

Color y luz sobre el espacio

Alumno

Juan Ignacio Cabruja

Director externo

Fernando Molina

Director interno

Gabriel González Suárez

Junio 2021.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Facultad de Humanidades y Artes

Escuela de Bellas Artes

Índice

I.	Introducción	2
II.	Recorrido paralelo a E.B.A.....	2
III.	La luz como materia en el arte.....	5
III.I.	Luz y naturaleza.....	10
III.II.	Luz y electrónica digital.....	12
IV.	Experienciando el espacio.....	14
IV.I	Referentes para este trabajo.....	15
IV.II.	Artistas	
IV.II.I.	Lucio Fontana.....	16
IV.II.II.	Dan Flavin.....	17
IV.II.III.	Helio Oiticica.....	19
IV.II.IV.	Olafur Eliasson.....	21
IV.II.V.	Karina Peisajovich.....	23
IV.II.VI.	Ann Verónica Janssens.....	24
IV.III.	Arquitectos	
IV.III.I.	Peter Zumthor.....	25
IV.III.II.	Mathias Goeritz.....	27
IV.III.III.	Luis Barragán.....	28
V.	Fundamentaciones teóricas.....	30
V.I.	Motivaciones: Una Filosofía de la Imagen y una Política del Espacio.....	31
V.II.	Proceso de trabajo. Laboratorio experimental, un campo de cruces disciplinares.....	34
V.III.	Nuestro cuerpo y las cosas: Diálogo.....	38
V.IV.	Materialidades: el espacio, la luz, el tiempo y el color.....	42
V.V.	Dispositivos, electrónica y código digital. Constructores de un nuevo ambiente.....	45
V.VI.	La Puesta (física y tecnología) y el Diálogo Subjetivo (fenomenología y sentido) ...	47
V.VII.	Composiciones de los dispositivos definidas.....	51
VI.	Bibliografía.....	54
V.II.	Fuentes de imágenes.....	56

I. Introducción

El presente texto se basa en una investigación intuitiva y experimental, sin la intención de encontrar respuestas ni certezas, sino que busca, críticamente, la problematización del campo transdisciplinar en donde trabajo a partir de la observación del comportamiento de la luz sobre/en el espacio, su color y su materialidad, el modo en que la percibimos y “experienciamos” su fenoménica.

La luz como materia actuando en el espacio real, una búsqueda espacial a partir de los elementos técnicos que disponemos o por lo menos que dispongo en la actualidad.

II. Recorrido paralelo a E.B.A

Desde el comienzo de la carrera mis intereses se vieron enfocados en la arquitectura por su manejo del espacio, traduciéndolo a través de la pintura, lo que me llevó al color para poder manifestar de un mejor modo las emociones o el estado en el que se habitaba ese espacio pintado.

Gracias al trabajo continuo en estas pinturas entendí que un espacio se devela por la luz que lo habita. Esto me dió un indicio para entender hacia dónde podían seguir mis próximas indagaciones estéticas.

Mientras fui pintando mis espacios de color, me encontré con un sueño, una alucinación de cuerpos lumínicos flotantes en el espacio real. Buscando el modo de llegar a ellos fue que empecé a trabajar con la luz como un material plástico, donde pude visibilizar la inexorable relación que tenía esta materialidad casi intangible con mi búsqueda espacial anterior.

A partir de ese momento fue que resolví por donde seguir indagando, me ví con la necesidad de trabajar con la electricidad, fue un paso inconsciente, pero fue dado. En ese momento entendí que iba a tener que adquirir conocimientos técnicos que no iba a poder obtener de la carrera: electrónica básica, dispositivos electrónicos, softwares de control. Durante esta indagación me encontré con la disciplina del VJ (video jockey) con la cual pude volver a la imagen sin salir de la luz como materia prima. Este aprendizaje me mostró que a través de las proyecciones de esos videos o imágenes traducidas por la luz también podía intervenir la arquitectura con la misma imagen proyectada y también con la técnica

de videomapping donde se le puede dar diferentes formas para aplicar a la proyección sobre cualquier corpóreo.

El siguiente paso dado fue aprender a generar imágenes digitales en movimiento, con un manejo del color que, si bien en expresión se asemeja mucho al de la pintura según mi entender, técnicamente y físicamente se lo manipula de diferente manera. Eso me hizo entender mucho mejor el uso del color luz y su mezcla aditiva, en suma al acompañamiento que tengo de la cátedra de teoría del color con Niss como jefa de cátedra, siendo algo muy positivo para mi abordaje del color.

Una vez que empecé a dominar mejor la disciplina del Vj y habiendo hecho algunos primeros trabajos noté que había una parte en los eventos que era fundamental y esa era la iluminación. En todos había una persona que comandaba las luces y le daba el carácter ambiental a esos espacios. A partir de ahí es cuando empecé a estudiar esa parte, cómo se manejan las consolas de iluminadores, qué tipos de luminarias existen, las cuales nunca voy a terminar de conocer, para qué sirve cada luminaria, qué efecto perceptual genera cada una, cuál es la semántica que transmite cada una, qué nos dicen sus colores, la morfología de cada proyección según la arquitectura interna de la lámpara refractante, entre otras cuestiones.

Juntando estas dos disciplinas, la del visualista o VJ y la del iluminador pude tener un control más abarcativo del ambiente visual del espacio. Bailar con el color y la imagen al compás de la música generando diferentes momentos. Todo controlándose a través del color de la luz, los ritmos de prendidos y apagados con sus diferentes velocidades, según la situación lo pida. El movimiento de los haces de luces con sus velocidades. Y eso acompañado a un juego de acción y reacción con las visuales, que también son generadas por luz que emana su color y brillo en el lugar donde esté emplazada. Solo que a esta se le adhiere un significado mucho más concreto, símbolos, signos, historias, figuración, imágenes abstractas con mayor o menor movimiento y diferentes caracteres. Todas en combinación constante y con sus diferentes variables.

Este proceso me llevó a entender que la reacción esperada ante determinados estímulos emitidos no son las que imaginaba, y ahí es donde el error en estos ensayos abre un mundo de nuevas posibilidades. Viéndolo de esta manera, se puede emular con el laboratorio, solo que aquí todos somos piezas participantes del experimento. En todos esos

estímulos emitidos veo que generan reacciones comunitarias y al mismo tiempo reacciones individuales. Reacciones emotivas, físicas y psicológicas. La química del color de la luz actuando sobre los participantes o habitantes del lugar en ese momento. Sin embargo, nada me da la certeza de que una acción determinada vuelva a suceder del mismo modo. Esto me hace pensar en el fluir vital, la vida en constante cambio. La entropía puesta en evidencia.

En todo este proceso de indagación intuitiva fui pasando por diferentes instituciones y talleres particulares dados dentro y fuera de las mismas, con el riesgo de olvidarme posiblemente de algunas: la Escuela para Animadores municipal, donde tuve mis primeras experiencias en relación a la persistencia de la visión en nuestra mirada y cómo es que una imagen logra moverse; Espacio Lab Programa de Arte, Ciencia y Tecnología y los diferentes talleres que en este programa se fueron dando, como, entre muchos otros, el curso de “Electrónica para la imagen de Federico Gloriani, o “Artes Electrónicas en el linde de la contemporaneidad” dictado por Jazmín Adler o el curso de “Pantallas analógicas” dado por Magdalena Molinari, el cual está muy vinculado al trabajo que presento en esta ocasión. Me gustaría mencionar aquí que este programa, coordinado por Gabriel Gonzalez Suarez, fue punta de lanza por donde luego fue derivando mi hacer artístico hasta hoy, espacio al cual ingresé como pasante mediante el convenio entre la U.N.R y la Municipalidad de Rosario; el Instituto FOE (anteriormente C.A.I.), fue la institución donde incorporé conceptos escenográficos y técnicos respecto de los artefactos lumínicos que se utilizaron y utilizan hasta la actualidad en los espectáculos; talleres realizados por artistas independientes como el colectivo de VJ’s Axiolandia; la residencia Casa de Piedra, la cual fue la primer residencia artística en la que participé y tuve mis primeros experimentos con visuales mapeadas; el programa “Escuela Prestada” de la escuela Municipal de artes plásticas Manuel Musto, donde pude profundizar algunas inquietudes conceptuales de mi práctica; y WIP, plataforma de difusión de las artes digitales y electrónicas, donde conocí a Lucas DM, artista audiovisual referente en su práctica, quien me ayudó a desarrollar uno de los dispositivos controladores de luminarias que presento.

III. La luz como materia en el arte

En el texto que sigue se mencionarán algunos de los artistas locales e internacionales que hacen uso de la luz como un material plástico para trabajar. He reunido en tres grupos según el uso que le dan a esta materia en el espacio. Si bien podrían catalogarse de otras maneras distintas, esta me pareció muy clara y distintiva.

El primero engloba a los dos siguientes por compartir los intereses generales. El segundo y tercero se diferencian por las particularidades específicas del campo en el que actúan.

III.I. Inclusión del espacio físico

Lucio Fontana - Richard Serra - Dan Graham - Dan Flavin -Elfrancés Michel Verjoux - Nauman - Krista Kim - Antonio Arola - Daniel Buren - Julio Le Parc - Carlos Cruz Diez -Karina Peisajovich - Abrahan Palatnik - Magdalena Molinari - Gonzalo Maciel - Robert Irwin - Ron Reihel - Astrid Krogh - Meagan Streader - Carlos Bernardini - Studio Dennis Parren - Paul Cockledge - Laddie John Dill - Keith Lemley - Steven Scott - Christoph Dahlhausen - Hans Kotter - James Clar - Herman Kuije – Leo Villarreal - Liz West -Ann Veronica Janssens.

Tomo a Fontana como uno de los precursores de las experiencias ambientales expandiendo las posibilidades del arte que luego a partir de los 60's y 70's se volvieron una metodología usual.¹ Dándole un punto de partida anticipatorio al arte minimalista, el arte ambiental y las instalaciones, así como el uso de la luz de neón como uno de sus materiales plásticos.

A partir de su concepto “espacialismo” realizando intervenciones y ambientaciones, se ha habilitado la continuidad del espacio en la materia. Él hablaba de la culminación de una era en el arte y el comienzo de nuevas experiencias a través de la utilización de las

¹ <http://www.clarin.com.ar/diario/99-11-20/e-07401d.htm>

técnicas que venían surgiendo como el neón, la televisión, el radar, entre otros.² Yo siempre hago una analogía histórica al respecto de esto; al momento en que se empezó a usar la pintura al óleo habiéndose usado el temple hasta ese momento, como dos tecnologías distintas siguieron siendo utilizadas en paralelo, para algunos fue más conveniente seguir con el temple mientras que a otros emprendieron el nuevo camino del óleo para poder expresar otras inquietudes que seguramente les era más dificultoso antes.

A partir de esta instancia instaurada por el “espacialismo” y otros movimientos artísticos contemporáneos se empieza a explorar la habitabilidad del espacio en el arte, quitándole el protagonismo a los objetos utilizados y hasta al espacio creado para ponerlo en la experiencia vivida. Tratándose más de eso que es invisible, el tiempo transcurrido y cambiante en cada instante y menos en la composición de los objetos dispuestos.³ Esta práctica está centrada en la profundización de los códigos sociales y estéticos, en la reflexión sobre las estructuras perceptivas y filosóficas que se ponen en evidencia por la mirada del espectador. Poniendo en relación un enfoque psico-social de la percepción del espacio. Es a partir de esto que surgen, por ejemplo, video-instalaciones generadoras de espacios, ambientes tecnológicos que modifican la experiencia corporal, estableciendo una relación de participación con el público espectador, y ahora también “habitante”.

La línea entre escultura y arquitectura se ven difuminadas, dándole a sus habitantes la capacidad de replantear su mirada al observarse a sí mismo observando, al mismo tiempo que se indagan las nociones de interior y exterior, urbano y natural, individuo y colectivo.⁴

En muchas ocasiones, se abordan estas problemáticas a través de una metodología de investigación analítica, con el análisis de relaciones espacio-temporales cuasi-científicas.⁵

Otras veces las obras se basan en hechos técnicos o científicos. La propuesta estética resultante entonces es similar a un laboratorio que revela sus descubrimientos.

² <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-11/99-11-21/NOTA3.HTM>

³ http://www.ub.edu/las_nubes/critica/articulos/serra.html

⁴ <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dan-graham>

⁵ https://www.wikiwand.com/es/Dan_Graham

En el sonido o las palabras también se apoyan estos artistas a la hora de crear sensaciones transmisibles en los trabajos espaciales a través de las cuales se reflexiona sobre la percepción de las cosas.⁶ La manipulación del cuerpo como patrón de medida física en el espacio ayuda al estudio de experiencias corporales específicas intentando dilucidar de qué modo éstas se relacionan con la percepción del tiempo en relación al movimiento, creando tensiones a través del cambio temporal, pone en duda situaciones elementales y cotidianas. Utilizando estos recursos, se concibe al arte como una actitud vital, ligado a la vida cotidiana, teniendo una función social. Como algo que no puede estar al margen del contexto en el que se inserta⁷

Por otra parte, con Dan Flavin se empieza a hacer uso del espacio de manera situacional, excluyendo la contemplación y la meditación, al combinar la tradición de la pintura y la escultura en la arquitectura con la luz eléctrica que define un espacio determinado. Con la utilización de las luces disponibles en el mercado de su época, haciendo uso de ese material por fuera de su contexto de uso cotidiano, se lo lleva al campo del arte para generar ambientes lumínicos. Esta apropiación de luces comerciales, un producto industrializado es presentado de manera ontológica, tangible y temporal.⁸

Estos artistas hacen hincapié en el concepto, el proceso de trabajo y sus reflexiones dejando en un segundo plano el resultado final. Trabajos espaciales participativos que se “experiencian”, a través del sentir y el pensamiento gracias a la confrontación con problemáticas sociales y filosóficas del ser humano y su naturaleza.⁹

Al estar lidiando con una materialidad surgida en esta época, la experimentación artística e investigación lumínica se torna una búsqueda novedosa, sin embargo, sobrepasando el primer impacto de lo nuevo algunas de estas búsquedas se acercan a la belleza, inspiradas en culturas ancestrales y su visión particular de la luz.¹⁰ Espacio,

⁶ <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/376-bruce-nauman>

⁷ https://www.ecured.cu/Bruce_Nauman

⁸ Dan flavin. Catalogo Proa, Bs. As. 1998.

⁹ https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/cronicas/bruce-naumann_264924_102.html

¹⁰ <http://www.estudiantoniarola.com/es/info/antoni-arola>

distribución de la luz, color, y superficies translúcidas o reflectantes sirven para nuestra experiencia en el tiempo y el espacio generando extensiones de la arquitectura preexistente.

A grandes rasgos hay una búsqueda por modificar o problematizar la relación obra-espectador pidiendo una participación del espectador diferente, aunque no un reemplazo de hábitos pasados, sino la problematización y puesta en discusión de los mismos al plantear estas modificaciones. Postulándose del otro lado de la noción del arte como espectáculo, poniéndose del lado del espectador activo, aunque ambos se puedan encontrar asociados en diferentes instancias.

En la participación activa, en oposición a la pasividad impuesta por la costumbre instaurada, la posibilidad del desarrollo de las condiciones creativas naturales de cada participante radica una de las razones que hacen tan importante esta visión. Esto se da también gracias al sentido de inestabilidad que en muchas de estas obras se transmite, dada por la relación entre el desplazamiento del espectador/participante y sus múltiples situaciones visuales resultantes, obteniendo un conocimiento indeterminado de la obra y dejando una imagen particular basada en la percepción individual. La activación del participante es un punto fundamental para el funcionamiento de cada obra.¹¹

La vida como un concepto arraigado al arte, es fundamental para desentramar las obras de las que hablamos, donde el color se genera en lo inmediato del soporte, sin un pasado ni un futuro, siendo el instante lo que puede dejar de ser si las condiciones dadas no fueran más las mismas. Se percibe el fenómeno cromático como una realidad autónoma que se desarrolla en el presente del espacio/tiempo que habitamos.¹²

Poniendo el foco en la experimentación y la investigación del color interpretado como un organismo vivo en transformación constante se dan situaciones que muestran un diálogo entre la estabilidad y la inestabilidad del color, gracias a la combinación de las teorías del color, las ciencias, la programación y la cinética e ingenierías, con el oficio del artista.¹³ El observador se confronta con la percepción de lo elusivo y una experiencia fugaz

¹¹ <http://www.julioleparc.org/art-spectacle.html>

¹² <http://www.cruz-diez.com/es/biografia/>

¹³ <https://www.malba.org.ar/evento/carlos-cruz-diez-el-color-en-el-espacio-y-en-el-tiempo/#m1>

donde cruza el umbral de una visión clara y controlada hacia una experiencia de pérdida de control y fragilidad, ya sea en lo visual, lo físico, lo temporal o lo psicológico.¹⁴

Ampliándose así el camino de las artes visuales en su desarrollo de diferentes maquinarias con diversos experimentos estéticos-artísticos, en estas intervenciones lumínicas se construyen espacios que dan la posibilidad de habilitar diferentes momentos perceptivos, dejando como principal preocupación a la búsqueda por la relación directa entre la imagen y el ojo.

Una gran fuente experimental para muchos de los artistas que nombramos aquí son los dispositivos escénicos del teatro, clubes nocturnos, cines, y diferentes ámbitos culturales, que amplían la comprensión del uso de la luz y su teatralidad como un elemento fundamental que acompaña su ambientación y también la manera en que pueden influenciar en la conciencia, la emoción humana y su interpretación, aunque al trasladarlos al lenguaje visual estos dispositivos adquieren protagonismo y materialidad en la obra.

Claros y oscuros espaciales, problematizan las certezas instauradas acerca de la realidad y el artificio en la interacción con el espectador, la desorientación de su presencia física y su mirada, contribuye a la generación y degeneración de diferentes situaciones espaciales. Dejando ver el acercamiento y su utilización visible entre el espacio arquitectónico y el representado.¹⁵

Esculturas efímeras cuya acción consiste en dispersarse en un espacio determinado, infiltrarse en ese espacio en lugar de imponerse o viceversa, dependiendo de la intención de cada artista. Se logra discernir un estudio acerca de la permeabilidad de los contextos, tanto arquitectónico como social, cultural o político.¹⁶

En algunos casos se trata de establecer una experiencia espiritual y de introspección para los espectadores a través de esta búsqueda, con el empleo de las leyes de la física de la luz se logran alcanzar los colores deseados y junto al uso de fenómenos ópticos que potencian los estímulos cromáticos se logra invadir físicamente el espacio generando la

¹⁴ <https://kamelmennour.com/artists/ann-veronica-janssens>

¹⁵ http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Artistas/Karina_Peisajovich

¹⁶ https://www.gms.be/index.php?content=artist_detail&id_artist=29

inmersión del espectador en una atmósfera determinada.¹⁷ La utilización de la luz como un material y una tecnología, permite la vibración de los colores pigmentos que nos rodean en el espacio real generando un constante cambio y/o movimiento como alternativa a la pintura de caballete. Se logra un tratamiento multidimensional de la luz reorientando la relación del espectador con la arquitectura y la escala preexistente de un espacio determinado, remarcando el papel fundamental de esta materialidad en los espacios tanto físicos como sociales.¹⁸

Se utilizan objetos con connotaciones funcionales de fabricación industrial, desplegándose como ready-mades explorando el potencial conceptual y narrativo de la luz y la tecnología, entendiendo a estos sistemas como integrantes de nuestra vida cotidiana que alteran la forma en que recibimos información y nos comunicamos, demostrando que cada sistema comunicacional mejora ciertos tipos de información mientras que limita y simplifica otros, logrando modular nuestra percepción,¹⁹ con el objetivo de provocar una mayor conciencia sensorial en el espectador.

III.II. Luz y naturaleza

Uno de los modos más frecuentes de usar la luz en relación a la naturaleza es en el Land Art. James Turrell por ejemplo, trabaja la luz natural como una materia que nos envuelve, a través de espacios celestiales hechos gracias a aperturas en estructuras arquitectónicas diseñadas para que el cambio de color del cielo se vuelva una presencia física, haciendo notar la diferencia de nuestra percepción visual durante el transcurso del día hacia la noche. De la claridad a la oscuridad dentro de los límites de esas arquitecturas concretas, también nos deja ver al cielo ya no como cielo, sino como una imagen abstraída de su entorno, de colores planos o suavemente modulados dentro de un espacio diseñado.²⁰ Esta presencia física logra generar experiencias poderosas y memorables que no podemos

¹⁷ <https://www.gonzalomaciel.com/statement>

¹⁸ <https://meaganstreader.com/CV>

¹⁹ <https://www.jamesclar.com/bio/>

²⁰ James Turrell: The level of illumination. Appreciating art and nature. Mylene Jankowski. Universiteit van Amsterdam. July, 2016.

explicar completamente. Misterio y belleza, recordándonos a la unidad, el amor, la inmensidad y la complejidad incomprensible existente en el planeta. Sensaciones dadas por creaciones que se basan en la percepción del espacio, la forma, el color, la luz, la sombra, el medio ambiente y la fugacidad de sus apariciones y desvanecimientos. Muchas veces obtenemos de estas experiencias una sensación de belleza sublime.²¹ Se manifiesta la fenoménica y las propiedades ocultas de la naturaleza, usando la tecnología para poder obtener un mejor aprendizaje de los mecanismos ocultos del planeta para restablecer nuestra conexión con ellos.

El trabajo en el arte en este contexto ilumina paralelamente lo hecho por el ser humano y las estructuras naturales a través de la deconstrucción, la interacción y los procesos de innovación. Llevando a las personas, el espacio y la naturaleza a una misma frecuencia, uniendo los espectadores con experiencias que inspiran a la reconexión con nuestro planeta.²²

El encuentro con la luz, el espacio, los materiales elementales y sus ciclos develan la animicidad encubierta del mundo. Atendiendo los fenómenos que guían la vida, intuición y construcción desde las relaciones que surgen de las circunstancias. Develando conexiones invisibles y contribuyendo a lenguajes centrados en la animicidad, la quietud, y el advenimiento. Entretejidos de esculturas, instalaciones, performances, señalamientos y nuevos medios para invocar la participación contemplativa y poder cuestionar el parentesco entre el mundo y cada uno de nosotros.²³

En este uso de lo fenomenológico acercándose a lo real, se busca sobre el espacio su relación con la astrofísica y el estudio de los ciclos de la luz natural.²⁴ Basándose en el “tiempo envuelto” del fenómeno natural. El aspecto de la oración, el silencio y el tiempo, entendiendo a la práctica artística como una vocación religiosa. Enfocada en las fuerzas de la naturaleza que se desenvuelven en el universo, demostrando que lo evanescente se vuelve palpable.²⁵

²¹ <https://whitehotmagazine.com/articles/interview-with-phillip-k-smith/3504>

²² <https://www.studiodrift.com/about>

²³ <https://monroeisenberg.com/about-monroe-isenberg/>

²⁴ <http://www.feliciedestiennedorves.com/en/a-propos/>

²⁵ <https://adambelt.com>

Algunos referentes: James Turrel -Olafur Eliasson - Phillip K. Smith, III -Adam Belt -Studio Drift -Monroe Isenberg -Burzeen Contractor -Bruce Munro -Hitoshi Kuriyama -Dan Corson - Félicie d' Estienne d' Orves

III.III. Luz y electrónica digital

El uso de la luz y la electrónica digital se manifiestan en proyectos enfocados en la traslación de bits y bytes a objetos y ambientes, como también a la inversa de modo instalativo y también performativo. Instalaciones aumentadas, es decir, un objeto visual vivo, dinámico, interactivo y hasta tangible.

Uno de sus objetivos principales que generalmente se tiene en común es el intento de obtener una mejor comprensión del mundo que nos rodea, que va transformando la condición humana en sí, el espacio en relación con la tecnología generando nuevos modos de vida gracias a la digitalización y el advenimiento de nuestro entendimiento sobre esto. Un medio para hacer visible el mundo de la información y su alcance, entretelado en nuestra vida física y social. Creando herramientas propias que combinan tecnologías, materiales low-tech, high-tech y programación informática.²⁶

En las obras que trabajan en estos cruces hay un fuerte uso del video como objeto de investigación y desarrollo en el panorama visual de la era de la información digital teniendo como objetivo mostrar la estructura esencial del video mediante el uso de la luz. La interacción entre luz y video, trazando una línea única en la que lo digital y lo analógico dialogan en espacios inmersivos.²⁷ Prácticas que se ubican entre el mundo de la arquitectura y el sitio específico, mezclándolas con el diseño electrónico, robótico y digital, usando sus diferentes medios para explorar las diferentes intervenciones experienciales basadas en el tiempo y la dinámica espacial.²⁸ Estas experiencias son dadas a través de performances audiovisuales que capturan, por medio de sensores, diferentes parámetros, dándoles su

²⁶ <http://encor.studio/BIO>

²⁷ <https://ailaviu.com.ar/bio>

²⁸ <https://www.jasonbruges.com/biography>

forma visual a través de la relación con la materia sensada.²⁹ Son trabajos instalativos multimediales que agudizan la percepción física del entorno y ayudan a explorar más posibilidades de manipulación de imágenes. Experimentos transdisciplinarios en pos del estudio sobre los efectos en la percepción sensorial y los estímulos generados en las performances lumínicas.³⁰

Diseñando estas obras en las que se orquestan partituras de sonido y luz controladas por códigos informáticos personalizados, dejan expuesta a la arquitectura y el espacio habitado como una estructura evolutiva en diálogo con nuestras sensaciones, tocando nuestros cuerpos y recuerdos.³¹

En estas prácticas, se reflexiona sobre la condición de la creación artística después de la “experiencia digital”. Basada en la lógica binaria, incorporándose los algoritmos, aleatoriedades controladas o no y otros métodos inspirados en el código informático.³²

Máquinas y algoritmos que utilizan reglas matemáticas y sistemas de retroalimentación. Se introducen elementos de incertidumbre intencional, lo que da resultados no del todo predecibles y una variación sin fin.³³

La luz es la nueva tinta dice Krista Kim, ella cree que los artistas deben participar de la vanguardia tecnológica como una manera de contribución a la cultura futura en este período de innovación, adaptación y disrupción de las tecnologías. Interesados en los efectos interpersonales y sociales disruptivos de las tecnologías digitales que distraen y segregan a las personas gracias a los algoritmos de las redes sociales los artistas buscan comunicar experiencias trascendentales que generen una mayor conciencia sobre lo digital.³⁴

²⁹ https://b1aa8c05-1c21-453e-b5ad-fbd9e491c508.filesusr.com/ugd/809e1e_9d1c90ca346640318199ee282e1d5f3a.pdf

³⁰ <https://www.pagina12.com.ar/105689-fusca>

³¹ <https://www.1024architecture.net/who-we-are/>

³² [Http://Paramedia.net](http://Paramedia.net)

³³ <https://roberthenke.com/interviews/bio.html>

³⁴ <http://www.kristakimstudio.com/about/2017/4/26/krista-kim>

Algunos referentes: 404.zero -Nonotak -Christofer Bauder /Whitevoid Studio - Sebastián Alíes -Collectif Scale -Valeria Junquera -ENCOR studio -Trimex Collective - Ailaviu o Martin Borini -Fernando Molina -Jon Bruges Studio - Quiet_ensemble - Regina Cei -Setup design - Fusca luz - Fluxian -1024 architecture - OnionLab - Antivj - Paramedia - Robert Henke

IV. Experienciando el espacio.

En el texto siguiente haré una breve descripción sobre el trabajo a presentar para poder introducir algunas referencias que he tomado de los artistas anteriormente mencionados, y teniendo muy presente a tres arquitectos como guía al momento de pensar y sentir el espacio.

La propuesta de este trabajo será tratada como una arquitectura sensible, la cual devela sus cualidades como tal, pasando de lo indistinguible a lo distinguible, restringiendo la luz para ver su morfología, sus límites físicos y sus medios de contacto/comunicación. Luis Barragán decía: “Arquitectura será el crear espacio y tiempo para “encantar y encantarse” brindándole la posibilidad al ser humano de reconectarse consigo mismo. Entendiendo al escenario como un constructo de la vida cotidiana o mejor dicho la vida cotidiana como una arquitectura escenografiada.

Se trata de una búsqueda de lo íntimo, de encontrarse en plenitud y conforme con uno mismo en la soledad. Imágenes que se me aparecen al cerrar los ojos en estados meditativos. Luces meditacionales, interiores, introspectivas. En la búsqueda de que resuenen en nuestros cuerpos intentando crear nuevas subjetividades. Podemos así entender la espera y la escucha atenta como disposiciones vertebrantes en el hacer ocioso, para escuchar la premisa es el silencio, y mientras mayor sea la voluntad de oír, mayor tendrá que ser el silencio.³⁵ Esto ayudará a una mejor comprensión de los medios materiales que nos rodean y determinan nuestros modos de vida.

³⁵ <http://opusmexico.com/wp-content/uploads/2019/04/Luis-Barragan-ARQ-LIBROS-AL.pdf>

Pantallas que nos tocan, no solo desde la visión, sino con su luz, llegando a nuestra piel y así a nuestros receptores fotosensibles del cuerpo, interrelacionándose con el organismo más allá de nuestro pensamiento racional, tocando partes sensibles, que llegamos a discernir por medio de los “cinco sentidos”, aunque otras no llegan a ser discernidas.

Pantalla de led, imagen formada por luz. Pintura de led, composición pictórica hecha con la luz como materia, literalmente materia, partículas en movimiento. Energía también.

Imagen expandida en el espacio. Imagen que nos toca el cuerpo de una manera evidente. Planos funcionando como límites que emanan cuerpos de luces y sombras, esculpiendo su espacio circundante. Por medio de la intervención con los materiales que se encuentran disponibles en la actualidad en este contexto, haciendo uso de la electrónica digital irrumpiendo en el espacio físico. Se descontextualiza la aparatología escenográfica y bolichera con el desafío de hacer imágenes que sean poco probables desde el punto de vista del programa de los dispositivos.³⁶ Una búsqueda para lograr una maquinaria experimental que durante el proceso de trabajo sea fuente de inspiración.³⁷

IV.I. Referentes para este trabajo

De las siguientes menciones haré referencia a solo parte del trabajo de cada artista o arquitecto, cuestiones que tomo como antecedentes del trabajo a realizar y que han influenciado mi modo de pensar y proceder en el arte, ya sea desde sus filosofías, sus metodologías de trabajo o sus modos de emplear la técnica. De ninguna manera esto incluye el cuerpo de obra completo de cada uno ya que muchos a lo largo de sus carreras fueron cambiando sus puntos de vistas y metodologías de trabajo, entendiéndolo, no, como mejor ni peor, sino como distintas maneras de pensar y proceder en cuanto a sus trabajos

³⁶ Vilém Flusser. El universo de las imágenes técnicas. Elogio a la superficialidad. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

³⁷ Centro de cultura contemporánea de Barcelona. Cuántica. en búsqueda de lo invisible. Barcelona. Impresión: Litografía Rosés /Syl, 2019.

dentro del ámbito del arte. Por eso es que hago esta aclaración, mostrando un paréntesis de la obra de cada uno de los nombrados.

IV.II. Artistas

IV.II.I. Lucio Fontana

Uno de los representantes del experimentalismo matérico en tiempo de posguerra fue Lucio Fontana quien plasmó la idea de trabajar el espacio como materia en el manifiesto Blanco, escrito por sus alumnos, entre los que se encontraban Bernardo Arias, Horacio Cazenueve y Marcos Fridman.

A partir de eso surgió la tentativa de un trabajo que no era “ni pintura ni escultura” como él decía, sino ambas por medio de luces en el espacio. Su propuesta de espacialismo postula un pensamiento interdisciplinario en el que entra tanto una mirada artística como una científica, aunque su trabajo es más matérico y gestual que geométrico y basado en fórmulas matemáticas.

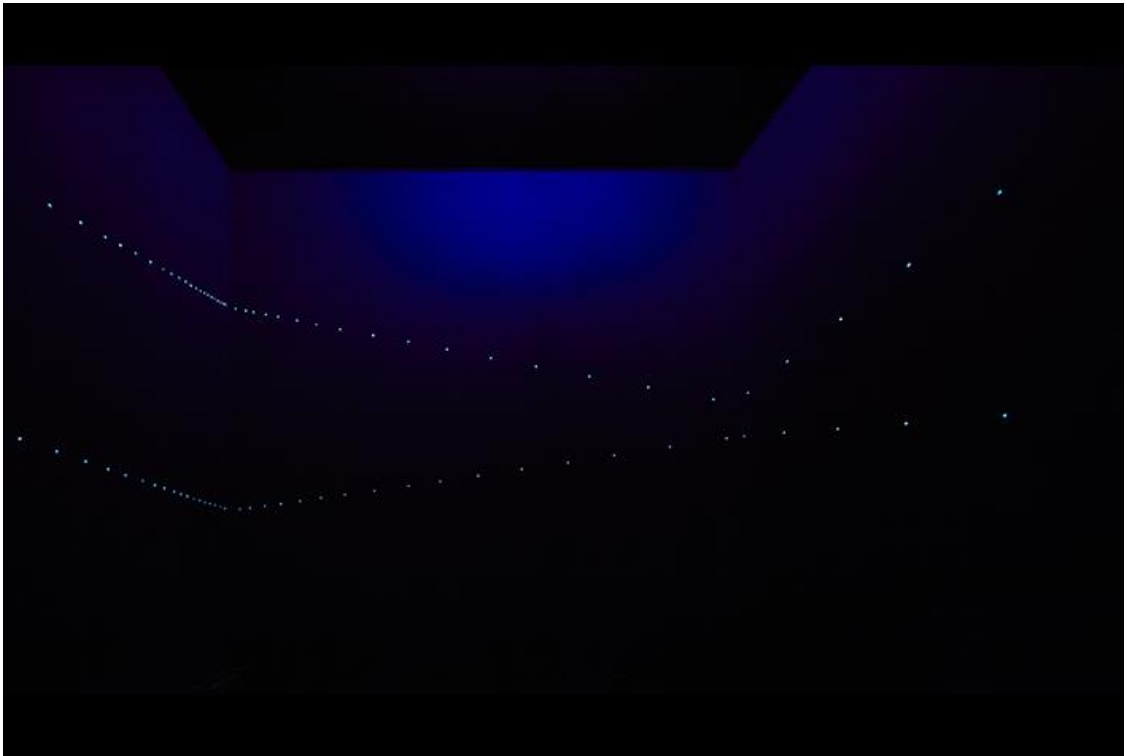
Sus Tajos lograron presentar un nuevo espacio, entre el que está generado en el lienzo y el espacio físico que habitamos. Dándole lugar al retraimiento de la tela, aparece un espacio intermedio entre la superficie cortada y una parte de atrás no determinada, emergiendo un vínculo escultórico entre la superficie plana de la tela y el espacio generado por el doblez del corte tapado por un pedazo de delgada tela negra.³⁸

Este artista ha sido uno de los precursores de las experiencias ambientales y la expansión del arte que se volvió corriente en los años 60 y 70. En el manifiesto mencionado decían: “... suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad físico psíquica. Color, el elemento del espacio, sonido, el elemento del tiempo, y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, son las formas fundamentales, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia. Tiempo y espacio”³⁹

³⁸ <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7832/>

³⁹ Catálogo Fontana, museo Castagnino

Es en base a estas palabras que posteriormente realiza sus intervenciones y ambientaciones, sus superposiciones de telas generadoras de diferentes efectos ópticos, sus trabajos en conjunto con arquitectos agujereando pisos y techos. Pero, por sobre todo, se dispone a trabajar en nuevas experiencias gracias a la utilización de las técnicas que surgieron en su tiempo, como el neón, la televisión, entre otros. Un arte espacial.



Lucio Fontana. Ambiente spaziale, 1967 - 2017. Hangar Bicocca

IV.II.II. Dan Flavin.⁴⁰

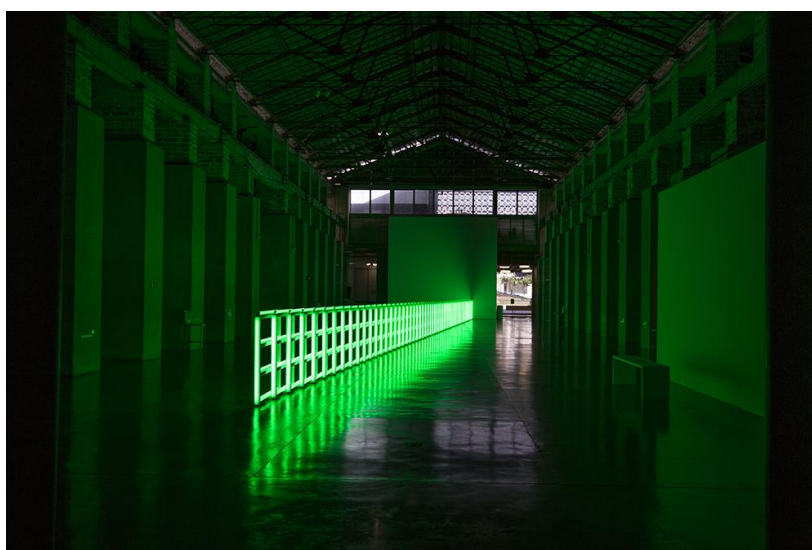
Su trabajo está basado en lo que él llamaba experimentos estéticos, con tubos fluorescentes y su luz como material de base y la inclusión del espacio interior, paredes, pisos y techos como soporte. Tomando diferentes decisiones compositivas secuenciadas y usando luz eléctrica llega a combinar la tradición de la pintura con la escultura definiendo el espacio arquitectónico, pudiendo quebrar una situación espacial de un cuarto cualquiera

⁴⁰ Dia Center for the Arts, Proa Fundación. Dan Flavin. Buenos Aires, Mercatelli, 1998.

y jugar con esto generando ilusiones con luz real, proponiendo una arquitectura sensible que muestra sus cualidades anteriormente invisibilizadas, al mismo tiempo que devela la morfología de la luz por medio de su restricción gracias a los límites físicos y por cómo se tocan entre ellas.

Pero además de jugar compositivamente con la arquitectura logra entender a la luz como una imagen flotante y gaseosa, casi invisible pero que a través de su brillo expone su presencia, la expansión de su color sobre el espacio toca y da forma a todo lo que se encuentra a su paso.

Él decía: “Prefiero referirme a mi uso de la luz como situacional. La luz de lámpara debería ser reconocida y usada de modo simple, recto, rápido o no. Esto es un sentido artístico contemporáneo, sensible.” Su propuesta trata de la apropiación de las luces comerciales, producto paradigmático de nuestra sociedad con una industrialización inconmensurable. Ready-mades que generan ambientes lejanos a lo natural, evitando que sean inhabitables. Fue de los primeros en trabajar con el uso de la luz sin ser representada, sino que era presentada, para darle inicio al recorrido que luego muchos artistas de la segunda mitad del siglo XX y estos comienzos del XXI hemos seguido, con el objetivo de pensar y repensar, investigar y potenciar el carácter simbólico y material de la luz y su uso como tal, tanto en un ámbito artístico controlado como en lo cotidiano de nuestras vidas.



Dan Flavin, untitled (to you, Heiner, with admiration and affection), 1973. Dia Art Foundation; MAMM, Colombia. 2019

IV.II.III. Helio Oiticica⁴¹

Este artista piensa en un principio a su trabajo, luego de alejarse del movimiento Neoconcreto en el que en un primer momento estuvo suscrito, como una aproximación al mundo de manera espontánea, pensarlo con el cuerpo para en un futuro llevarlo a sus experiencias sensoriales. No considerando al cuerpo como un soporte, sino que se lo incorpora a la obra y la obra al cuerpo. Luego pasó a hablar de un arte afectivo, un modo amoroso de arrojar a los elementos del entorno. Un arte ambiental, en permanente movimiento y transformación, estructurando según el accionar del espectador/habitante, aunque algo sea aparentemente estático. Con esto se hace un intento de lograr llegar al entramado interno de las cosas. Trabajando de manera programada pensándose en un constante progreso, tratándose siempre de lo mismo, instalándose en un permanente punto de partida como medida motivadora. A partir de este modo de ver su proceso de acción considera a sus maquetas no como ensayos previos sino como obras en sí. Él se ve cercano a dos artistas contemporáneos, Yoko Ono, cuando niega la creatividad del artista para poner el foco en la tarea que tiene de “cambiar el valor de las cosas”.⁴² Y John Cage, cuando reflexionando sobre su discurso, concluye en que lo experimental no es “arte experimental”, sino que es en el trabajo del artista donde los cabos sueltos que se van dejando, son las semillas energéticas que dejan nacer un sinfín de posibilidades. Ese es el trabajo de “lo experimental”.⁴³

En los 60's proclamaba la ruptura del cuadro por el deseo de darle una dimensión ilimitada o infinita a la obra, siendo un punto clave para que la estructura de la obra pase a ser espacial. Empieza a existir una latencia del espacio y un nacimiento temporal distinto, empieza la conjunción del espacio-tiempo en su obra.

Al pensar al espectador en relación a su obra, erradicaba el concepto de reacción tomando otro diametralmente opuesto que fue el de “decisiones de participación” dejando de lado el intelecto para vivenciar la obra. El artista solo debía favorecer el ingreso gradual

⁴¹ Oiticica, Hélio. *Materialismos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Manantial, 2013.

⁴² *Íbid.* Página 108

⁴³ *Íbid.* Página 110

a su obra como una bienvenida o iniciación, de ahí en más todo dependería de un sentido fundamental, la intuición.

Una de las instancias de su obra por la cual no puedo dejar de mencionar a Helio es el trabajo de sus Núcleos, cuadros-pinturas llevadas al espacio, cuadros suspendidos siempre compuestos de varias piezas. Su objetivo logrado aquí, consiste en la integración del color en un nuevo contexto, generando así otro soporte posible para la implementación del color, integrándose junto al espacio y al tiempo de manera estructural.

Define al “color metafísico”: “...(color tiempo) es esencialmente activo de adentro hacia afuera, es temporal por excelencia. Este nuevo sentido del color no tiene las relaciones habituales con el color de la pintura en el pasado es radical en el sentido más amplio. Se despoja totalmente de sus relaciones anteriores, pero no en el sentido de un retorno al color-luz prismático, una abstracción del color, sino en el de una reunión purificada de sus cualidades en el color-luz activo, temporal.

Así por vía del color llego a la concepción metafísica de la pintura. La estructura viene conjuntamente con la idea de color y por eso mismo se vuelve, también ella, temporal. No existe una estructura a priori, esta se construye en la acción del color-luz...”⁴⁴

“...El color durando en el tiempo. Color luz, color tiempo, color acción...”⁴⁵

Al mismo tiempo, piensa la arquitectura en un camino hacia la no-objetividad, una arquitectura abstracta, con el objetivo de darle una mayor importancia al espacio, brindándole un tiempo estético que se vincula con lo mágico como una entidad vital.

⁴⁴ Íbid. Página 178-9

⁴⁵ Íbid. Página 180



Hélio Oiticica 'Penetrável Filtro', 1972. Cortesía de Projeto Hélio Oiticica y Galerie Lelong & Co

IV.II.IV. Olafur Eliasson⁴⁶

Entiende al arte como un posibilitador que nos ayuda a ver el mundo con otra mirada. En su taller se trabaja acentuando un modo experimental de trabajo y se deja ver de manera evidente las huellas de lo producido al momento de mostrarlo para el afuera. A veces expande el taller con su estructura en las exposiciones transformando ese lugar en un ámbito de experimentación donde en muchas ocasiones quedan sugeridas mecánicas de trabajo que son parte de un todo procesual más amplio.

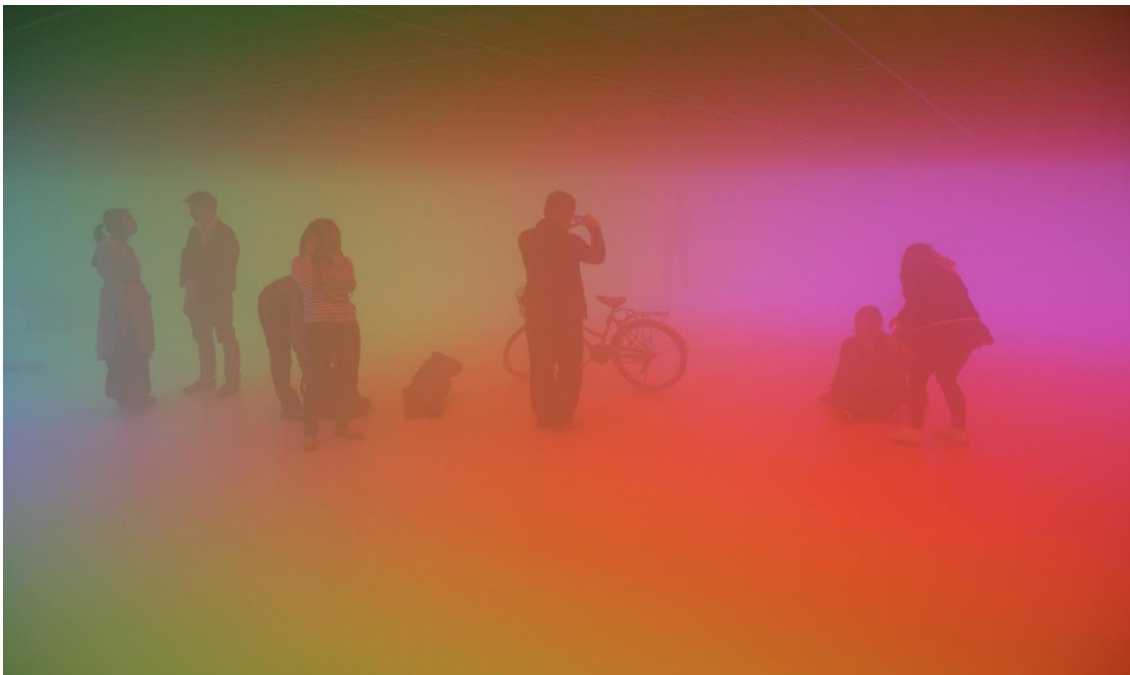
Entiende que sus prácticas específicas superan o complejizan las separaciones de géneros o disciplinas instauradas, pensando al diseño en un sentido amplio de la palabra, como un boceto de nuestro entorno, nuestro contexto, nuestras vías de circulación y modos de comportarnos, nuestra cotidianidad. Teniendo en cuenta que al complejizarse, los

⁴⁶ De observador a participante activo: En el taller por Philip Ursprung. Taschen.

conceptos, las ciencias, la política y la economía, tornándose más esquivos y “lemáticos”, más necesario e importante resulta lo visual o atmosférico abarcando nuestros sentidos, en favor de poder relacionar estas cuestiones entre sí y poder ubicarnos a nosotros mismos situados en estos entornos de constantes cambios.

Esta concepción tiene una mirada sobre la realidad como un ensamblaje dinámico de circunstancias situacionales, relaciones interactivas, ambientes atmosféricos, conceptos ideados que son todos modificados y realizados por las personas, al mismo tiempo en que debemos intentar orientarnos afinando nuestra percepción. Interesándose en cómo nos relacionamos entre seres humanos y con nuestro entorno directo, en relación a nuestros cuerpos en ese entorno y la identidad de cada uno como individuo perceptivo subjetivo.

Por eso es que en su trabajo se destaca el término de la experimentación, lo que implica la aceptación de algo que es impredecible, teniendo en cuenta aquello que le es incierto.



Studio Eliasson Olafur, 660 degrees Room for all colours, 2002.

IV.II.V. Karina Peisajovich⁴⁷

Basa su práctica en la indagación sobre el color, pintando con luz, utilizando esta materialidad a través de artefactos eléctricos. Para ella la investigación es la obra en sí, el trabajo con la luz y la oscuridad, cruzando el espacio arquitectónico con diferentes espacialidades que se instalan en el ámbito del arte. A la hora de mostrar sus trabajos deja a la vista el aparataje que utiliza para lograr los diferentes ambientes o efectos lumínicos, dispositivos, lámparas y cables. Máquinas generadoras de colores múltiples, colores luz que se mezclan entre sí y en sus diferentes intensidades lumínicas, develando diferentes modos en los que las personas interactúan entre sí y con entornos desconocidos o extraños, cómo afecta la conciencia de su presencia física y su mirada hacia el otro.



Karina Peisajovich, el aire tomará esta forma, 2014. Museo de arte moderno, Buenos Aires.

⁴⁷ <http://www.karinapeisajovich.com/bib/text-tobias-ostrander.htm>

IV.II.VI. Ann Verónica Janssens

Trabaja de manera experimental realizando instalaciones y ambientes a través de materiales intangibles como lo son la luz, el sonido o la niebla artificial llevando a los espectadores a confrontar su propia percepción con estas materialidades elusivas, donde la experiencia pasa de una visión clara y controlada a una experiencia de inestabilidad del campo visual, físico o psicológico.⁴⁸

Formadora de espacios dentro de espacios, espacios que envuelven otros espacios o que se abren a otros, capturando una luz determinada por esa situación compositiva. Extensiones de la arquitectura existente.

Adoptando el lenguaje de la ciencia, a menudo sus proyectos se basan en hechos técnicos donde su propuesta resultante es similar a la de un laboratorio que expone sus descubrimientos, instalaciones, proyecciones o ambientes inmersivos que exploran la experiencia sensorial de la realidad. Espacio, distribución lumínica, el color irradiado y superficies translúcidas o reflectantes le sirven para revelar la inestabilidad de nuestra experiencia en el tiempo y el espacio.

Se exploran las propiedades de la materia y los fenómenos físicos con el objetivo de desestabilizar nuestras ideas acerca de las materialidades y las cosas que informan, gracias al uso de esculturas efímeras, cuya acción consiste en dispersarse en diferentes espacios, infiltrándose en esa espacialidad y no imponiéndose. Tratándose de una investigación sobre la permeabilidad de los contextos, tanto arquitectónicos como sociales, políticos o culturales.⁴⁹

⁴⁸ <https://kamelmennour.com/artists/ann-veronica-janssens>

⁴⁹ https://www.gms.be/index.php?content=artist_detail&id_artist=29



Ann Veronica Janssens. Exhibition view, Grand palais, París. 2013

IV.III. Arquitectos

IV.III.I. Peter Zumthor⁵⁰

Para él “atmósfera” es una categoría estética. Algo que se percibe a través de nuestra sensibilidad emocional. En su trabajo cada vez que intenta generar una atmósfera determinada tiene en cuenta diversas cuestiones en las que indaga al respecto.

Lo primero que investiga, es la presencia material de las cosas; colectando diferentes objetualidades con las que se construirá, diferentes materiales que al combinarlas logran una espacialidad específica, literalmente con su corporalidad. Luego cómo

⁵⁰ Zumthor, Peter. Atmospheres. Architectural Environments – Surrounding Objects. Berlin: Birkhauser Verlag AG, 2006.

compatibilizan los diferentes materiales en su combinación, materiales que reaccionan en conjunto el uno con el otro generando una radiación única según las variables de esa conjunción de materiales.

El sonido de un espacio; ve los interiores como instrumentos gigantes, dependiendo su forma y materialidad de sus superficies el sonido será amplificado o acallado de un modo consecuente, cada lugar tiene su propia sonoridad.

La temperatura del espacio; cada material extrae el calor de nuestros cuerpos, teniendo en cuenta su influencia tanto física como psicológica.

Piensa en los objetos que van a estar puestos y su disposición; lo cual darán como resultante distintas sensaciones sobre la existencia de esos objetos determinados.

Cómo implica movimiento el espacio arquitectónico; entendiendo a la arquitectura como un arte del espacio, pero también como un arte del tiempo. Personas moviéndose dentro y fuera de un edificio. Orientación, preparación, estimulación, sorpresa, relajación. Debiendo ser incluido de modo natural, sin verse impuesto. Qué tensión se genera entre el adentro y el afuera, qué se ve de un lado, qué del otro. Qué niveles de intimidad se manejan, pensando en la proximidad y la distancia. Su escala, sus tamaños, la masa de un edificio en contraste con la de mi cuerpo o los objetos que se encuentran dentro. Sus pesos y tamaños, las distancias y proximidades entre esas cosas y uno mismo.

La luz sobre las cosas; cómo se siente la luz de un lugar, dónde están las sombras y cómo se reflejan sobre las diferentes superficies que se encuentran. De qué manera se puede iluminar cada objeto.

El entorno en el que se va a incluir un trabajo; el sitio, ambiente o lugar determinado. La coherencia con ese entorno, y sus necesidades intrínsecas.

Y por último la belleza; Su trabajo debe estar tocado por lo bello, sino no hay construcción que él realice por más coherente que sea.



Peter Zumthor. Bruder Klaus Chapel, 2007.

IV.III.II. Mathias Goeritz

En su manifiesto de la arquitectura emocional muestra su modo de ver el arte y la arquitectura como un reflejo del estado espiritual del ser humano en su tiempo. Teniendo como función principal a la emoción.

Viendo al ser humano avasallado por tanto funcionalismo lógico y utilitario, decidió trabajar su arquitectura integrándola plásticamente al arte. Pensando los diferentes espacios de manera escultórica, pero lejos de pensarlo románticamente. Tomó toda su labor como un experimento con el fin de lograr en las personas diferentes emociones y reacciones

psíquicas, eludiendo el carácter decorativo o teatral, llevando el funcionalismo racional a un modo en que pueda ser sometido al espíritu de la época.⁵¹

Su uso del color, las formas y sus texturas eran utilizadas para estimular al habitante de ese espacio, brindándoles la posibilidad de reconectarse con uno mismo.



Mathias Goeritz, pared amarilla. Museo Experimental el Eco. 1952-53

IV.III.III. Luis Barragán

La obra de este arquitecto se basa en el silencio y el disfrute de la soledad que invita a la reflexión y el encuentro espiritual con uno mismo.

Él también trabajó bajo el concepto de una arquitectura emocional junto a Goeritz, definiéndola como la búsqueda dentro de la expresión emocional en su labor estética,

⁵¹ <https://eleco.unam.mx/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>

llevando lo que es un muro a su traducción poética de lo íntimo. Pensando una casa como un refugio emotivo.⁵²

En su discurso, aceptando el Pritzker nos comenta, “las palabras: belleza, inspiración, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento y también las de serenidad, silencio, intimidad y asombro. Todas ellas han encontrado amorosa acogida en mi alma, no han dejado de ser mi faro...”⁵³

Su modo de trabajo es lento, detenido, se basa en la espera y la escucha, en contrapartida de los ritmos acelerados tanto de su época como de la actualidad.

Piensa lo bello de manera experiencial, tratándose de una forma esencial del saber a la que hay que llegar, caracterizado por el enigma, lo bello no dice ni esconde, se deja ver a través del señalamiento.

Auto-percibiéndose como clásico, señala que lo tradicional es hacer obra de la época, arquitectura del tiempo al que cada uno le toca vivir, entendiendo que lo menos tradicional es hacer arquitectura vieja cuando la verdadera tradición siempre consistió en hacer trabajos contemporáneos según el modo en el que se vive en cada época, y en relación a su cultura actual. Sin desmerecer lo pasado y estudiándolo para entender el modo en que han hecho la vida más agradable. La tradición se trata, para él, de intentar dedicarle la vida a la presencia espiritual, hacer presente todo el peso de esta en su actualidad.

Según sus dichos, su aprendizaje fue a-metódico y guiado por la intuición y la observación, no sigue un plan estricto, sino que si es necesario su hacer irá cambiando, tomando a la obra en sí como el proceso, viendo a este como un sentir físico-espiritual más que como una comprensión razonada, esperando lo mismo de sus resultantes dadas.

⁵² “Arquitectura emocional”, <http://opusmexico.com/wp-content/uploads/2019/04/Luis-Barragan-ARQ-LIBROS-AL.pdf>

⁵³ “Fragmentos del discurso de aceptación del Premio Pritzker, realizado por Luis Barragán 1980.”, <http://opusmexico.com/wp-content/uploads/2019/04/Luis-Barragan-ARQ-LIBROS-AL.pdf>

El color es un componente clave en su arquitectura, sirviéndole para ampliar un espacio o achicarlo, siéndole útil para darle sensibilidad al lugar. Expresando los diferentes estados de ánimo de los habitantes, influenciando en su humor, introduciendo aquí un carácter psicológico al espacio, haciendo referencia al comportamiento de los que habitan esa espacialidad.⁵⁴ Barragán, por lo general, no tomaba decisiones con respecto al color hasta no tener el espacio construido, ya que necesitaba visitar el lugar y habitarlo en varios momentos del día, así entonces por medio de su sensibilidad e intuición tomaba las decisiones de color.



Luis Barragán, Casa Gilardi. Ciudad de México, 1976

V. Fundamentaciones teóricas

En adelante trataré exclusivamente sobre cuestiones a las que intento acercarme o, profundizar en el mejor de los casos, desde mi práctica artística, y más específicamente desde el trabajo que estoy llevando a cabo a la par de este escrito.

⁵⁴Humberto Ricalde. Pensar, Edificar, Morar. Luis barragán. Arquilibros, notas y entrevistas.

V.I. Motivaciones: Una Filosofía de la Imagen y una Política del Espacio

$$X = \overbrace{(Luz + Color + Sonido)}^{D.E.} \text{ S.U.P.}$$

ESPACIO

D.E = Dispositivos electrónicos. Sup. = Superficies (Ej. Difusores de luz o pantallas)

Para comenzar a desarrollar teóricamente este trabajo me parece bueno mencionar algunos conceptos desarrollados por Flusser. Él toma a la abstracción como un cometido para poder aprehender mejor lo concreto, distinguiendo el gesto que se realiza al generar una “imagen tradicional” del de una “imagen técnica”, obteniéndose las primeras de estas, de circunstancias concretas, palpables y volumétricas dadas en el mundo y abstrayéndolas al plasmarlas en un plano, denotando significados escénicos. Mientras las segundas provienen de cuentas matemáticas y códigos de programación digital que generan superficies visibles, tangibles, siendo un gesto que viene de lo abstracto y va hacia lo concreto. Logrando así circunstancias transformadoras del espacio y generando contextos relacionales, escenas significando una programación calculada.⁵⁵

A partir de estas ideas, mi cometido será enfocarnos en lo que resulta de estas últimas situaciones informativas, obtenidas del diálogo entre memorias artificiales y memorias humanas, con la ayuda de herramientas inteligentes mediadas por lenguaje de código, traducciones de programación digital llevadas a un código pictórico o espacial. Conceptos que surgen del universo de lo abstracto y teórico que se vuelven experiencias concretas. Este es un factor que nos da el contexto social donde nos vemos envueltos, tener una conciencia que se resista a la fascinación e intentar captar su fenomenología nos ayudará como seres humanos y a su vez como artistas, situándonos en nuestra actualidad

⁵⁵ Flusser pag. 35

con un mayor entendimiento de los diferentes modos en los que nos desenvolvemos en nuestro entorno y así también poder generar mayor conciencia de esto.

Uno de mis intereses es captar el clima contextual en el que estamos inmersos, esto, por lo general a juicio Flusser, nos deja ver nuestra tendencia a la superficialidad cautivadora al evadir cualquier explicación profunda, evidenciando que conceptos como lo real, verdadero, auténtico o falso, aparente, ficticio, dejan de ser relevantes. Escenarios indicando programas que intentan programar a sus receptores, transparentando algunos de los métodos coercitivos de la sociedad informatizada que busca dispersar a las personas, separarlas al dirigirse a cada una de nuestras subjetividades solitarias, infiltrándose en nuestros lugares y momentos más íntimos. Micrófonos y parlantes, pantallas como superficies terminales en las que terminan los rayos eléctricos comandados por datos, pero estos extienden su luz más allá de la misma y se expande por el espacio circundante.

Esta es la estructura social de nuestra actualidad, ondas sonoras y haces de luces coercitivas tocando nuestros cuerpos y alienando nuestras mentes. Entendiendo esta postura es que se puede ver el compromiso político en los diferentes trabajos que emplean las nuevas técnicas y cómo su análisis crítico indaga diferentes modos de alterar estas materialidades irradiadas. Su enfoque fenomenológico nos brinda la posibilidad de obtener una mirada transversal habilitando el diálogo entre los seres humanos.

Huberman, tomando a este otro autor como una referencia estético-política de mi trabajo, nos dice: “La urgencia política y estética, en periodo de “catástrofe” no consistiría en sacar las consecuencias lógicas del declive hasta su horizonte de muerte, sino en encontrar los recursos inesperados de ese declive en el hueco de las imágenes que en él se mueven todavía, como luciérnagas o astros aislados”⁵⁶

D.H. nos dice que busquemos experiencias que superen las propuestas espectaculares comercializadas, que generemos algo por fuera de ese ejercicio sistemático. Que generemos momentos que traigan la sorpresa de lo efímero para que solo puedan quedar en nuestras memorias y logren provocar experiencias internas que desconozcamos, por fuera de nuestras proyecciones, que nos hagan deambular a tientas entre tinieblas. Y hagamos de esto el gesto contestatario, imágenes que nos organicen contra el espectáculo glorificante y sus reflectores que expulsan esos haces de luces duras que señalan y juzgan.

⁵⁶ La supervivencia de las luciérnagas. Didi Huberman, p.96

Entendiendo nuestras imposibilidades de evitar el consumo de objetos producidos sistemáticamente, racionalizados y tan expansionistas como centralizados, debemos ver el modo de lograr constituir una producción personal con ellos, una elaboración con resultados dispersos, silenciosos e invisibilizados, usando estos objetos o aparatos de maneras alternativas que subviertan los mismos fines de estos productos que ya están impuestos por la economía dominante. Intentando lograr apropiarnos o reapropiarnos, enmarcándolos en un entorno coherente al espacio y tiempo en el que se los usa, y así reestructurar lo previamente diseñado por los técnicos de la producción socio-cultural. Activando estos gestos al interior del sistema tecnócrata transformando de manera artesanal sus funciones, aunque no por fuera de la estructura circunscripta por las grandes industrias.

Realizando este tipo de prácticas con estos aparatos, se logra generar un ambiente antidisciplinar, poniendo en cuestión el rol de las personas en la tecnocracia al hacer notar que ante mayor expansión de las técnicas homogeneizantes resulta menor la participación subjetiva.⁵⁷

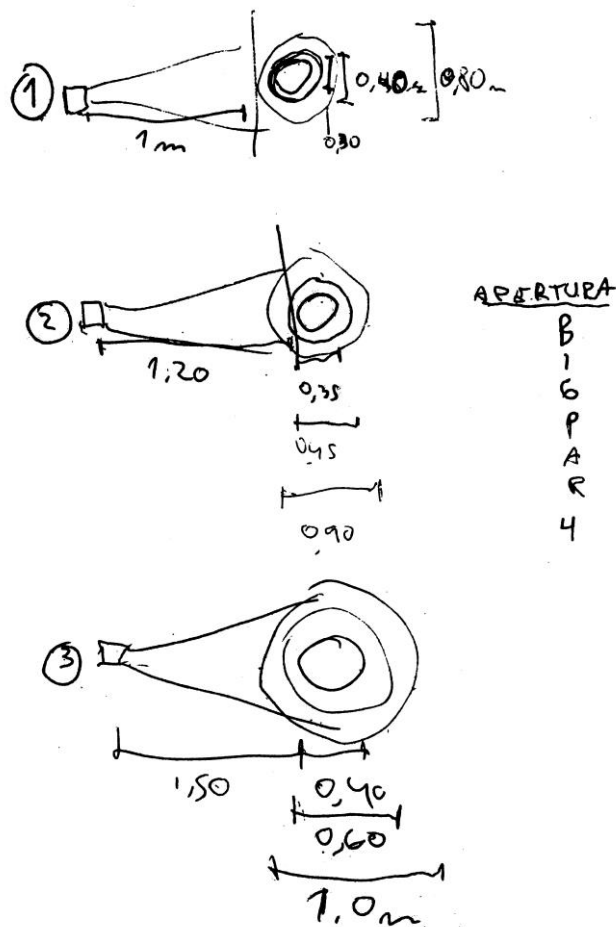
A partir de todas las posibilidades que surgen de las herramientas electrónicas, los sistemas arquitectónicos se ven modificados resignificándose conceptualmente junto a sus modos representacionales en el ámbito cultural, indagando en las nociones de tiempo y movimiento dentro de la tridimensionalidad espacial.

Estos artefactos ya no se los consideraría sólo como herramientas para los seres humanos, sino que se los puede empezar a ver como seres artificiales que interactúan con nosotros, formando situaciones diversas, circunstancias múltiples, eventos propositores de acontecimientos de temporalidades diversas.

Traemos la arquitectura al plano del arte como una manera de poder habilitar el diálogo en lo colectivo, pero también invita a la reflexión individual. Una predisposición a vivencias, que deja al objeto de arte en un segundo plano, con la función de incentivar a la vida, estimulando la búsqueda consciente de aquello en lo que estamos envueltos. Las formas en que los cuerpos pueden ser afectados, y con esto, intentar lograr un cambio como resultado de su potencia relacional, ligado a la condición de las relaciones y encuentros que experimentan los cuerpos.

⁵⁷ La invención de lo cotidiano. 1 artes de hacer. Michel de Certeau

V.II. Proceso de trabajo. Laboratorio experimental, un campo de cruces disciplinares



Pruebas de apertura del haz de luz de uno de los reflectores con los que trabajo.

Pienso en un proceso de búsqueda como una acción que nos ayuda a ver el mundo con otra mirada, el trabajo que se realiza toma un carácter experimental tanto en el taller donde trabajo, como en los diferentes espacios donde muestro. Estas producciones dejan ver sus huellas procesuales.

En esta experimentación el elemento conductor y facilitador es el sentido de la intuición, gracias a esta búsqueda personal en la que voy atendiendo a aquello en lo que estoy envuelto es que llegué a la materialidad de la luz sin imaginar que las proyecciones de los reflectores dejarían ver una imagen figural, si es que se los dispone amablemente sobre determinadas superficies. Cuando esto se establece en el espacio se estimula a vivir el

color, no solo de un modo orgánico, sino que también de manera contemplativa y de ensoñación. Porque a mí entender, a diferencia de lo dicho por Fontana en su Manifiesto Blanco, el conocimiento experimental dialoga constantemente con el conocimiento imaginativo retroalimentándose en vez de erradicarse uno u otro. Entendiendo la transdisciplinariedad o también se lo podría llamar “indisciplina” (concepto tomado de una charla con Gabriel G. S.) no hay límites que tengamos que ponernos al momento de trabajar, toda la vida humana es un ensamblaje de conocimientos racionales, espirituales, oníricos, imaginativos, fisiológicos y hasta los no categorizados al día de hoy.

Si hay búsqueda, hay curiosidad. Citando a Einstein nos dice “(lo misterioso) es la emoción fundamental que se encuentra en el origen del arte y la ciencia verdaderas. Aquel que no lo sepa, y ya no sea capaz de asombrarse, es como si estuviera muerto.”⁵⁸ Y creo que viene por acá el gran motor que hace que este trabajo se termine desarrollando como lo hace. Al arte y la ciencia por lo general se lo menciona como términos opuestos, pero si se los ve con otra perspectiva están hermanadas en su intención en indagar en lo desconocido, lo extraño de las cosas en la que nuestra interpretación cognitiva muchas veces termina siendo contraproducente.

La exploración del entorno en el que estamos situados es una gran motivación en la que nos sumergimos para lograr un mejor conocimiento del universo, dejando la posibilidad de nuevos y diferentes diagramas de nuestra conciencia, y esto se debe al complemento tanto del trabajo científico como humanístico. Las elaboraciones de estas configuraciones del pensamiento pasan a ser instrumentos de interpretación que plantean preguntas sin respuestas definitivas. Sirviéndonos de nuestra mirada y nuestros cuerpos como escala de estas investigaciones, aunque la ciencia y la tecnología nos acercan a lugares que exceden por mucho esos límites, con un alcance que logra el impacto social que vivenciamos a diario. Estas alteraciones nos provocan un nuevo medio en el ser humano, todo experimento nos muestra en definitiva la falta de capacidad perceptual de lo que es la realidad. Aunque los instrumentos que aumentan esa capacidad nos muestran los aspectos de una realidad que es determinada por estos mismos aparatos.

⁵⁸ Albert Einstein. El mundo como yo lo veo, 1931

La física cuántica, el paradigma científico en el cual estamos inmersos en esta época, se ha desarrollado hasta su transformación en filosofía experimental.⁵⁹ La ciencia y el arte desde un punto de vista experimental incluyen procesos sistemáticos que generan un estímulo constante en el campo imaginativo. Michael Polanyi habla al respecto de la “situación de la investigación” con objetos epistémicos clasificando algunas cuestiones dilucidadas:

En primer lugar, la **materialidad**, esta situación se concentra en determinadas condiciones materiales.

La que le sigue, **capacidad de acción**, hace mención que al accionar una experimentación, se interpreta que el proceso que logra obtener el conocimiento le da la última palabra a las cosas (diferentes materialidades), siendo algo que no se puede anticipar, necesitando la apertura a toda posible respuesta de la cosa que se está estudiando.

En tercer lugar, **resiliencia**, es necesario tener una conciencia de que lo accionado sobre tales cosas epistémicas tienen una resistencia ante el control al que uno lo sujeta. Su manejo al momento de experimentar con ello nunca será ilimitado, por esto es que se debe de estar atento a sus manifestaciones en el proceso, viendo estas manifestaciones como reacciones que se encuentran entre el hacer y el descubrir, el construir y su exposición. Demostrando una necesidad de manipulación que posibilite la manifestación de algo, debiendo ser una manipulación sensible, que indague hacia dónde nos guían las cosas.

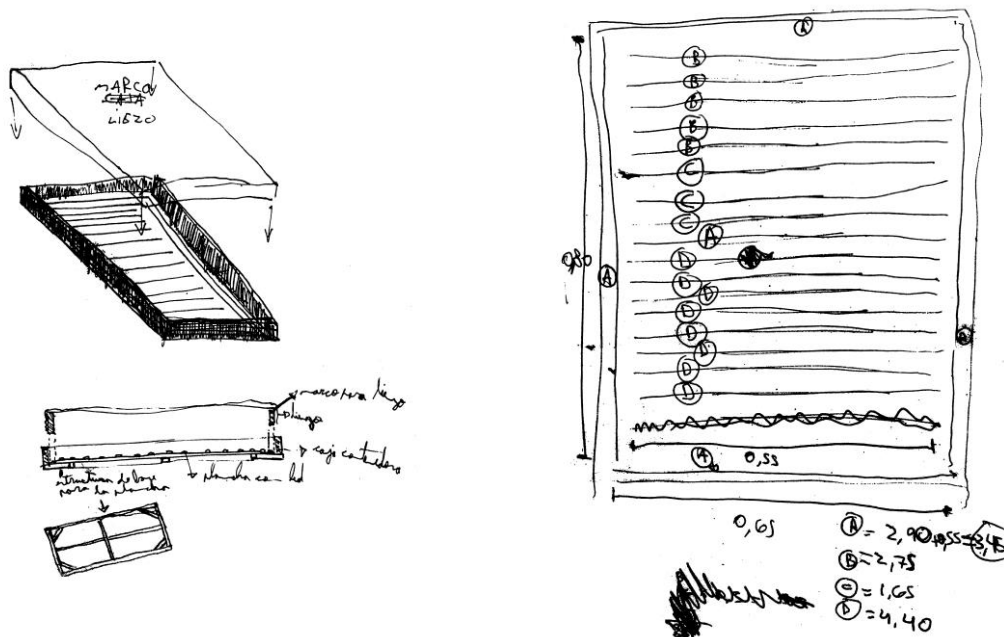
Y, por último, **repetitividad**, hay que tener en cuenta a la hora de realizar estas prácticas de que el valor epistémico de las cosas será transitorio, efímero. La cosa epistémica proviene del planteo de un enigma, uno que no es cuantificable o localizable con claridad, un objeto epistémico que si en algún momento es definido puede dejar de serlo nuevamente ya sea por su cambio contextual como por cualquier otra variable que afecte su manifestación.⁶⁰

A partir de la clasificación anterior, Rheinberger describe diferentes modos en los que los artistas proceden y en las cuales me siento identificado en su conjunto.

⁵⁹ Baggott, Jim, *the quantum story: a history in 40 moments*, Oxford university press, Oxford 2011

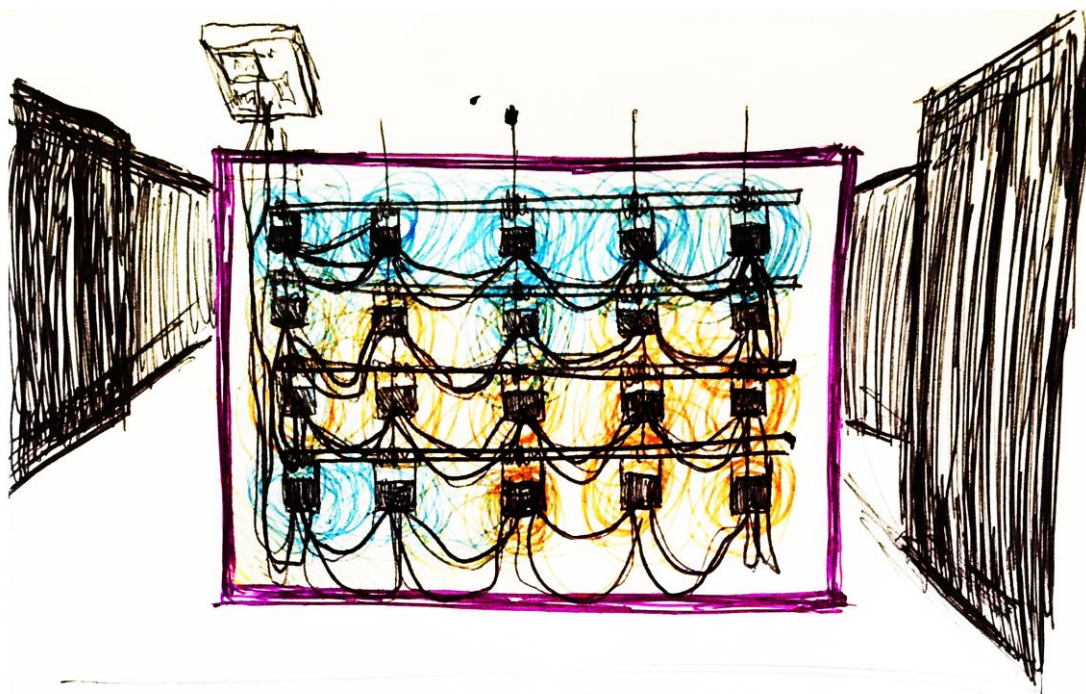
⁶⁰ Rheinberger, Hans-jorg, “epistemics and aesthetics of experimentation: towards a hybrid heuristic?” en SORMANI, Philippe, CARBONE, Guelfo and GISLER, Priska (eds.), *practicing Art/science. Experiments in an emerging field*, routledge, londres 2018, p.2360-249.)

Una sería la observación de los instrumentos con los que se está equipado y los materiales con los cuales estos interactúan según fueron diseñados, sumergiéndose en un mundo material, obteniendo a través de su indagación la capacidad de reconfigurarlos de distintos modos, a través de nuestra mirada estética. Otra posibilidad sería la experimentación de una materialidad determinada, el estudio de su resistencia material. Mostrando un proceso de producción repetitivo de conocimiento. Y la última opción mencionada por el autor, toma a las dos opciones anteriores, la experimentación de lo que resuena entre el proceso de producción de conocimiento del material estudiado y la producción artística en el estudio o taller, ayudando así a reflexionar sobre el proceso de producción artística.⁶¹



⁶¹ Centro de cultura contemporánea de Barcelona. Cuántica.en búsqueda de lo invisible. Barcelona. Impresión: Litografía Rosés /Syl, 2019. Texto “Ciencia y arte desde la perspectiva de un experimentador. (hans-jong Rheinberger)” p.35-38.

V.III. Nuestro cuerpo y las cosas: Diálogo



Boceto de posible disposición

Para empezar cabe aclarar que entiendo a la percepción como un fenómeno cultural que delimita quiénes somos o qué somos.

Según Berleant, los acercamientos “no cognitivos” sobre la apreciación estética de algo hace hincapié en las respuestas estéticas de la percepción, y de la completitud de nuestra experiencia participativa. Es una estética comprometida que se caracteriza por encarnar corporalmente las aproximaciones fenomenológicas experienciales y en ello el participante se verá activamente envuelto, siendo así el objeto artístico experimentado.

Su juicio cognitivo se basa en los sentidos y no en base al conocimiento, por lo tanto se aleja de una idea estrictamente racional. Alentando al reconocimiento de las diferentes experiencias según cada persona con su bagaje cultural individual. Como resultante de las cualidades sensoriales entre el observador y lo que se observa se dará un sentido de lugar. Ni las características del sitio ni las del visitante se pueden entender por

separado, ambas combinadas forman la experiencia, única y totalizante. Se trata de la relación que existe con lo que nos rodea.⁶²

Se trata de un proceso de observación en sí, una experiencia altamente subjetiva que requiere el rol activo y consciente del participante y no solo a un espectador pasivo. Se piensan propuestas para experimentar físicamente estas materialidades configurando un desmantelamiento poético, que busca abrir las diferentes capacidades de resonancias de los cuerpos en un intento de movilizar las subjetividades.

Lo primero que pensamos cuando hablamos de capacidades sensibles es en la percepción, eso que nos permite aprehender el mundo, vincularnos con significados y representaciones que se asocian a la historia individual y al lenguaje. Pero también a esta capacidad perceptiva se le suma una sensibilidad menos estudiada o conocida debido a las imposiciones históricas que nos da la posibilidad de captar nuestro entorno en su dimensión intensiva, fuerzas afectivas que se hacen presentes en nuestro cuerpo interpretándose como sensaciones, viéndose así por fuera de la historia personal o el bagaje cultural, se desliga de las significaciones interpretativas. Gracias a esto, el otro, ya sea una roca, un animal, un ser humano o el viento, es una multiplicidad plástica pulsante que ejerce diferentes fuerzas a través de nuestra sensibilidad, se hace parte de nosotros y por lo tanto se transforma en una existencia viva que recorre nuestros cuerpos, integrándose con su sensibilidad y llevándonos a un devenir otro; disolviéndose de este modo las figuras de objeto/sujeto, quitando la separación impuesta entre nuestros cuerpos y el resto del mundo. Según Suely Rolnik lo podríamos llamar “cuerpo vibrátil”, cuerpos receptivos a las fuerzas que nos alteran, cuerpos vulnerables.

Atendiendo a estas capacidades de nuestro cuerpo vibrátil, las referencias del mundo se ponen en crisis, llevando nuestras expresiones a formas diferentes o nuevas. Así es como se integran en nuestro cuerpo los estímulos del mundo y gracias a la expresión de sus reacciones es que aparecen nuevos mapas existenciales generadores de un todo fenomenológico. Confiando que al ejercer un pensamiento creador se genera un poder

⁶² Mylene Jankowski. James Turrel: The level of illumination. Appreciating art and nature. Master Art History: Modern and Contemporary Art. Faculty of Humanities, University of Amsterdam. July, 2016

transformador de lo real haciéndose uno participe en el cauce del destino, tanto en el plano subjetivo como en el objetivo del mundo.⁶³

A partir de este planteo el trabajo con el cuerpo vibrátil nos permite la capacidad de una escucha vibrátil, y de esa escucha nos quedará una resonancia que viene a ser una sonoridad de ser. Si en algún momento quisiéramos determinar el Ser de algo, tendremos que experimentar su resonancia, su imagen generada por la experimentación de eso que nos toca o nos rodea en el espacio. Esto tendrá una repercusión en la que se podrá profundizar sobre nuestra propia existencia y así tal vez sentiremos su poética, remitiéndonos a nuestras propias espacialidades existenciales e íntimas, a esas energías originarias que nos son personales. Comunicándonos desde nuestra intimidad, nuestro ensueño. En esto el espacio que estemos habitando pasa a trascender lo geométrico y llegarán a ser vividos como acontecimientos de vida. Desde el hacedor de arte como diría Bachelard en su libro “La poética del espacio” lo que intentamos hacer es brindar “documentos fenomenológicos” habilitando algunas posibilidades para que el que llegue hasta ese documento pueda sensibilizarlo y multiplicar su resonancia volviendo a confiar en el poder transformador de ello.

Hablando específicamente de nuestra problemática, a través del uso del color y su luz puesto como una tecnología utilitaria en un ámbito social se logra alterar el ámbito tanto individual como colectivo. Los dispositivos emplazados dejan percibir movimientos trabajados en la espacialidad arquitectónica, que muestran la concepción del evento en lo que se vivencia de este, la relación de nuestros cuerpos con los aparatos tecnológicos, y estos con el espacio, al mismo tiempo este evento se relaciona con una arquitectura contenedora. De esta forma las personas inmersas en esta espacialidad temporal, evidenciada por el movimiento de la obra y el habitar de las personas; se vuelve de gran relevancia, la experiencia vivida es propuesta por encima del objeto. Su tiempo es vivido, no el tiempo programado del dispositivo aislado, esto lleva a cuestionar la estabilidad del espacio-tiempo ¿Es absoluta? ¿puede ser modificable o ya es modificable? De este modo se

⁶³http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/artistas/cuerpo_en_accion/lygia/h-lygiaDELEUZE.htm

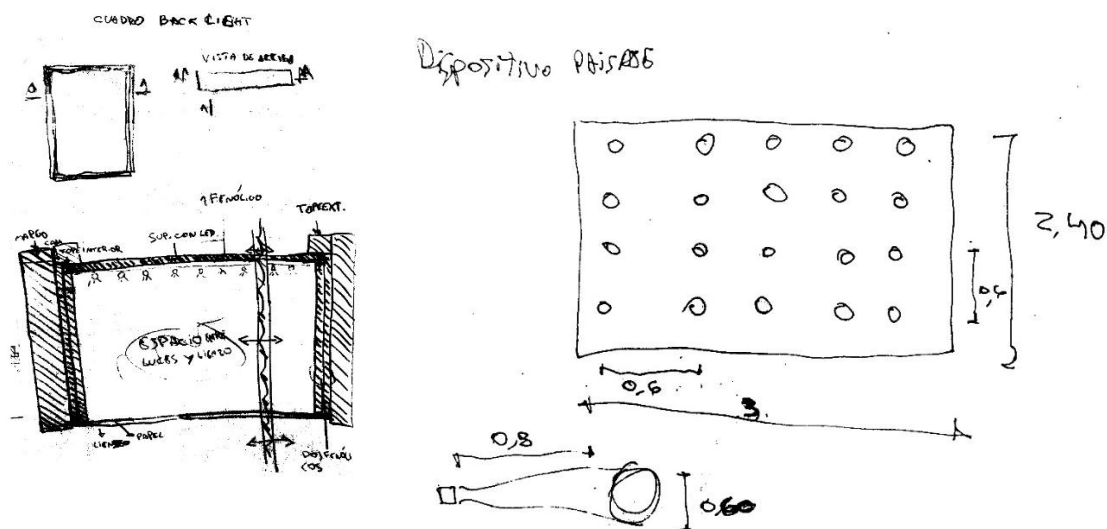
pueden transformar nuestras subjetividades al comprender que nuestro accionar en el entorno produce cambios, desaprendiendo los valores y conocimientos homogeneizantes propios de los sistemas ideológicos instaurados, llegando a obtener con suerte un resultado pedagógico dado por el sentido crítico de lo que se presente.

El entorno mismo se nos presenta como una variación de imágenes en movimiento envolviendo los cuerpos que experimentan todo tipo de cambios según la capacidad de reacción de cada uno. De esta manera al espacio se lo puede entender como un campo situacional afectado por diferentes energías o fuerzas, formando escenarios posibilitadores de aprehensiones de lo que nos rodea, volviendo a evidenciar un cuestionamiento sobre los roles de objeto/sujeto.



Otra opción de montaje.

V.IV. Materialidades: el espacio, la luz, el tiempo y el color.



El espacio trabajado se modela junto con el tiempo y la materia, tratándose de una arquitectura en cambio constante a partir de las imágenes en movimiento que se van desplegando en el transcurso temporal. En donde cada subjetividad que lo habite se encuentra entre un entorno planificado y un entorno que se va construyendo mientras se lo va descubriendo. A partir de estos entornos en parte programados, en parte aleatorios se dejan diversas situaciones relacionales constituidas entre el entorno y los cuerpos.

Al factor tiempo lo considero como un fluido que se comparte, entre nuestras corporalidades y en una misma escena, teniendo la capacidad de cambiar el estado de las cosas desde las experiencias en las cuales somos parte. Para poder dilucidar esto, se debe de hacer foco en los resultados del accionar del proceso artístico investigativo.⁶⁴

Esto lleva a pensar la diferencia entre lo que entiendo por el espacio y el lugar; este último, se da por el resultado de la distribución de los elementos a los que este incluye y sus relaciones co-habitacionales, posiciones de sitio y me atrevo a decir que un tiempo estable. En cambio, un espacio considera conceptos como los de dirección, velocidad y su variable

⁶⁴ Agustina Muñoz y Agustina Muñoz. Prólogo de El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

tiempo, combinando diferentes movimientos; situaciones animadas por esas movi­lidades desplegadas. Es el resultado de las diferentes orientaciones, circunstancias y temporalidades que hacen que su función sea variable, inestable en contraposición a la univocidad y estabilidad del lugar. El espacio es un lugar de la práctica, antropológico y existencial. Su experienciación se da en relación al mundo de la ensoñación, de lo perceptivo y a eso que venimos llamando resonancias vibracionales, abriendo a tantas posibilidades espaciales como experiencias existan.⁶⁵

Si se tiene en cuenta, aunque sea de manera vaga la filosofía oriental pensando en el espacio y la luz específicamente, esta hace hincapié en el concepto de ausencia, ausencia que permite una permeabilidad a otra espacialidad, expandiéndose. Espacios que se abren a otros espacios, nunca cerrados. Se los concibe resistentes a los límites tajantes, evitando lo definitivo. Esto hace que su filosofía sea amable, nos dice Byung-Chul Han, construyen espacialidades compuestas de transiciones y espacios intermedios.

La indiferenciación acompaña a que lo diverso conviva, el espacio de lo ausente, vacío es indiferente a lo abierto y lo cerrado, casi que no tiene paredes, tienen puertas de papel porque funcionan como un suave absorbente de luz, atenuándola así logra detenerla quitándole direccionalidad al mismo tiempo que le apaga su deslumbramiento. Espacios reservados con la luz, no se tiene el mismo modo de verla que en Occidente como una heroína derribadora de la oscuridad que oprime, sino que luz y oscuridad están en un permanente diálogo, se está en donde empieza una y termina la otra. Trabajan una luz a-direccional, atmosférica, amable. No existe el claro-oscuro, sino un entre-luz.⁶⁶

Para trabajar con la luz como un material plástico, es necesario hacer instrumentos que puedan moldearla y darle la forma que se busque, ya que no se puede moldear con las manos, como la arcilla por ejemplo, es una materialidad que se asemeja más al sonido o la música, nos dirá James Turrel, se esculpe el espacio a través de ella. Y si pensamos en el color de esa luz se construye una acción que dialoga con la concepción metafísica de la

⁶⁵ Certeau, Michel de. La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer. 10. "Relatos de espacio". México, D.F.: ITESO, 2007

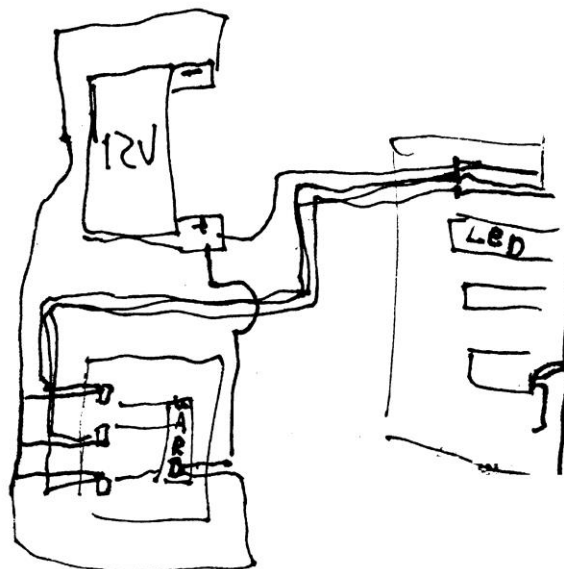
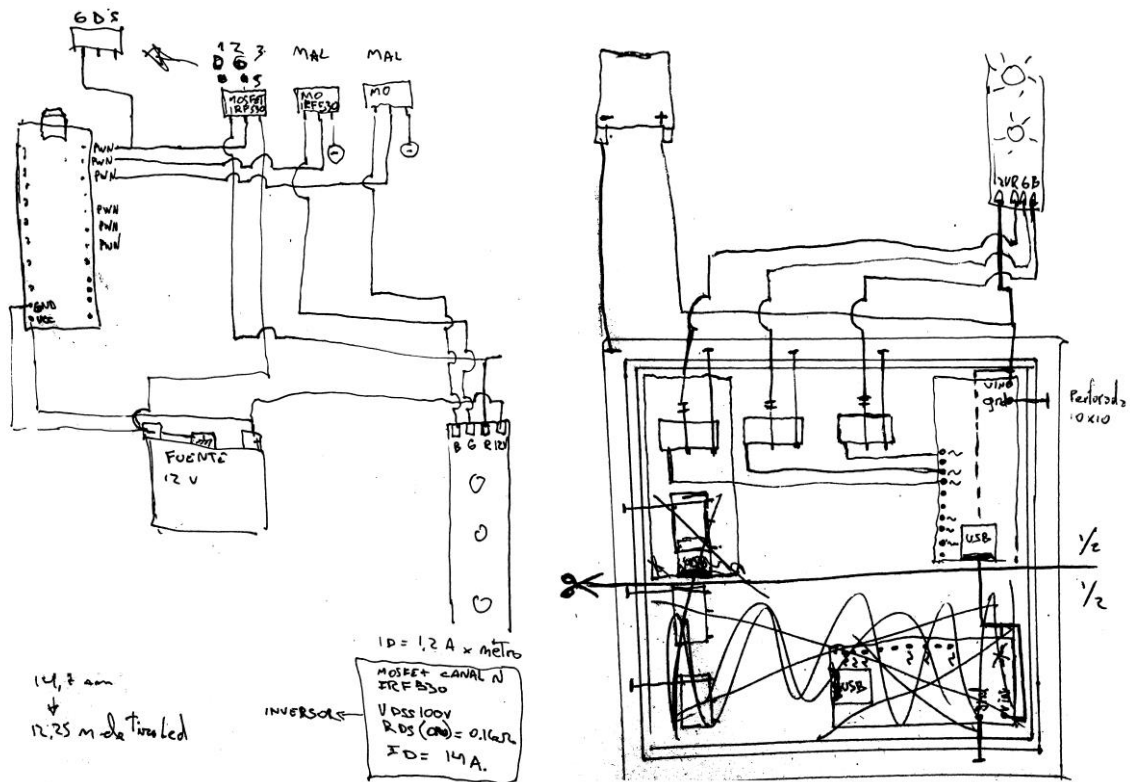
⁶⁶ Han, Byung – Chul. Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente. Buenos Aires: Caja Negra 1ª edición castellana, 2019.

pintura, su estructura se vuelve temporal. El color con una duración temporal, que acciona con su movimiento sobre el espacio. Esto logrará obtener mayor relevancia en la medida que esa arquitectura contenedora vaya obteniendo un carácter más abstracto, logrando obtener su carácter de animosidad mágica que muestra su vitalidad.

Como datos curiosos que nos da una pista de los poderes del color, nos enteramos, gracias a lo escrito por Jarman, que en la antigüedad se consideraba al color como una droga y que los inicios de las farmacéuticas modernas provienen del trabajo de los teñidores, donde se encuentra el origen de las píldoras como hoy las conocemos. Tal vez por eso, al habitarlo en el espacio y en su luz lleguemos a ver su magia.



V.V. Dispositivos, electrónica y código digital. Constructores de un nuevo ambiente.



Primeros bocetos de los circuitos electrónicos a utilizar.

En el ámbito digital el poder del lenguaje se encuentra en el código que inicia el accionar de una máquina. Lenguaje mágico, que a través del hardware deriva en la creación de cosas, animando y accionando diferentes materialidades. En mi caso, los circuitos electrónicos terminarán en diferentes luminosidades emitidas por leds. El código es lengua post-inglesa nos dice Hito Steyerl. Lenguaje del porvenir que aún no podemos asimilar completamente con el entendimiento. Dicho lenguaje realiza transferencias de fotones, electricidad y datos informacionales, logrando transformarse en imágenes gracias a los aparatos que se utilizan como nuevas herramientas para estos nuevos medios. Virtualidades concretizadas, visibilizadas.

Estos aparatos están diseñados y programados para realizar determinado tipo de imágenes, de este modo el artista que los utilice también terminaría siendo programado. El desafío se encuentra en hacer imágenes que sean poco probables desde el punto de vista de lo previamente programado en sus génesis, una acción en contra del aparato o dentro de estos o tal vez solo sumándole nuevas funcionalidades no esperadas que logran reformular sus usos. Luchando contra su automaticidad, se logran gestos que revelan a programadores-desprogramados, que elaboran superficies informativas que parten de lo abstracto y buscan lo concreto; indicando de cuál programa está partiendo para modificarlo o “hackearlo”. Gestos no transparentes en su producción, al escribir determinados códigos se inician complejos procesos dentro de los aparatos que no se ven con claridad, incluso ni siquiera para el mismo artista que les impone este código. Es un manipular/escribir a “tientas”, moviéndonos en la oscuridad mientras buscamos algo.

En cuanto al emplazamiento o diálogo con la arquitectura se genera una interactividad que nos da una existencia múltiple y variable. Lo electrónico digital se introduce en el espacio físico, sin necesariamente tener que ver una imagen previa, gracias a la capacidad de control que nos permiten los múltiples dispositivos en el plano físico y tangible.

Las obras que se producen según las leyes del azar muestran que lo que se está experimentando en un momento dado por la relación entre uno con ese entorno aleatorio pudo haber no existido nunca, pero sin embargo está sucediendo en ese preciso instante.

Generando eventos situacionales, espacialidades efímeras dentro de un sistema probabilístico, implicando un rompimiento del tiempo simétrico entre un antes y un

después gracias a su irreversibilidad, planteando problemáticas como la producción histórica, la comprensión de eventos fortuitos, implicados en nuevas posibilidades históricas.

V.VI. La Puesta (física y tecnología) y el Diálogo Subjetivo (fenomenología y sentido)



Ejemplo de cómo traduce uno de los dispositivos la imagen de video a secciones de color.

Algo que tomo de Flusser es su comparación entre una imagen tradicional (representaciones pictóricas) y una imagen técnica (imágenes presentadas a través de aparatos tecnológicos), habla de que el sentido de la primera es intentar orientarse en el mundo, pero el de las segundas es buscar una direccionalidad, dar un sentido al mundo.

A partir de esto la propuesta en cuanto a dispositivos a presentar se basará por un lado, en un cuadro lumínico con directivas en random, esto implica una imagen técnica más purista, de alguna manera, y como en su momento se mencionó que va de lo abstracto hacia lo concreto por su imagen gestada desde un código informático, la cual tiene deliberadamente una direccionalidad aleatoria implicando su perpetuo cambio y su imposibilidad al retorno. Y por otro lado, en un dispositivo que su fuente primera,

ordenadora del color de cada aparato lumínico, será un registro videográfico tomado por una cámara de un paisaje elegido a gusto personal, que deje ver el contexto en el cual vivo. Este será procesado por lenguaje de código y convertido en datos de señal DMX (protocolo que controla el tipo de luminarias utilizadas) para luego ser pasado en loop, un tiempo en bucle que genera mismas condiciones lumínicas espaciales. En esto hay un gesto dialógico que empieza en lo concreto del entorno registrado por el ojo de la cámara pasando por el filtro abstracto del código informático, para volver a ser imagen concreta. ¿Será que busca orientarse al mismo tiempo que muestra una posible direccionalidad? En la combinación de ambos dispositivos situados en un mismo ambiente, sus posibilidades se amplían generando una metáfora bastante similar a los tiempos dados en la vida de este planeta. Esto se da gracias a la electrónica digital que nos está permitiendo re-programar la aparatología orientada al espectáculo y junto a su descontextualización, se toma el desafío de hacer imágenes fuera de lo planeado desde el punto de vista del programa establecido en estos aparatos.

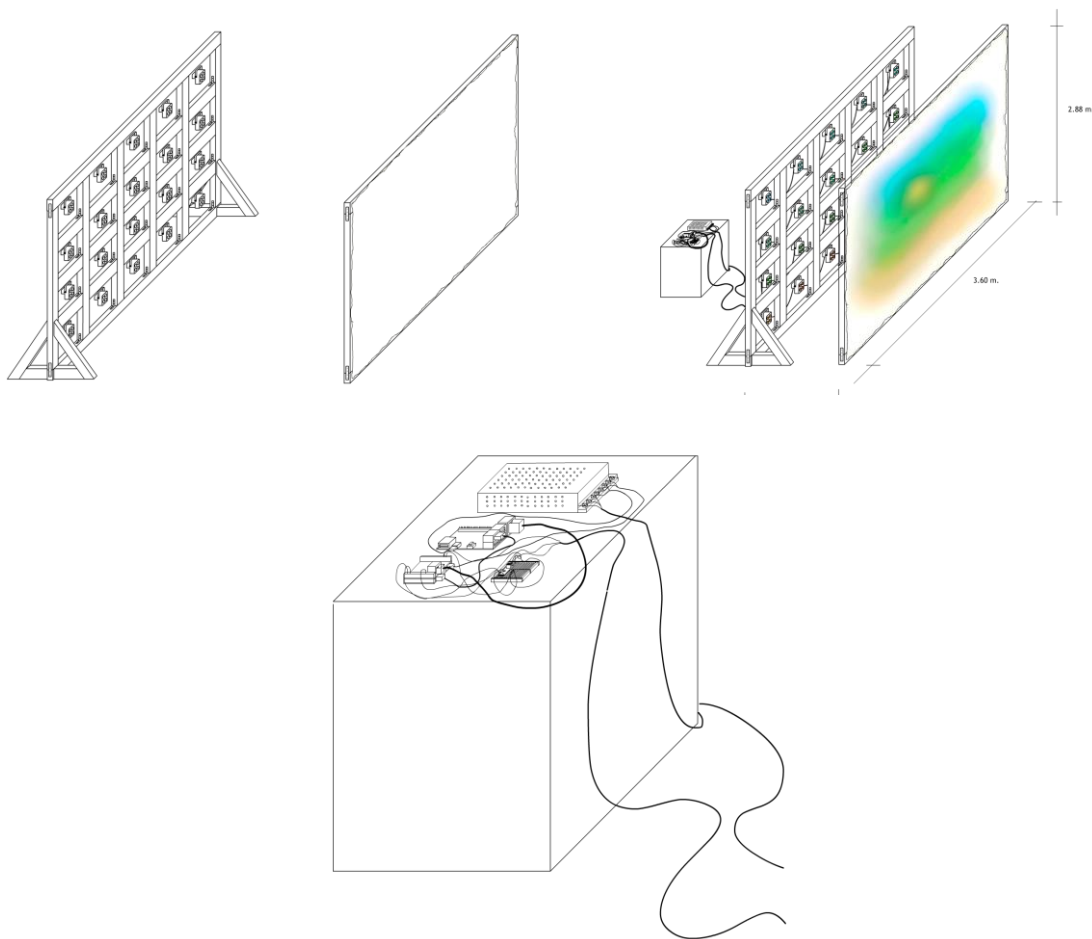
También se aprovecha el ruido producido por los aparatos, que no pudieron evitar sus fabricantes, para el enfriamiento de sus circuitos internos, dando por hecho que los sonidos de los parlantes de cualquier evento son más fuertes que sus propios sonidos internos, pero está presente y se escucha claramente si se los deja oír. Se genera un ruido blanco que bloquea otros ruidos externos más bajos, pero también ruidos producidos por el mismo cuerpo de la persona que lo escucha, ayudándolo a entrar en un clima maquínico o de extrañamiento o de introspección.

Estoy trabajando con imágenes hechas por luces, entendidas como materia, pero también como energía. Pinturas de led, composiciones pictóricas. Imágenes que se expanden literalmente en el espacio tocando nuestras pieles y alrededores. Planos que delimitan el espacio, pero al mismo tiempo lo van esculpiendo con el juego de luces y sombras cambiantes, excluyen a su vez las categorías de lo abierto y lo cerrado, generando espacios transicionales tanto por los cambios de luz, color y sombras como por las disposiciones de los planos y objetos instalados.

La disposición de estos planos será en base al diálogo con la arquitectura dispuesta, al observar, sentir, imaginar, probar y meditar conscientemente la disposición de esos planos, y objetos que se sumarían a la resolución compositiva del espacio. Con esto

también se deberá tener en cuenta que al movimiento del cambio de color y prendido/apagado de las manchas lumínicas se le suma el movimiento del que mira, cambiando la visión de esas manchas capturadas en la pantalla y los aparatos lumínicos con todo el cablerío eléctrico que conectan estas máquinas, dejando múltiples situaciones visuales en ello.

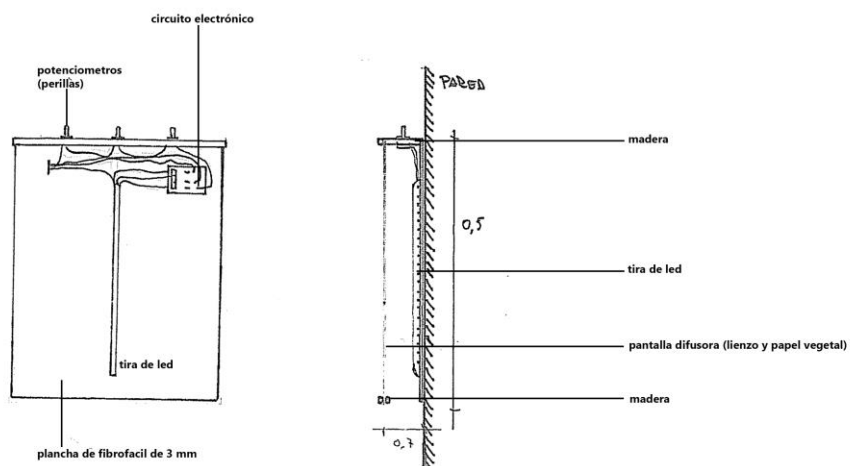
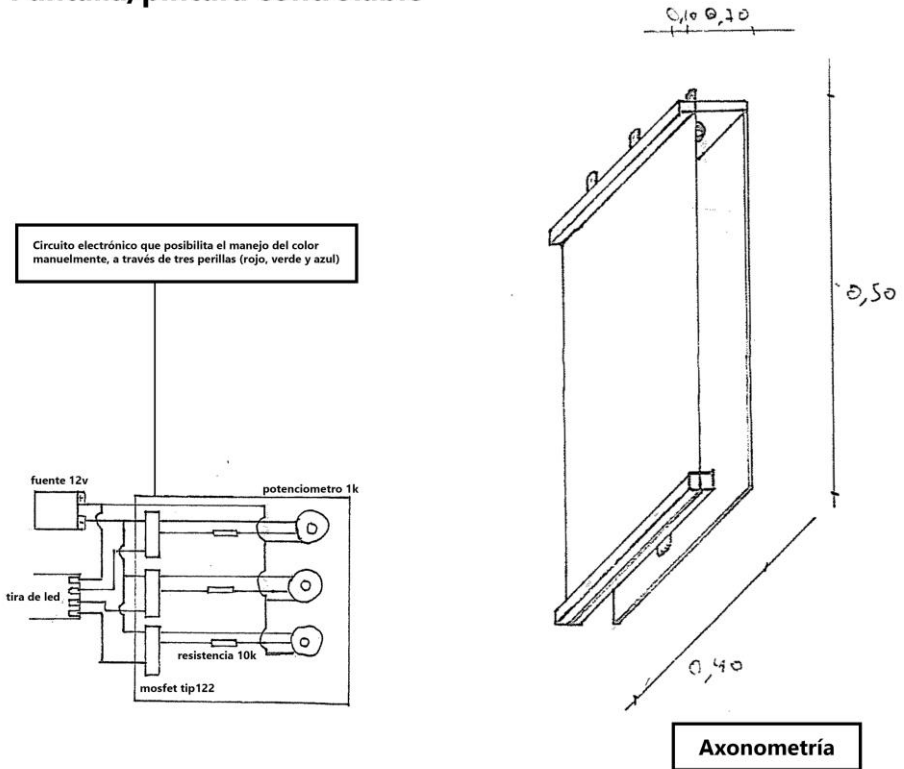
Con estos planos/pantallas, dejando a la vista los reflectores que muestran su direccionalidad de la luz y difuminándola, de alguna manera le pongo un filtro a esa imposición de los aparatos para dejar ver la amabilidad que puede tener esta luz. En este caso, papel vegetal funcionando como difusor que se suma a un lienzo robusto, acercando materiales más próximos a las artes visuales, simples, de uso cotidiano, nobles. **El resto ya es la experiencia de la puesta en escena, es todo lo que nos interesa vivenciar de eso, hasta dónde o de qué manera nos pueden afectar estos dispositivos impuestos y hasta dónde podemos llegar a asimilar con lucidez de conciencia estos estímulos.**



Bocetos probando composiciones instalativas.

V.VII. Composiciones de los dispositivos definidas

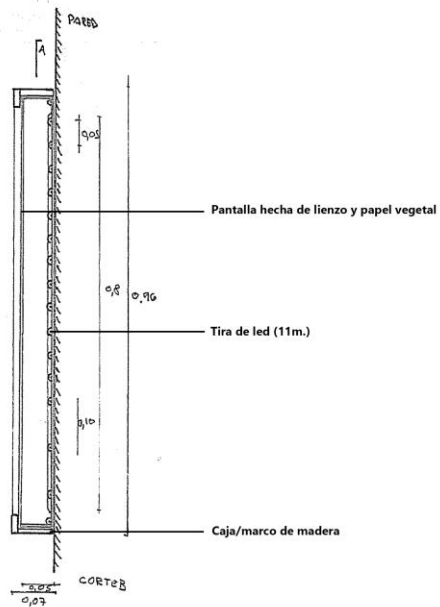
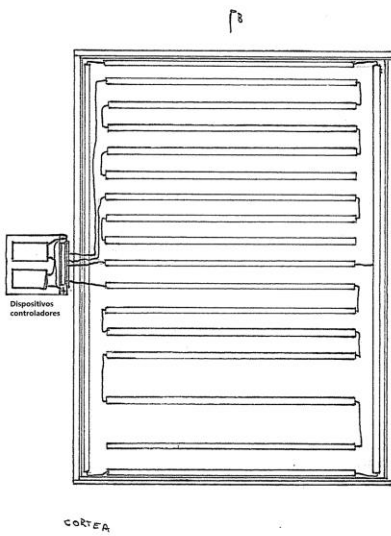
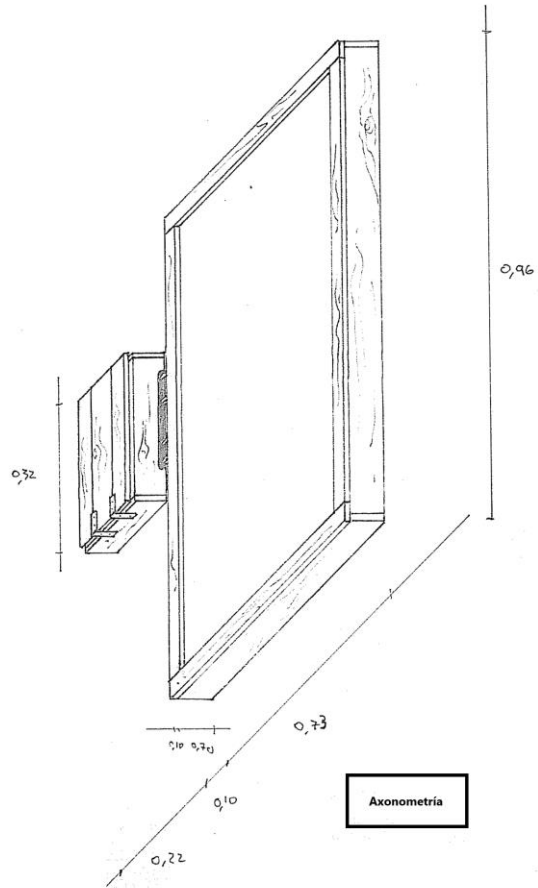
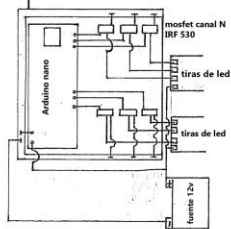
Pantalla/pintura controlable



Este, es un tercer dispositivo que se podrá controlar a mano que surge a último momento intentando integrar de manera más efectiva al que habite el espacio

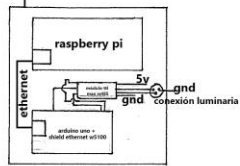
Tiempos randoms

Dispositivo electrónico de alimentación y control de las tiras de led que se encuentran dentro del cuadro (se precisan dos de estos por el consumo que tienen los leds)

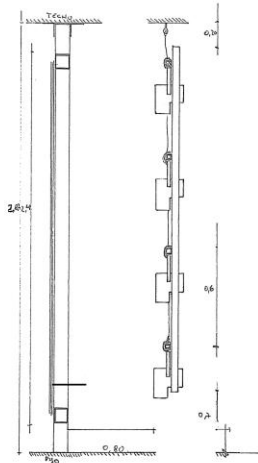


Dispositivo paisaje

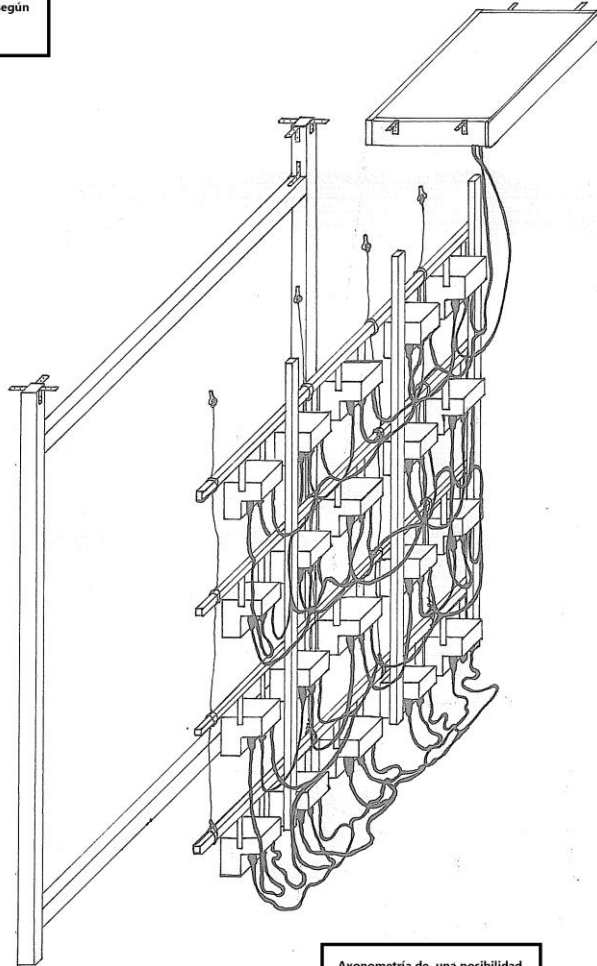
Dispositivo electrónico que realiza el proceso de recopilación de información videográfica, traduce a datos de color y lo transforma a protocolo DMX para que las luminarias puedan seguir su colorimetría respondiendo individualmente según la sección asignada del video.



Corte longitudinal



pantalla compuesta por lienzo, papel vegetal y tul negro
(en orden desde el exterior hacia el interior)



Axonometría de una posibilidad compositiva del armado de la instalación

V.I. Bibliografía

- Agustina Muñoz y Agustina Muñoz. Prólogo de El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Amount, Jacques. La imagen. 1ª Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Bachelard, Gastón. La poética del espacio. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina S. A. Cuarta reimpresión y primera edición bajo la norma Acervo (FCE Argentina), 2000.
- Bourriaud, Nicolás. Post – Producción.
- Burroughs, William S. La revolución electrónica. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- Centro cultural Borges / Museo Juan B. Castagnino. Lucio Fontana. Profeta del Espacio. Buenos Aires: Ennio Ayosa impresores, 1999.
- Centro de cultura contemporánea de Barcelona. Cuántica. En búsqueda de lo invisible. Barcelona. Impresión: Litografía Rosés /Syl, 2019.
- Certeau, Michel de. La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer. México, D.F.: ITESO, 2007
- Cromoactivismo, Activismo poético y transversal. C(r)OSMOS. Buenos Aires: Somos cromosomos, 2018.
- Dia Center for the Arts, Proa Fundación. Dan Flavin. Buenos Aires, Mercatelli, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. Supervivencia de las luciérnagas. Madrid: Abada editores, S.L. edición en español, 2012.
- Elvira, Juan. Arquitectura Fantasma. Espacio y producción de Efectos ambientales. Madrid: Tesis Doctoral, 2014. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid Departamento de Proyectos Arquitectónicos.
- Han, Byung – Chul. Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente. Buenos Aires: Caja Negra 1ª edición castellana, 2019.
- Hernández García, Iliana. Mundos virtuales habitados: espacios electrónicos interactivos. 1ª ed. – Bogotá: CEJA, 2002.
- Hito Steyerl. Arte duty free. El arte en la era de la guerra civil planetaria. Buenos Aires: Caja negra, 2018.
- <http://opusmexico.com/wp-content/uploads/2019/04/Luis-Barragan-ARQ-LIBROS-AL.pdf>

http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/artistas/cuerpo_en_accion/lygia/h-lygiaDELEUZE.htm

<https://adrianxaviermx.wordpress.com/2017/09/25/museo-el-eco-manifiesto-de-la-arquitectura-emocional/>

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/28715/200702P43.pdf;jsessionid=F15CDC7B4A326133F9E6CDC6DCC45BCE?sequence=1> (el credo estético de Mathias Goeritz)

<https://eleco.unam.mx/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>

<https://www.youtube.com/watch?v=NUfR2gYN6Co>

Jarman, Derek. Croma. Un libro de color. Buenos Aires, 1ª ed. Castellana, Caja negra, 2017.

Luis Barragán, Barragán a través de sus escritos, notas y entrevistas. Arquilibros.

Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la percepción. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, S.A.I.C., 1993.

Moholy-Nagy, László. Pintura, fotografía, cine / László Moholy-Nagy. Buenos Aires: Buchwald Editorial, 2018.

Oiticica, Hélio. Materialismos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Manantial, 2013.

Studio Olafur Eliasson y Philip Ursprung. An Encyclopedia. Hohenzollerning 53, D-50672 Köln: Taschen, 2012.

Tornquist, Jorrit. Color y luz. Teoría y práctica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili edición castellana, 2008.

Turrel, level of light

Vilém Flusser. El universo de las imágenes técnicas. Elogio a la superficialidad. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Zumthor, Peter. Atmospheres. Architectural Environments – Surrounding Objects. Berlin: Birkhauser Verlag AG, 2006.

V.II. Fuentes de imágenes

Fontana: <https://masdearte.com/lucio-fontana-hangar-biocca-espacialismo/>

Flavin: <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/367-dan-flavin-biografia--exposiciones>

Oitica: <https://www.arteinformado.com/magazine/n/la-50-art-basel-estara-llena-de-sorpresas-elegimos-9-de-artistas-iberoamericanos-6339>

Eliasson: <https://picnic.media/las-impresionantes-instalaciones-a-gran-escala-de-olafur-eliasson/>

Peisajovich: <https://www.museomoderno.org/es/exposiciones/karina-peisajovich-el-aire-tomara-esta-forma>

Janssens: <https://kamelmennour.com/artists/ann-veronica-janssens>

Zumthor: <https://medium.com/@ungalimatias/peter-zumthor-conferencia-en-1988-240ebd63ef5d>

Goeritz: <https://www.archinform.net/arch/1653.htm>

Barragán: <https://www.admagazine.com/cultura/luis-barragan-esta-pelicula-explora-la-casa-gilardi-en-la-ciudad-de-mexico-20191127-6215-articulos.html>