en sociedad. Si bien estar regido por reglas en todo el sentido de la palabra, no es absolutamente reprochable, existe una parte de la conciencia a la que la psicología llama sombra, que constituye la parte inconsciente que complementa al ego y que representa aquellas características que nuestra personalidad consiente no desea reconocer ni proyectar y, consecuentemente olvida y destierra a las profundidades de su psiquismo, por ser repudiadas socialmente.

Son muchas las fuerzas que coayudan a la formación de nuestra sombra y determina lo que está permitido y lo que no lo está. Los padres, los parientes, los maestros, los amigos y los sacerdotes constituyen un entorno complejo en lo aprendido, lo que es una conducta amable, adecuada y moral, a esto la sociología las llama pautas de comportamiento. Además de condicionar el comportamiento, pretenden un orden y regularización, a través del control y la sanción. Desde el paradigma de la psicología todo ser humano tiene una sombra, esta sombra personal se desarrolla durante la infancia.

Cuando nos identificamos con determinados rangos ideales de nuestra personalidad, como la buena educación y la generosidad, esto es reforzado sistemáticamente por el entorno que nos rodea. No obstante, al mismo tiempo, vamos desterrando también a la sombra aquellas cualidades que no se adecuan a nuestra imagen ideal - como la grosería y el egoísmo, por ejemplo-. De esta manera, el ego

y la sombra se van edificando simultáneamente, alimentándole, por así decirlo de la misma experiencia vital. Encuentro con la sombra - 24

La sombra se transforma en un escondite irracional de los miedos y todo aquello que rechazamos de nosotros en honor al resto, pero no solo funciona desde dentro hacia fuera, la facultad de escondernos genera un escudo contra las críticas, el manipular de forma inconsciente nuestra esencia, previene de ataques, intromisiones previene de soledades y genera una instancia de estatu-quo con los pares. Estas instancias generan un muro que sin percibirlo nos aleja de nuestra humanidad por lo tanto de nosotros mismo.

El encuentro con la sombra, define el comportamiento humano frente a tanta represión, se explica que esta parte oscura suele salir a la luz en niveles de estrés o en los enfrentamientos con los demás. Esta es la parte más humana que aflora producto de la presión que ejerce la sociedad y nosotros mismos en nuestras vidas.

La socialización, que acompaña a cada persona a lo largo de toda su vida, no es únicamente un proceso de aprendizaje del sistema social. Es también un proceso de internalización por el que el individuo hace propias las pautas de dicho sistema, haciendo con esto posible el orden social. Al asumirlas, el individuo se autocontrola socialmente y pasa a ser una “persona”, pues la socialización forma en cada individuo la estructura que consiste en su mismidad, esto es, lo que le hace semejante y a la vez diferente de los demás.

i. El espectador inserto en el escenario del arte

Situemos al hombre enajenado y preso de los grupos hegemónicos como un espectador, como el público al que alude Canclini²⁵ ahora en un contexto donde la metáfora pasa a ser la realidad, “el arte”.

24. Encuentro con la sombra - C.G Jung, J. Campbell, S.Keen y otros - Ed.Kairos – España 1998 – pp.

25. Culturas híbridas - Capitulo IV : La teatralización del poder - Ed. Sudamericana – buenos aires - 1992 pp.151

El minimalismo por ejemplo, se valía de formas reductivas, en un esfuerzo por limitar las interpretaciones metafóricas de la obra” 26, en honor a la relación entre sus objetos y el cuerpo del espectador, transformando el espacio creado en un código lingüístico donde el espectador tiene una participación relevante, su visión es tan poderosa a nivel de obra que incluso se compara a la mirada de Dios. De esta forma la perspectiva toma un valor relevante a la hora de definir las posibles lecturas de la obra, ya que estas se basaran en una sola mirada, en un solo ángulo que ya se ha definido. “La perspectiva única postula un ojo singular y omnipotente, el del espectador, que tiene analogías con determinadas concepciones del ojo de Dios” 27

“El mundo es un escenario, pero lo que hay que actuar ya está prescrito” – propone Canclini. El arte crea escenarios, donde el espectador está invitado a interpretar y decodificar los distintos soportes físicos que ha utilizado el artista.

En el minimal art los recursos físicos son tratados tan directamente como sea posible, con el fin de crear experiencia a través de las relaciones visuales y la presesión, el proceso de autoconciencia de la propia naturaleza y funcionalidad significativa, la atención más que a lo construido, el análisis de los diferentes elementos sintácticos.

Esta manera de crear pone énfasis en desplazar el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor.

El arte conceptual por su parte, le otorga a la idea o concepto el aspecto más importante de la obra, por lo tanto la idea se convierte en una maquina de hacer arte”. 28

Una amalgama de estas formas de trabajar, mas la incorporación del espectador en la construcción de una obra-idea, como un recurso más, adquiriendo éste un significado implícito: la de “actor” en el espacio artístico.

26. Manifiesto del arte posmoderno – Anna María Guasch – Ed. Akal – 2000 – pp.308

27. Op. cit. pp. 312

28. Del arte conceptual al arte de concepto – S. Marchán Fiz – Akal 1997 – pp. 250

El body art o arte de comportamiento, analiza a través de la experiencia las condiciones de conducta y su activación, prestando atención no sólo en lo individual, si no, sobre todo, al modo de actuar del grupo en el marco de los mecanismos sociales. Esta modalidad intenta explicitar las concepciones y relaciones de contexto reales, a las que generalmente no se atiende, haciendo depender la realidad del curso temporal, reduciendo toda forma de actividad - acción, percepción, experiencia, vivencia, etc. - a los condicionamientos del espacio y tiempo. 29

Además de la gran importancia otorgada por el body art y otros estilos artísticos a la percepción humana, nace un nuevo vínculo donde el espectador. Además de decodificar y percibir, este es gatillante en el transcurso y fin de la obra. Su participación y comportamiento pasa a ser un recurso del artista en honor a la idea.

II. El poder y su conexión con la luz

“Si divinizamos el espacio, la luz es divina; si descubrimos su forma, la luz es geométrica; si lo llenamos de materia, la luz es sustancial”. 29

En el primer día de la creación el Señor dijo: "Hágase la luz". Los primeros cristianos entendían que la primera luz era esa realidad noble y espiritual que denominaban lux, el alma del espacio. Ellos, y los estudiosos medievales que les sucedieron, trabajaron con empeño para distinguir la lux de su emanación o contrapartida corpórea, llamada *lumen*. A nosotros nos cuesta captar esta distinción, pero era esencial en su visión del mundo.

La lux era esencial y divina, el ser de la luz, y, en cuanto tal, reflejo del Creador. San Agustín la consideraba el ser corpóreo más simple, más noble, más móvil y diverso. El lumen, en cambio, era el medio material por el cual surgía nuestra percepción del ser de la luz (en cuanto lux). Cuando percibimos el brillo del sol, percibimos su lux, pero lo hacemos por medio del lumen invisible que lo conecta con nosotros. Entre la época de San Agustín y Galileo, el ser de luz que daba alma al espacio (lux) se replegó, dejando su duro vestigio material (lumen) como un documento fósil para la curiosidad del filósofo natural. 31

La luz en el transcurso de la historia humana ha sido un potente símbolo de poder; en la sociedad actual el poder está graficado, en los diferentes medios que disciplinan al cuerpo social, instituciones desde donde se ejerce el poder: políticos, educadores, sacerdotes, militares, etc. Son los entes que hacen valer las leyes que rigen el sistema social y valores imperantes.

Una forma de manifestación del poder es a través del significado simbólico y pueden llevarse a cabo no por si mismas si no por lo que

29. Atrapando la luz – Arthur Zajonc – pp. 351

30. Atrapando la luz – Arthur Zajonc – pp. 354

simbolizan. En este caso, suele hablarse de ritos y la regulación pasa a referirse a aspectos formales del comportamiento. La importancia de los ritos está en que contribuyen al establecimiento y permanencia del orden social.

Un ejemplo de regulación del comportamiento, es entonces la religión. En esta, el tiempo social es valorado de un modo muy peculiar: en general la religión basa su fuerza disciplinadora en la creencia en un más allá, trátase de un paraíso, de la reencarnación, etc.

“Ustedes son la luz para el mundo. No se puede esconder una ciudad edificada en un cerro. No se enciende una lámpara para esconderla en un tiesto, sino para ponerla en un candelero con el fin de que alumbre a todos en la casa. Así pues debe brillar la luz ante los hombres, para que vean sus buenas obras y glorifiquen al padre de ustedes que está en los cielos”.³⁰

Al abocarnos al poder la religión de cierta forma se abarca la historia del poder en el mundo pues su existencia da pie a toda una cultura de la luz.

Nuestra comprensión de la luz se entrelaza con nuestra concepción del espacio, han evolucionado en conjunto. De esta forma el espacio moral y la luz espiritual, el espacio de la perspectiva y la luz geométrica, el espacio material y la luz sustancial, se confrontan en cada época, destacando una faceta de la luz, revelando sus propias predilecciones.

i. El poder de Dios desencadena la modernidad

"La divina luz penetra el universo con su dignidad", escribió Dante en su *Paradiso*. Para la imaginación medieval, al ingresar la luz en el dominio de la piedra y del vidrio, dignificaba la ciudad y la aldea provocando la existencia de la catedral gótica. La luz y la geometría se entretrejan en estos edificios sagrados. Por primera vez se había descubierto una arquitectura capaz de liberar los muros de su carga estructural para convertirlos en las enjoyadas

membranas de una Ciudad Celestial. La geometría sagrada ordenaba la forma, pero la luz, como el hálito que Dios insufló a Adán, daba vida a la catedral, llenándola tal como el seno de la Virgen se había llenado con la Luz de la Humanidad.

Según San Bernardo, el paso de la luz por los vitrales era una representación literal de la concepción y el nacimiento del niño Jesús. En ambos casos, el reino material era penetrado sin ser violado. "Así como un rayo puro entra en un vitral y emerge sin mácula, aunque ha adquirido el color del vidrio ... el Hijo de Dios, que entró en el castísimo vientre de la Virgen, emergió puro, pero cobró el color de la Virgen, es decir la naturaleza del hombre y una semblanza de forma humana, y se arropó en ella.³³

Dos mundos, el físico y el espiritual, se hacían uno dentro del santuario de la catedral; y la luz desempeñaba un papel protagónico en esa imagen unitaria de Dios en el ámbito del hombre. Otto von Simson, el gran historiador del arte gótico, escribió:

“Con su sublime teología de la luz [la misa] comunicaría a los presentes una visión del sacramento eucarístico como luz divina transfigurada a través de la oscuridad de la materia. En la luz física que alumbraba el santuario, esa realidad mística parecía volverse palpable para los sentidos. Se franqueaba la distinción entre naturaleza física y significación teológica por medio de la noción de luz corpórea como "analogía" de la luz divina.”

Hay niveles de luz, y más de uno puede estar activo en cualquier momento dado. Algunos, pertenecientes al pasado, pueden resultar extraños, y su unión con otros más familiares puede ser desconcertante. Sin embargo, a pesar de la confusión, la cultura que estudiamos parece indiferente a nuestro dilema.

Un rasgo del progreso científico, ha sido la segregación de niveles antes integrados; por ejemplo, el aislamiento de los valores respecto del conocimiento científico, el fotón separado de la Encarnación. Esta separación ha tenido costos y beneficios. Las culturas tradicionales, así como la nuestra en sus inicios, eran -por usar la expresión de Ernest Gellner, antropólogo de Cambridge-

culturas "multifacéticas".' Cuando un miembro de la tribu nilótica del Nuer mira un pepino y con toda seriedad lo identifica con un toro, no incurre en un absurdo lógico, porque vive en un mundo mental multifacético. La faceta del pepino como alimento vegetal se anuda con la faceta del pepino como tótem, pero sin confusión. La historia de Occidente es la de la segregación creciente de facetas de la conciencia, la separación de lo moral y lo espiritual respecto de lo sensual y lo físico, la pérdida de la unidad que percibe el hombre del clan nilote.

La unidad de lo espiritual y lo físico, que aún prevalecía en la conciencia del siglo trece, se refleja en el entendimiento inicial de la historia. Los sucesos externos e históricos del Antiguo y el Nuevo Testamento eran también una revelación del espíritu.

Toda cultura "primitiva" interpreta su génesis y su historia como una urdimbre de hebras divinas y mundanas que se integran en una mitología multidimensional de creación, destrucción y migración. La organización del drama es temporal. En las cosmologías hinduistas, el tiempo del mundo se ordena en "yugas", los mayas tienen sus "katums", los aztecas sus muchas eras y sus cinco períodos "solares". Entre los griegos, Hesíodo denominaba las edades del hombre como de Oro, de Plata, de Bronce, Heroica y de Hierro, la última de las cuales es la nuestra. En inglés, la palabra *world* ("mundo") deriva del vocablo compuesto *wer-alde*, que en alemán antiguo significa la vida o edad del hombre.

El tránsito de una rica versión psicoespiritual de nuestros orígenes a una nueva imagen es reciente. Desde el auge de la ciencia en los siglos dieciséis y diecisiete, los orígenes físicos del mundo se han desprendido gradualmente de sus orígenes espirituales. La cosmogonía divina encontró un rival en la advenediza cosmogonía física de la astronomía y la física. Cuando en 1859 se publicó *El origen de las especies* de Darwin, la batalla se desplazó a un terreno más familiar, pasando del ámbito de la fría materia, los planetas y las estrellas al de las plantas, animales y el Homo sapiens.

A1 purgar nuestra memoria de lo sagrado, también hemos perdido de vista, inadvertidamente, nuestro papel cognoscitivo en la historia. En nuestra lucha por obtener una cronología precisa de los

sucesos y una descripción de las influencias, hemos descuidado la mentalidad de las figuras que la representaron. Hemos descuidado el "alma de la historia". A lo sumo damos una cronología de ideas, una narración intelectual, pero olvidamos la aventura del pensar para concentrarnos en la historia de los pensamientos.

Toda cultura implica un sistema social y simbólico, un conocimiento tácito que se utiliza, por lo menos en parte, para construir la realidad. Hace más de doscientos cincuenta años, el gran filósofo italiano Giovanni Battista Vico reconoció el intrincamiento de mente y sociedad cuando escribió que "el mundo de la sociedad civil es por cierto obra de los hombres, y que sus principios se hallan por lo tanto en las modificaciones de la misma mente humana".³⁴

La luz ha vivido a través de todas las edades, yugas y sociedades. Sus trasmutaciones ejemplifican una dramática evolución de la conciencia. Esta verdad colectiva también es válida en el curso de la vida individual.

ii. La luz y su trascendencia en el vacío.

Definiremos el espacio como la propia posibilidad de ocupación. La idea misma del vacío, de espacio desprovisto de materia.

Boyle en el S.XVIII, afirma después de una larga investigación que se podía ver a través del vacío; no era oscuro, lo cual significaba que la luz, a diferencia del sonido, no necesitaba el aire para desplazarse. Este hallazgo causó un hito en aquella época y derivó muchas otras investigaciones sobre el tema.

Hay muchas maneras de producir la existencia de la luz en el vacío, y la más sencilla es cuando la luz roza un borde opaco. En determinado límite, la luz blanca sucumbe repentinamente ante la oscuridad. Los productos de este encuentro son sutiles pero inequívocos. Donde antes sólo veíamos claro y oscuro, aparecen rítmicamente en cada región bandas de color paralelas, claras y oscuras y variadas. Este fenómeno, que sólo se advirtió en el siglo diecisiete, enriquece la metáfora de la luz.

Anthony Gormley, recurre a este efecto traducido en sombra, la proyección de la luz oscureciendo áreas que de otro modo serían claras, alteran la prolija analogía de claridad espacial, delimitando cuerpos y proyectando sombras, “Insiders”, es una de las obras con esta forma de trabajo.

El Insider Seres interiores, Esta obra forman parte de la exposición del CGAC.³⁵ es al cuerpo, lo que la memoria es para la conciencia: Una especie de residuo, algo que ha sido dejado atrás. Es una coraza, más que un esqueleto. Es una forma de permitir a las partes internas del cuerpo- *Las actitudes y emociones que actualidad*, trazando la exploración que hace de su propio cuerpo como punto de partida desde el cual investigar las relaciones entre los cuerpos y los contextos que éstos habitan.

Es así como la luz deja salir estos seres interiores a través de las siluetas o corazas que sita el artista, en sus esculturas la luz es un recurso fascinante, donde el manejo no sólo de la luz artificial en galerías y salas, sino también la experiencia de la luz natural que envuelve sus obras, valiéndose de su efecto constantemente cambiante para enriquecer su discurso.

En cierto sentido, el trabajo de Gormley puede subdividirse en esas obras que denotan la figura humana como Critical Mass (Masa Crítica), su instalación de 1999 en la Royal Academy de Londres, y en aquellas que connotan la figura, como Room (Habitación) de 1980 y Cord (Cuerda) de 1991. En estas obras connotativas lo que predomina es la huella de la presencia humana. Búsqueda incesante del artista.

Las esculturas de Gormley son, sobre todo, directas, y es esa franqueza la que constituye la base de su relación con los espectadores cuando éstos intentan situar esas formas, utilizando sus propios cuerpos como receptores. *Denotan la postura o son escondidas por el gesto*- ser reveladas. Son equitativamente extrañas e íntimas...

La artista Zined Sedira en la serie “exiliados de Argelia” muestra la posibilidad de representar desde la fotografía ya un retrato sino una identidad. La mujer es representada a partir de su propia

35. Seres interiores, Esta obra forman parte de la exposición del CGAC. Ver anexo [imágenes](#)

sombra, una silueta oscura y vaga que se proyecta sobre la pared, dejando a la vista un breve fragmento irreconocible de la persona, un brazo, una parte de la espalda...En otras piezas la sombra desenfocada de una mujer es la figura que construye el retrato.

El contraluz que oculta en la sombra el propio rostro se transforma en un velo condicionado por el terror a ser reconocida, a ser identificada, y poder transformarse en una sombra que se oculta de si misma. La ausencia de identidad dice la artista, -es una manera de no existir, algo así como la muerte en vida.

En sus obras la luz también es partícipe importante de la elaboración del mensaje a partir de simbolismos y metáforas.

El espacio o contexto donde se genera la obra es significativo, sobre todo en obras donde el espacio físico connota y es parte de un código en la propuesta y en el arte moderno en donde los soportes son tan variados. Dentro de estas manifestaciones se encuentra la instalación, el happening, el body art entre otros.

“cuando el espacio pictórico se emancipó de la pared y creó mundos con profundidad, se hizo necesaria una clara distinción entre el espacio físico del ambiente y el mundo del cuadro” 36

Podemos entonces hacer la siguiente analogía, si los límites en la pintura como medio artístico puntual, está dada por el marco y si todo lo contenido en el es parte de la obra, trazos, colores etc.; el espacio físico de una instalación (en el caso de galerías, salas o museos) las paredes que delimitan el lugar pasarían a ser el marco, en “donde se realiza la acción de arte”. Los muros son los límites, por ello el espectador, (dentro de aquellos límites), se hace partícipe como un elemento más, donde su percepción y experiencia dan forma a la obra.

Los límites en la instalación entonces, están dados por el contexto en donde se enmarca. Sus elementos son integrados en un espacio físico, con una intención unitaria que se mantiene mientras existe la instalación, ya que una vez desmontada, deja de existir, para quedar solamente registrada en fotos o videos.

iii. La luz y su historia paralela: el sonido.

“lo contemplado puede ser abolido por los parpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible al instante por la muralla. Lo que es el oído no conoce parpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas”.

El sonido, como la luz, tiene no sólo una historia secular sino una historia espiritual, cuya trayectoria es semejante a la de su compañera visual. Según la gesta popular finlandesa, el Kaleuala, el mundo nació con el canto. Antes que el sonido pudiera convertirse en referente para una imagen mecánica de la luz, tenía que vaciarse de su naturaleza espiritual, tenía que convertirse en un cuerpo que no fuera la eterna reverberación de la Palabra divina. 37

El sonido, despojado de sus antiguas asociaciones con la fecunda Palabra divina, se presentaba a los ilustres intelectuales del siglo dieciocho como una onda de compresión y dispersión alternas en el invisible medio del aire. Con esta concepción, era lógico considerar que la luz tuviera una naturaleza similar. La imaginación, científica o no, tiende a resplandecer lo desconocido con formas familiares: *Dios a imagen del hombre, la luz a imagen del sonido*. 38

Ver el sonido o la luz como vibración o en conexión con la física, es como reducir el *David* de Miguel Ángel a polvo de mármol. En un sentido puede ser cierto, pero así se pierde la verdad que está encarnada en la estatua. El mármol intacto es potencia pura. Como el dios Proteo, puede asumir cualquier forma. Librado a sí mismo, no comunica nada. Por usar el lenguaje de la luz, es como si la luz debiera encarnarse en *lumen* para que el habla, la música o el gorjeo de un ave puedan conmovernos, física y psíquicamente. Si la vibración es el cuerpo de la tonalidad articulada, su espíritu se refleja en los infinitos matices de su forma. La vista, como el oído,

37. Atrapando la luz – Arthur Zajonc – pp. 254

38. ver anexo de imágenes

requiere una forma modulada y trabajada de luz para adquirir sentido.
39

Estas propuestas sobre la luz y el sonido no están exentas de la física o le restan valor a los estudios científicos sobre el tema, sin embargo esta percepción arraigada en la historia, le otorga una coherencia y vinculo con las temáticas planteadas en capítulos anteriores donde las primeras acepciones sobre el principio de las cosas han sido gatillantes en la concepción actual de la modernidad.

iv. La música en el poder

“Para el oído es imposible ausentarse del entorno”.

En latín escuchar se dice *abaudire*. Abaudire derivó a la forma castellana obedecer. La audición, la *audiencia*, es una abaudientia, es una obediencia.

“No hay hermetismo ante lo sonoro. El sonido toca *illico*⁴¹ el cuerpo, como si el cuerpo ante el sonido se presentara, más que desnudo, desprovisto de piel. Orejas ¿Dónde están vuestros parpados”⁴² Antes el nacimiento y hasta el último instante de la muerte, hombres y mujeres oyen si un instante de pausa.

Entre todas las artes, sólo la música colaboró en el exterminio judío organizado por los alemanes entre 1930 y 1945. Es el único arte requisado por la administración de los *Konzentration lager*⁴².. Es preciso subrayar, en su prejuicio que fue el único arte capaz de avenirse con la organización de los campos, del hambre, de la indigencia, del dolor, de la humillación y de la muerte.

Simón Laks nació en Varsovia. Era pianista, violinista, compositor, director de orquesta. Fue tomado preso, estuvo internado en Beaune y Auchswitz entre otros lugares. Luego de su liberación en 1945 parte a París, donde se propone evocar la memoria de

39. Atrapando la luz – Arthur Zajonc – pp. 128

40. En latín en el original: al instante

41. el odio a la música – Pascal Quignard – Ed. Andres bello – pp. 108

42. lugar de concentración

quienes fueron aniquilados en los campos, pero sobretodo meditar acerca del poder de la música.

La siguiente cita corresponde al libro "música de otro mundo" escrito por Laks en 1948; "La música viola el cuerpo humano. Pone de pie. Los ritmos musicales fascinan los ritmos corporales. Contra la música el oído no puede cerrarse. La música es un poder y por esto se asocia con cualquier poder. Su esencia es no ser igualitaria: vincula el oído con la obediencia. Un director, ejecutantes, obedientes, tal es la estructura que su ejecución instaura. Donde hay director y ejecutantes hay música. En sus relatos filosóficos, Platón jamás pensó distinguir la disciplina de la música, la guerra y la música, la jerarquía social y la música. Hasta las estrellas: según Platón, son Sirenas, astros sonoros productores de orden y universo. Candencia y compás. La marcha es cadenciosa, los garrotazos son cadenciosos, los saludos son cadenciosos 43

La primera función –en cualquier caso la mas cotidiana de las funciones asignadas a la música de las Lagerkapelle⁴⁴ fue acompañar la partida y el regreso de los Kommandos.

La utilización de la música como recurso de poder y obediencia en la segunda guerra mundial, puntualmente en el campo de exterminio judío, los alemanes no utilizaron el recurso para apaciguar el dolor ni para conciliar a las victimas. Su fin era otro.

Aumentaban la obediencia y ligarlos a todos en la fusión no personal, no privada, que toda música engendra; en el fondo atormentar con el sonido sin dejar pensar ni sociabilizar, pues no existe mecanismo alguno que permita no escuchar.

Por placer, el placer estético y sádico experimentado gracias a la audición de sus melodías favoritas y a la visión de un ballet humillante danzando por la tropa de quienes cargaban con los pecados de quienes humillaban.

43. cadenciosos armónicos, rítmicos

44. lugar de encuentro

Laks la describe como una música ritual. “hipnosis del ritmo continuo que aniquila el pensamiento y adormece el dolor”. 45

Primo Levi escribió; “Había que oírla sin obedecerle, sin padecerla, para entender que representaba, porque motivos premeditados los alemanes habían implantado aquel ritmo monstruoso y porque todavía hoy se nos hiela la sangre en las venas cuando una de aquellas marchas nos reingresan en la memoria, Esas marchas y canciones se grabaron en los cuerpos: serán sin duda cosas del lager que olvidaremos, porque son la voz del lager 46.

“Los derechos de ejecución quedan reservados por el compositor hasta su muerte”:

45. el odio a la música – Pascal Quignard – Ed. Andrés bello – pp. 202

46. el odio a la música – Pascal Quignard – Ed. Andrés bello – pp. 204

IV. La instalación como medio expresivo.

i. instalación de Alfredo Jaar metáfora sobre la ceguera de nuestra sociedad.

“Creo que vivimos una gran paradoja hoy día. Por un lado estamos bombardeados por miles de imágenes, pero por otro, nunca estuvieron tan controladas, tanto por parte de los gobiernos como por cierta parte del sector privado. Por ello creo que hemos perdido la capacidad de ver y de ser afectados por las imágenes. Ya nada nos conmueve, ya nada tiene sentido. La obra es una especie de meditación poética sobre el poder de las imágenes”.

La obra consta en su primera instancia de tres historias que se pueden leer, luego el espectador caminó por un laberinto que lo lleva a una nueva sala donde se encuentra con una luz encandilante: "Hágase la luz", es decir, como un reclamo de que se clarifique esta situación.

En Ruanda en 1994 un genocidio brutal se llevó acabo, las potencias mundiales impávidas frente al hecho y el caos informativo vieron cómo durante tres meses miles de personas morían, 1.000.000 de personas fue el recuento de la masacre.

El horror del hecho y la indiferencia llevó a Alfredo Jaar a viajar a Ruanda para capturar imágenes de la tragedia, enfrentarse a la realidad lo llevo a realizar un amplio proyecto artístico para poder sensibilizar al mundo de lo ocurrido, incitar a la reflexión sobre la condición humana, el rol del arte, y las potencialidades de la imagen.

El 'Proyecto Ruanda', elaborado entre 1994 y 1998, y presentado como compendio en la edición 'Hágase la Luz', consta de diversos productos estéticos ligados con las investigaciones artísticas de Jaar, exhibidos en diferentes galerías y museos del mundo, y elaborados en variados soportes.

“Los ojos de Gutete Emerita’, presentado por primera vez en la Galería de Arte Contemporáneo de Carolina del Norte. Esta obra se compone de dos cajas luminosas montadas muy cerca la una de la otra, en las cuales, mediante un dispositivo aparecen de modo secuencial, durante unos 45 segundos, textos de letras blancas sobre negro: “Un domingo por la mañana, en una iglesia de Ntarama, cuatrocientos tutsis fueron asesinados por un escuadrón de la muerte hutu. Gutete Emerita, de 30 años, estaba en misa con su familia cuando empezó la masacre. A Tito Kahinamura, su marido, y a sus dos hijos, Muhoza y Matirigari, los mataron a machetazos en su presencia”.

Este texto se diluye y surge otro, cinco líneas más en cada panel, durante 30 segundos: “Por alguna razón, Gutete pudo escapar con su hija Marie- Louise Unumararunga. Tras pasar varias semanas escondida, Gutete ha vuelto a la iglesia del bosque. Cuando habla de la familia que ha perdido, hace gestos hacia los cadáveres del suelo, descomponiéndose bajo el fuerte sol africano”. Este texto también desaparece, y es reemplazado por otras dos líneas: “Recuerdo sus ojos. Los ojos de Gutete Emerita”.

Las dos últimas líneas reverberan durante 15 segundos; después, de pronto, aparece una imagen muy breve: son los ojos de Gutete en un primerísimo plano, que antes de que el espectador alcance a pensar, ya han desaparecido.

‘Real Pictures’ es otro trabajo de Jaar, consta de dos cubos de varios tamaños formados por cajas fotográficas negras con un texto que describe las percepciones vividas en aquel lugar, o ‘Rwanda, Rwanda’, 100 serigrafías con la palabra Rwanda repetida ocho veces, y puestas en los letreros públicos de las calles de Malmö, Suecia, o la obra ‘Los ojos de Nduwayezu’, ya descrito en la sección Trayectoria.

Jaar es uno de los artistas de la época más vinculado con su obra y su ideología. Su obra es conocida y requerida en todos los continentes. Alfredo Jaar es un artista que apela a la conciencia crítica, con un lenguaje claro de denuncia y a la vez de creación de auténticos ejecutantes estéticos y comunicacionales de gran belleza y eficacia. La denuncia no se reseca, estéril, en sí misma: llega a ser arte donde la estética logra que se eleve el grado de ética.

ii. El arte mínimo de Grippo, *Analogía IV* de 1972

Sobre una mesa se extiende un mantel mitad blanco y mitad negro sobre cada superficie se ubican unas papas. Unas son verdaderas, las otras - de apariencia traslúcida, de acrílico.

Una parte muestra los elementos ricos, preciosos minimalistas; la otra presenta tubérculos humildes, alimenticios, capaces de dotar energía al comensal.

Otra obra de Grippo es de carácter procesual, *Vida - Muerte - Resurrección* (1980), en ella varios cuerpos geométricos regulares (conos, cubos y cilindros) de plomo que en su interior contienen "porotos" mojados invisibles al espectador quien ve los sólidos en una vitrina ordenados museologicamente. Pero en el transcurrir de los días, las semillas aturden la solemne geometría, destruyendo los cuerpos y mostrando sus brotes por las partes abiertas. Triunfa en esta obra la fuerza desordenada de la naturaleza por sobre la cultura racionalista.

iii. María Pía Serra

Cuerpo y Verbo es una propuesta de instalación multimedia, sobre cómo las tecnologías digitales desarrollarían una nueva escritura del cuerpo.

El proyecto investiga sobre cómo las tecnologías digitales desarrollarían una nueva escritura del cuerpo, un nuevo estudio, constituyéndose una nueva manera de percibir realidad, esta comienza a coexistir con aquellas bases que se han ido desarrollando históricamente.

La propuesta indaga en la relación escritura-identidad, en operación con el cuerpo-tiempo, considerando las nuevas tecnologías digitales y sus capacidades de medio de inscripción en el conjunto de las leyendas históricas.

Edmond Couchot, expresa la siguiente hipótesis respecto al campo

de la realidad, y por lo tanto de inscripción de identidad, con la incorporación de las nuevas tecnologías digitales:

De esta manera uno ve que la realidad se reconstituiría poco a poco en una suerte de pirámide donde la base sería aquello que uno pudiera llamar la realidad bruta o primera (el mundo, el universo, la materia y la energía naturales), donde el medio sería la realidad artificial (productos, artefactos, máquinas) y la cumbre, la realidad virtual compuesta de modelos de simulación que alimentan todas las tecnologías digitales.(..) Es evidente que estas tres capas de realidades se interpenetran y reaccionan las unas sobre las otras.

El concepto de escritura se basa en la teoría de Jacques Derrida, es importante decir que la organización sistemática de la matriz propuesta de las realidades, en cuanto a las bases de inscripción de la huella como identidad del cuerpo, se suma al modelo de elaboración del arte conceptual.

Se trata de la construcción (y del develamiento de ésta), de un dispositivo informacional, simbólico, cuyo sentido final se construye con el espectador. Es decir el sentido es el uso. Este precepto del arte conceptual está basado, por un lado en el modelo lingüístico a partir de la influencia de Wittgenstein, pero también, y desde un punto de vista causal, en el tratamiento automático de la información mediante un cifra.

La obra consiste en una sala vacía y carente de luz, en donde se proyecta a través de una luz muy potente blanca una silueta negra intervenida con texto blanco, adquiriendo la escritura la forma del cuerpo. La carencia de color y la simplicidad de recursos sumergen al espectador en un mundo simbólico en donde su percepción culminaría la obra. 47

iv. Ángela Bulloch

El trabajo artístico de Angela Bulloch, habla principalmente sobre la conducta y sus efectos en el espectador. En su obra se grafican de manera fiel los conceptos de poder y de conducta abordados en capítulos anteriores.

47. Esta obra fue expuesta en el museo de arte contemporáneo en Chile.

Por otra parte hace uso de los nuevos medios en sus instalaciones para lograr una mejor respuesta del espectador. Algunos ejemplos de esto es la incorporación de sonidos que generan cierta respuesta, o del uso de obras realizadas mediante software.

Famosa es su instalación en la cual incorpora esferas luminosas las cuales se encienden y apagan según su propia lógica, a veces al ritmo de la música o mediante el uso de sensores de movimiento. Esto genera en el espectador una sensación de control y de incertidumbre a la vez, ya que le resulta dificultoso descifrar esa lógica oculta tras el destello de las esferas.

Otras instalaciones aluden al control social mediante el principio de recompensa. De esta manera crea un ambiente confortable, de manera que el espectador se sienta atraído a sentarse, por ejemplo, en un montón de cojines, para que luego se activen frases sobre el control social proyectadas en los muros.

La artista se interesa por los sistemas que dirigen el comportamiento humano. Un mundo complejo necesita reglas para funcionar. No obstante, esas reglas han de probar que tienen sentido en un ambiente de tolerancia y racionalidad. Es la respuesta a un ideal social lo que Ángela Bulloch crea una y otra vez en sus instalaciones de ese modo representa un contexto artístico algo que frecuentemente se malogra en la vida normal.

Las instalaciones citadas se conectan a través de sus códigos. En ellas encontramos el predominio de la luz y mecanismos asociados a ella, el uso mínimo de recursos, para crear el mensaje y las temáticas asociadas a lo humano ya sea por la presencia o por códigos que lo vinculan a su humanidad. Los espacios fueron creados con códigos de formas reductivas donde el objeto se conecta con el cuerpo del espectador. El uso de símbolos potentes culturalmente reconocidos y la ocupación de espacios vinculados al arte hacen a estas cuatro propuestas ejemplos claros de los recursos investigados en capítulos anteriores y como en el arte contemporáneo cobran más y más fuerza la búsqueda del encuentro con la sombra y nuestra humanidad, tan desarraigada de la vida cotidiana.

Para concluir, la utilización de lo humano en la instalación como conexión con el espectador se puede fundamentar bajo el concepto que desarrolla Javier Pérez en torno a las ideas de

anterioridad y exterioridad; el cuerpo como primer espacio de habitabilidad, como centro desde el cual todo se articula; la identidad los comportamientos aprehendidos, la representación exterior de nosotros mismos, la imposibilidad del contacto con el otro, en la idea de la apariencia, de esas capas que nos colocamos encima para ser otros, para agradar, para seducir, para aceptarnos y que nos acepten tanto como para establecer barreras defensivas donde el otro podrá mirarse como en un espejo que a la vez le devolverá una imagen falsa de sí y de nosotros, el artista señala; la visión de lo que vemos de nosotros mismos es demasiado rápida. Trato de transformar la visión externa como una metáfora de la construcción del individuo. ⁴⁸

Conclusión

“La calidad en el arte nunca podía ser una norma o encontrarse contenida en una fórmula; la calidad es más bien algo en el proceso de formación, y cada artista podía crearla de nuevo, como el producto de un esfuerzo estético e intelectual”.

Poul Klee

Los tiempos cambian pero el artista persiste en dejar registro de su contemporaneidad. El arte es como un repertorio histórico en donde se plasman más que imágenes, sentimientos contenidos en la sociedad.

El poder y sus diferentes manifestaciones en la historia del hombre parece ser una constante que lo envuelve como la luz, y del cual no puede escapar -después del día siempre llega la noche.

La trascendencia de los grupos hegemónicos en nuestras vidas y como ellos forjan parte de nuestros destinos, como manipulan nuestra propia humanidad y nos hacen entes enajenados y presos de nosotros mismo, es una temática recurrente en la historia del arte. Diferentes recursos, estilos y tendencias, pero todos apelando al predominio de nuestra esencia.

El grito de Munch, La gran diáspora de Groux, Dante y Virgilio en el Infierno de Delacroix, Guayasamín, Dalí. Millones de artistas no sólo plásticos han encontrado la inspiración en el hombre y su contexto.

Es muy difícil que el hombre escape a su propia humanidad, es aquí donde la sombra o nuestra parte oscura generada por nuestras represiones y máscaras buscan escape, en el arte.

El retrato de sociedades presas en un contexto globalizado, donde se manejan las comunicaciones, y el poder nos mueve, de estas realidades actuales germinan la reflexión sobre la condición humana, el rol social del arte y las cualidades de la imagen comunicativa.

Al investigar la Luz como poder, se hace patente como la religiosidad desencadena la modernidad, como pese al desarraigo de la religión en estos tiempos, sus principios morales y de valor siguen estando circunscritos en nuestra cotidianidad, sin siquiera cerciorarnos de sus raíces.

Es por eso, que el poder de un Dios es asociado a la luz, generador de los principios del mundo y de la investigación, derivando desde ahí temas como el sonido, y su vinculación con el poder y como la percepción del espectador y su participación en la instalación, refuerza los códigos estudiados.

Parte del estudio se cimienta en artistas y estilos que manejan una cierta coherencia con la temática, en Especial la instalación como recurso derivado de la modernidad. Entendiendo la instalación como obras artísticas complejas, que comprenden desde el video, material audiovisual y recursos técnicos diversos, variados objetos, y otras manifestaciones plásticas; por lo general, incorporan también al espectador como ente importante en la obra.

Todos estos elementos son integrados en un espacio físico (sala, galería o museo), con una intención unitaria que se mantiene mientras existe la instalación, ya que una vez desmontada, deja de existir, para quedar solamente registrada en fotos o videos.

Glosario

Arte corporal

Del inglés *Body art*.

Corriente estilística de finales de los años sesenta, en la que el cuerpo del artista sirve como medio de expresión y de manipulación.

Las manipulaciones de la superficie del cuerpo se llevan al extremo e incluso pueden provocar lesiones, como ocurre con quemaduras y tirones de cabellos.

Este tipo de acciones puede tener lugar ante un público, o puede ser transmitido también mediante video o .

Duchamp

Marcel Duchamp (Blainville 1887- Neuilly-sur-Seine 1968), artista visual francés, nacionalizado norteamericano.

Duchamp es considerado uno de los teóricos del arte y provocador vanguardista más importante del siglo XX, inspirador de muchas de las vanguardias.

Inició su carrera siguiendo a Cézanne y se integró luego al cubismo. Imbuido de esta tendencia es que realiza, en 1912, su primera obra importante: *Desnudo bajando una escalera*, pintura que se combina con el futurismo para formar un cuadro perturbador, que le valió el inicio de su fama, tanto en Europa como en E.E.U.U.

En 1914, Duchamp realiza los primeros ready mades, objetos cotidianos separados de su entorno habitual y presentados por el artista como obras de arte. Al año siguiente, Duchamp viaja a Nueva York y se convierte en el centro de la vanguardia artística; allí comienza a trabajar en otra fundamental pintura para la historia del arte, *Gran vidrio* (la novia desnudada por sus solteros, incluso), para el que ya había realizado estudios algunos años antes, pero lo abandonó en 1923.

Su compleja imaginaria, llena de insinuaciones eróticas, y el empleo de procedimientos aleatorios, como dejar caer trozos de cuerdas y marcar luego las curvas formadas por éstas al caer, ayudaron a cimentar la fama de Duchamp, al igual que sus sutiles comentarios sobre la obra.

En 1920 fundó el primer museo de arte moderno, Société Anonyme, y también asesor  a la famosa multimillonaria Peggy Guggenheim en la apertura de sus galerías, una de las cuales, la de Nueva York, lanzó el expresionismo abstracto.

A veces, Duchamp asumía una burlesca identidad femenina, con la que se permitía juegos y firmar obras con el nombre de Rose S lavy (Rose, c' st la vie: Rose, esto es vida).

Hacia 1935 Duchamp realizó experimentos cinéticos que culminaron en seis Rotorrelieves, los cuales expuso, no en una galería, sino en el Salón de Inventores de París, ya que su intención en esa época era dar la sensación de que ya no hacía más arte. Sin embargo, en 1941 publicó La Caja en una maleta, un museo portátil de copias de miniaturas, fotografías, y reproducciones en color que sintetizaban su carrera.

En 1942 se establece definitivamente en Norteamérica y trabaja secretamente en un cuadro- ensamblaje llamado Etant donn s: 1  la ca da del agua. 2  el gas de alumbrado.

Fue su última gran obra, que lo mantuvo ocupado durante las dos décadas siguientes. Su existencia no la reveló hasta el fin de su vida, cuándo inició gestiones para su traslado al Museum of Art de Filadelfia.

Duchamp, durante los años sesenta, criticó corrientes como el pop art o el nuevo realismo, porque aprobaban la estética que él había intentado destruir.

En 1966 tuvo lugar una gran retrospectiva, en la Tate Gallery de Londres.

Duchamp murió un 2 de Octubre durante su visita anual a Francia y fue enterrado junto a su familia. La l pida de su tumba dice: "Por lo demás, siempre mueren los otros".

Happening

Método artístico que se basa en acciones improvisadas hechas por el artista a modo de "collage", es decir, que reúne acontecimientos disímiles mediante fórmulas teatrales básicas.

Al no existir una acción continuada, es decir, que se guíe por un plan (como un guión), se posibilitan las reacciones espontáneas de los artistas y el público; además, los objetos más diversos de uso cotidiano pueden convertirse en actores autónomos.

Jung, Carl Gustav

Carl Gustav Jung (Kesswil 1875- Küsnacht 1961). Médico psiquiatra suizo.

Luterano de nacimiento, se mantuvo cercano a la experiencia religiosa directa, pero alejado de los dogmas eclesiásticos. Era muy aficionado a leer, y se interesó por estudiar en profundidad las filosofías orientales, y la mitología americana.

Un hito fundamental en la vida de Jung es el hecho de haber conocido a Freud, en 1905; inmediatamente se hizo su discípulo y colaborador, adhiriendo a los métodos de investigación de éste.

Pero pese a los intereses comunes, rompieron su relación en 1912, cuando Jung publicó "Símbolos de la Transformación", una obra que postula diferencias radicales con el psicoanálisis de Freud, como la idea del inconsciente colectivo, los arquetipos y que no todas las neurosis implican traumas sexuales.

Algunos de los conceptos principales propuestos por Jung son: Postular que hay dos actitudes fundamentales, una de introversión y otra de extraversion, que dan origen a distintos tipos psicológicos.

Sostener que hay cuatro funciones psicológicas fundamentales (pensamiento, sentimiento, sensación, intuición).

Concebir un inconsciente colectivo donde confluyen la humanidad de

todos los países y épocas, y que está estructurado por arquetipos.

Crear que por medio de los sueños podemos conectarnos con aspectos ocultos de nuestra personalidad, ya que éstos nos hablarían directamente.

Mantener que la individuación es un proceso eterno de búsqueda de integración entre el consciente y el inconsciente.

Performance

Concepto genérico creado durante los años setenta para todo lo referente al arte de acción teatral - gestual, en el que el público tan sólo observa.

Esta tendencia abarca las autorrepresentaciones y el arte corporal.

La presencia de público puede ser suplida con la grabación en video de la acción del artista.

Ready made

Palabra inglesa que en una traducción no literal, pero bastante aceptada, se conoce como "lo ya visto", y que deriva en el "objeto encontrado" del surrealismo.

Proviene de un acto practicado por primera vez por Marcel Duchamp, en 1915, y consiste en titular "artísticamente" objetos producidos industrialmente, con una mínima o ninguna intervención, declarándolos de esta manera "obras de arte", porque según Duchamp, "arte es lo que se denomina arte" y por lo tanto, lo puede ser cualquier cosa.

Los primeros ready made fueron una rueda de bicicleta, y un urinario, aún más famoso que el anterior, que Duchamp tituló como Fontaine y firmó con seudónimo, provocando revuelos en la crítica, ya que este tipo de actos plantea todo un problema semántico, cuestionando las categorías estéticas que determinan qué es arte y qué no lo es.

Anexo 1: resumen ensayo “EL ELOGIO DE LA SOMBRA” del artista japonés TANIZAKI

“...creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producidos por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una radiación; expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa. Del mismo modo la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.”

Introducción al tema

“La luz, se impone. La oscuridad, alberga. La belleza surge de una trama de sombras”

El autor comienza el ensayo debatiendo la introducción de la cultura occidental en la cultura de Japón y lo mucho que les repercute negativamente. Tanizaki pone de ejemplo su casa como paradigma del buen gusto; aunque el mismo se da cuenta de que en algunas ocasiones (pero en contadas y escasas de ellas) el progreso occidental no es tan malo como a primera vista pueda parecer por su introducción de manera brusca en su cultura. Aunque parezca en un principio cómico, pone de ejemplo los sanitarios y lugares de “satisfacción de uso fisiológico” en donde vuelve poner en evidencia la cultura occidental aludiendo que los orientales habían conseguido de ese lugar, uno de refinamiento situados fuera de los edificios principales, y desde la privacidad que ofrecen, uno puede mirar al cielo azul, al verdor del lugar, y dejarse transportar. Tan impresionado quedó Tanizaki por los encantos de los lavabos de la región de Kantō en Japón, que llegó a la conclusión de que los más grandes poetas del *haiku* debían haber obtenido sus mejores ideas estando en este tipo de lavabos. Mientras que para nosotros hablar de este lugar se considera hasta cierto punto tabú.

También habla de los progresos relacionados con lo occidental, considera el autor que si su país hubiera avanzado a su ritmo, alo mejor muchos de los inventos conocidos no se hubieran desarrollado pero también muchos otros al haber sido inventados o desarrollados por japoneses se hubieran adaptado más a sus condiciones sociales, tipológicas, climatología, cultura... Para hablar de ello entre otros, pone de ejemplo el cine japonés, en el que se da valor al juego de contrastes, sombras, el valor del silencio... o incluso habla de las fotografías que se podrían haber adaptado más a su tipo y color de piel.

Otra característica que destaca es el desagrado que los orientales tienen por todo aquello relacionado con el “brillo de lo pulido” o matizado por el “lustre de la mano”; ellos prefieren los reflejos velados, la ausencia de brillo metálico que evoca frialdad y aprensión; ellos se decantan por las veladuras de piedras como el ágata o las transparencias y distintas densidades que evoca el jade, como así incluso evidencian en sus vidrios de matiz velado recordando a estas piedras.

También se habla de las lacas, que pueden ser marrones, negras o rojas; y la apariencia para un occidental de un objeto pueda ser chillona; en realidad hay que observarlo desde la oscuridad y ambiente japonés; el objeto cobra profundidad, sobriedad y densidad. El dibujo pintado en la laca se crea para ser adivinado en medio de la oscuridad, no para ser observado. Además, Tanizaki, elogia el uso de la laca incluso en los platos a la hora de servir o presentar la comida, alegando que de esta manera el momento de comer se torna en

que te vas a llevar a la boca, solo puedes adivinar el alimento a través del olor y ese momento se vuelve único gracias a la laca; se convierte en un saborcillo “zen”.

Reconoce que seguramente a ellos, también les gustaría vivir como nosotros en viviendas claras que hemos enriquecido nuestras viviendas con la luz de la manera más favorable; pero debido a las condiciones climáticas y ambientales de Japón, han tenido que adaptarse a la oscuridad y hacer de la necesidad, virtud.

Al hablar de los muros, los occidentales los vislumbramos como desprovistos de todo tipo de ornato, pero hay que ir más allá, en realidad es un juego de opacidad de la sombra. En la construcción japonesa procuran lo más posible alejar la luz: primero por medio de aleros, segundo con una galería cubierta y por último los *shōji* que sólo dejan entrar un reflejo de luz tamizado. Es decir que la luz exterior produce en el interior una claridad tenue, incluso en el interior se pintan las paredes de un color neutro, enlucido para no romper la armonía llamada *toko-utsuri*. El carácter que produce es de densidad en el ambiente, de eternidad. Por eso en decoración, el uso del oro estaba bastante difundido ya que actuaba a modo de reflector de la luz; en caso de las estatuas de sobrecogimiento; sobretodo efecto sorprendente inesperado en la más total oscuridad.

También elogia la oscuridad en otro de los aspectos de la cultura japonesa que es en el caso de las representaciones teatrales como en el caso del *nō*, una representación en que se visten con vistosos colores y sinuosos trajes que en exceso de iluminación, la vista se cansa enseguida y la representación carece de la provocación e insinuación que cobra en un ambiente de mucha menos iluminación. Asistir a una representación *nō*, da además una imagen retrospectiva de lo que fueron los guerreros en batalla ataviados con sus trajes, la idea de belleza masculina y la femenina...

En lo que se refiere a la belleza femenina, habla de la manera de vestir de antes de las mujeres, vestían con tonos apagados a modo de parcela de sombra dentro de la propia casa; la mujer se pintaba los dientes de oscuro y resaltaba sus labios con una pasta verdosa-azulada y las cejas afeitadas, con lo que la mujer japonesa en la oscuridad se vislumbraba por su rostro brillante dentro de la profunda oscuridad. También habla de la imagen de belleza japonesa con respecto a la occidental, la de la mujer japonesa como una varilla, con ausencia de espesor, carente de cuerpo, sólo belleza de rostro, una belleza fantasmal, un blanco de piel más alejado de lo terrenal.

Para terminar el libro, Tanizaki analiza que es lo que puede causar que los gustos sean tan contrapuestos, por lo que empieza a analizar el color y claridad de la piel de unos y de otros., la occidental de claridad exacerbada; frente a las japonesas que por mi blancas que parezcan, al lado de una occidental siempre van a destacar como una mancha de tinta diluida dentro de la multitud blanca.

Para terminar, el autor de este ensayo, pone de manifiesto el uso excesivo que se hace hoy día de la luz como influencia occidental, en vez de seguir las tendencias naturales que el ambiente requiere que sería hacer menos uso de las lámparas eléctricas que incluso favorecería un mejor clima en el interior de las viviendas, ya que sumado a que se han reducido la altura de los techos, el calor producido por las lámparas se hace mayor, además de que como ya se ha expuesto el uso excesivo de la luz resulta un juego de artificio y malabazarismo desagradable a la vista de un japonés.

Por último, dice que en realidad este libro no es más que una vía de escape que el encuentra por medio de la literatura de exponer su crítica al momento en que se vive buscando soluciones a la invasión occidental buscando una respuesta válida japonesa;

pero se da cuenta y reconoce que no es más que eso... una vía de escape, para él, que compara muchos ancianos que pertenecen a otra época " cualquier época pasada fue mejor" y por ello echar la vista hacia atrás y hundir los ojos en la sombra para intentar compensar los desperfectos no es más que su denuncia personal. Y todos podíamos Seguir su ejemplo con el mero hecho de apagar la lámpara eléctrica y disfrutar del matiz de la sombra.

Puntos a destacar de la obra

"La luz existe a partir de la sombra"

Nos encontramos ante un breve ensayo sobre la estética y cultura de las sombras en Japón, que además sirve de excusa para exponer las grandes diferencias existentes entre dos culturas antagónicas, expuestas por el autor: la japonesa y la occidental. Tanizaki analiza la importancia que las sombras adquieren en la cultura de su país: ya que personifican la auténtica cultura japonesa. Este ensayo nos acerca a la estética de la sugerencia, de lo que se vislumbra, de lo que se evoca, como contraposición a la estética occidental en la que todo se hace evidente por un uso excesivo de la luz.

En el Japón tradicional, la iluminación franca, directa, fue considerada un ejercicio de violencia sobre el objeto y los cuerpos. La estética de la sugerencia frente a la estética de la falta de misterio señalan las diferencias conceptuales que, en torno a este tema, separan a Oriente de Occidente. Mientras uno ha construido su mirada, sus metáforas y su cultura en torno a la claridad, a la luz, a la comprensión inmediata y la evidencia, el otro ha rescatado el poder evocador de lo que no es "ser" y es "ser" a la vez(algo inherente en su cultura como tradición taoísta), en la trama de lo oscuro y lo faltante. La belleza no es, si no que deviene en el minucioso y perfecto equilibrio entre lo que se oculta y lo que se da a ver: matices, contrastes, contrapuntos. Así, el 'enigma de la sombra' y su vacío que es promesa, como el silencio, pueden ser comprendidos sin abolir, por eso, la distancia que ofrecen a la ansiedad por desentrañarlos.

Tanizaki se nos muestra en esta obra como un brillante ensayista que sabe transmitir a sus palabras la pasión y el convencimiento que él sentía acerca del predominio de las sombras en Japón. Nos habla de la especial belleza de las lacas al recibir un destello de luz, de cómo incluso la gastronomía se ve afectada por el sutil juego de claroscuros que la hace aún más apetitosa, de cómo la arquitectura juega con las sombras de una manera desconocida en Occidente, etc.

Durante las décadas de los años 20 y 30 del siglo pasado, Japón estaba dominado por las formas occidentales tanto en arquitectura, moda, cine como en literatura, al menos en las grandes urbes como Tokio. Sin embargo, en este período también se dio entre los escritores e intelectuales una reflexión sobre la naturaleza y el destino de la cultura japonesa. De hecho, fue la aparente inundación de fórmulas culturales no autóctonas lo que estimuló esta reflexión y, de alguna forma, llevó a un atrincheramiento cultural que buscaba salvar y reafirmar lo que era "auténticamente japonés".

En este marco se sitúa la obra, intenta definir la esencia del ser japonés como contraposición a los cambios que estaban surgiendo inspirados por las formas culturales extranjeras, fundamentalmente, la cultura occidental.

En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza ha sido siempre la luz. En cambio, en la estética tradicional japonesa lo esencial es captar el enigma de la sombra. Lo bello no es una sustancia en sí sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra. Lo

mismo que una piedra fosforescente en la oscuridad pierde toda su fascinante sensación de joya preciosa si fuera expuesta a plena luz, la belleza pierde toda su existencia si se suprimen los efectos de la sombra.

El manejo de la luz en el espacio resulta un desafío más que interesante, ya que sin ella la idea de dimensión y espacio, no tendría sentido. Se puede decir que la combinación del espacio y la luz hace que un mismo lugar pueda ser interpretado de maneras diferentes a partir de la ubicación de la luz.

Leyendo este ensayo, puede llegarse incluso a mirar a nuestro alrededor y coincidir con las tesis de Tanizaki de que el excesivo uso de luz que caracteriza al mundo occidental asesina la belleza inherente de lo que nos rodea, otorgándole a todo un aura de excesivo utilitarismo y frialdad, cuando a veces lo sutil, lo que se percibe sólo a medias, lo parcialmente oculto, resulta más fascinante al no mostramos todo lo que hay y obligamos a descubrirlo por nosotros mismos.

“El elogio de las sombras” es un ensayo sobre la percepción japonesa de la belleza, en el que se exaltan todas las cosas delicadas, todo lo que está tocado por las sombras y por una pátina de años, todo lo que está sobreentendido, que aún hoy resulta provocador.

En este ensayo también encontramos a un Tanizaki nacionalista, siendo el final del texto un alegato contra la pérdida de las buenas costumbres en Japón, contra la modernidad y contra la asunción de la tecnología occidental, que según él nunca tuvo en cuenta las particularidades de la cultura japonesa, imponiéndose a esta.

Pese a la habilidad de Tanizaki a la hora de exponer sus tesis, su elogio de las sombras y, por extensión, de todo lo auténticamente japonés, resulta a veces excesivo. En definitiva, tan negativo puede resultar un excesivo uso de la luz como una excesiva pasión por las sombras y la penumbra.

El interés adicional de este ensayo reside precisamente en aquello que insinúa: la posibilidad de hallar el rostro virtuoso del deseo en la nocturnidad del mundo y del espíritu.

Anexo 2: Armonías y vacíos

Desde la magnífica torre norte de la catedral de Chartres, la "Torre del Sol", las campanas llaman a los fieles a la adoración. Cien metros más abajo, en las molduras del Portal Real, hay otras silenciosas campanas de piedra. Parecen parte del retrato de una vida cristiana de estudio en el siglo doce, una vida de erudición y meditación que se centraba en el dominio de las siete "artes liberales". Estas siete disciplinas formaban lo que Guillermo de Conches llamó "el único y pertinente instrumento de toda la filosofía". Cuatro de ellas estaban consagradas a las ciencias. Estas cuatro, el *Quadrivium*, "esclarecían la mente", y una era la ciencia de la música.' El patrono medieval de la música que nos muestra la escultura de Chartres no es un antiguo compositor cristiano sino el filósofo pagano Pitágoras, quien escucha el tañido de las campanas y las melodías de una lira, instrumentos con los que descubrió la presencia del número en todas las cosas. Aunque pareciera que sólo escucha melodías terrenales, los maestros de Chartres sabían que también escuchaba los inaudibles acordes de la música celestial, cuyas divinas armonías resuenan en las ciencias desde Pitágoras hasta Johannes Kepler. El sonido, como la luz, tiene no sólo una historia secular sino una historia espiritual, cuya trayectoria es paralela a la de su compañera visual. Según la gesta popular finlandesa, el Kalevala, el mundo nació con el canto. Antes que el sonido pudiera convertirse en referente para una imagen mecánica de la luz, como en Euler, tenía que vaciarse de su naturaleza espiritual, tenía que convertirse en un cuerpo que no fuera la eterna reverberación de la Palabra divina.

La transición hacia una imagen totalmente mecánica del sonido aconteció en el siglo diecisiete. Una figura característica de esta historia fue el culto jesuita Athanasius Kircher, quien combinaba un temperamento religioso con una moderna vocación por la indagación experimental y el ataque contra las supersticiones paganas. Por ejemplo, entendía la frase de Job "cuando las estrellas de la mañana cantaban a coro..." como una referencia a la armonía pitagórica de las esferas celestes, un tema sobre el cual se exployó en muchos libros.' Pero mientras anhelaba oír el canto puro del Señor, trajinaba en su laboratorio y museo de sonido del Colegio Romano, diseñando nuevos instrumentos acústicos que a menudo utilizaba para combatir las supersticiones de la plebe. Así, en Pentecostés, ese festivo religioso que conmemora el milagro del Espíritu Santo, en el cual lenguas de llamas descendieron sobre los primeros discípulos cristianos, Kircher y sus compañeros arrastraron enormes trompas amplificadoras a la cima de la montaña de San Eustaquio. Actuando como un coro angélico, cantaron letanías que se oían en los villorios de hasta ocho kilómetros a la redonda. Más de dos mil aldeanos acudieron ante esa llamada de lo alto, llevando regalos a esos ángeles audaces.

Pero era también un sesudo investigador cuyo principal experimento científico fue el primer intento de estudiar la propagación del sonido en el vacío. La idea misma del vacío, de espacio desprovisto de materia, era motivo de un apasionado debate filosófico en sus tiempos. Aristóteles había declarado en la antigüedad que "Natura aborrece el vacío", y sus palabras tenían enorme peso. A pesar de la controversia, en 1650 Kircher invirtió una columna de mercurio (como se hace comúnmente en los barómetros) y puso una pequeña campana en el espacio vacío encima del mercurio. Agitando un imán junto al badajo de hierro, hizo repicar la campana; al oír los tañidos en el vacío, llegó a la sensata conclusión de que el aire no era necesario para la transmisión del sonido.

Otros miembros de la Academia del Cimento de Florencia repitieron el experimento con similares resultados y conclusiones. Todo esto parecía respaldar la opinión del filósofo y atomista francés Gassendi, quien sostenía que el sonido era causado por la emisión de una fina corriente de partículas invisibles que se abrían paso desde su fuente hasta el oído. Diez años después del experimento de Kircher, Robert Boyle, utilizando una bomba de Von Guericke muy mejorada, logró demostrar que el tañido no se oía si la campana estaba cuidadosamente suspendida en un recipiente de vidrio vacío. El aire sí que era necesario para la transmisión del sonido.

Lo interesante era que se podía ver a través del vacío; no era oscuro, lo cual significaba que la luz no necesitaba el aire para desplazarse. Aunque la luz, a diferencia del sonido, no requería el aire para trasladarse, era posible que una sustancia mucho más sutil permaneciera en la región, una sustancia que la bomba de Boyle no podía eliminar.

El descubrimiento que el sonido requiere un medio material para desplazarse, y otros hallazgos emparentados -como la medición y predicción de la velocidad del sonido- lograron enlazarlo con la tierra. En la imaginación científica, el sonido se convirtió en un fenómeno mecánico y material. Pero su naturaleza específica, como escribió Bacon, estaba "sólo superficialmente observada", y era "uno de los elementos más sutiles de la naturaleza." ¿Cómo se produce físicamente, y cuál es su naturaleza específica durante su vuelo a través del aire?

Si cantamos unas notas, y nos tocamos la laringe o nos apoyamos los dedos en los oídos, sentimos vibraciones. Dichas vibraciones se relacionan con el mecanismo asociado con la producción del sonido. Si miramos atentamente la cuerda de un violín, o el extremo de un arpa, su movimiento borroso sugiere naturalmente la asociación de la vibración con la generación de sonido, una asociación que ya había hecho Aristóteles.' ¿Pero cómo se corresponden dichas vibraciones con el sonido?

La relación matemática entre la modulación y la tensión o la longitud de una cuerda data de Pitágoras, pero la asociación entre esto con una frecuencia específica de la vibración se origina en Galileo al final de la "Primera jornada" de sus *Discursos concernientes a dos nuevas ciencias*, de 1638. Si raspamos una pizarra con la uña, el chirrido no sólo nos estremece la espalda, sino que también sentimos una vibración en la yema del dedo. Si lo intentamos con una tiza, notaremos que su vibración deja una estela de marcas que están más cerca o más lejos, según la modulación sea alta o baja. Galileo fue el primero en consignar esta observación, cuando raspó una lámina de bronce con un cincel de hierro. Luego pasó reiteradamente el cincel sobre la lámina de bronce en diversas condiciones. Aunque el chirrido debe haber sido irritante para el oído, los resultados fueron alentadores. Con cada vibración el sonido dejaba una marca en la lámina. Al contar las marcas por pulgada, Galileo pudo correlacionar la modulación con las vibraciones por segundo. Incluso pudo confirmar la antigua proporción pitagórica para el intervalo musical de la quinta comparando este instrumento (el cincel y la lámina) con un clavicordio bien afinado. Así quedaron enlazadas la modulación y la frecuencia de las vibraciones. El sonido se convirtió en una vibración que atravesaba un medio material, el aire.

Recordemos la imagen de la ola oceánica desplazándose hacia la costa. La ola causa el ascenso y el descenso del agua, pero no la impulsa hacia la playa. Todo movimiento ondulatorio es similar en este aspecto. Un movimiento pequeño, a veces muy pequeño, basta para desplazar una "forma" ondulante desde su fuente. El medio

por donde se desplaza esa forma se sacude apenas, pero un trueno viaja quince kilómetros en un minuto y se escucha a treinta kilómetros.

Doscientos años después de Galileo, durante la ejecución de los grandes tríos de Beethoven, la base vibratoria del sonido (corroborada tiempo atrás) recibió una inesperada confirmación visual. Mientras escuchaba el trío de cuerdas, el médico John Leconte se fijó en dos quemadores de gas que estaban cerca del piano. La llama de uno vibraba en *exacta sincronía* con la música. También los trinos del cello ondeaban bellamente en la cortina de llamas, de tal modo que "un sordo habría visto la armonía". Las vibraciones ocultas de sonido se volvían visibles por intermedio de una "llama sensible".

El frío y opaco fulgor de una esponja solar había sugerido a Galileo que la luz podría ser un cuerpo, el más pequeño que existía. Tal vez se equivocaba, tal vez esa prosaica concepción materialista se pudiera reemplazar por una visión donde la luz consistiera en ondas diminutas que oscilaran en el éter como los trinos de un cello en una llama. Tal vez la luz fuera una llama cantarina, una delicada vibración del éter luminífero.

Bibliografía

- _ Arnheim Rudolf, Arte y percepción visual, Editorial universitaria de Barcelona, 1962.
- _ Calvino Italo, Las ciudades invisibles, 1991
- _ Catecismo de la Iglesia Católica, 1994, Chile.
- _ García Canclini Néstor, Culturas híbridas, Editorial sudamericana, 1992, Buenos aires.
- _ Gibson Michael, El simbolismo, Editorial Taschen.
- _ Guasch Anna María, Los manifiestos del arte posmoderno, editorial Akal, 2000, Madrid.
- _ Historia del arte Salvat, Editorial Salvat, Barcelona, 2000.
- _ Jung - Campbell - entre otros, Encuentro con la sombra, Editorial Kairós, quinta edición, 1998, Barcelona.
- _ Marchan Fiz, Simón, Del arte objetual al arte conceptual, editorial Akal, séptima edición, 1997, Madrid.
- _ Mounier Emmanuel, Introducción a los existencialismos, Ediciones Guadarrama, 1967, Madrid.
- _ Mukarovsky, Jan, Escritos de estética y semiótica del arte, Editorial Gustavo Gili, 1975, Barcelona.
- _ Quiroga Pascal, El odio a la música, Editorial Andrés Bello, 1998, Santiago.
- _ Ruhrber - Schneckenburge - Frick - Honnef, Arte del siglo XX, Editorial Taschen, 2001.
- _ Zajoc Arthur, Atrapando la luz, 1997