

La performatividad de los cultos

AΩ@

Emir Z. Gómez Farah

Tutora: Àngels Viladomiu
Canela

NIUB 17992645UB

*Master en Producción e Investigación Artística
Arte y Contextos intermedia*

Facultad de Bellas Artes
Universitat de Barcelona

curso 2021 - 2022



ABSTRACT

La siguiente investigación plantea descomponer en muchas partes mi forma de ver y mi aproximación a la sociedad contemporánea, desde su análisis a sus manifestaciones en la práctica artística. La inquietud que da origen a esta tesis surge en nuestras formas de interacción diarias, donde progresiva e involuntariamente omitimos momentos de calidez y cercanía con nuestro prójimo. Corporeidad que perdemos y virtualidad que ganamos en nuestra búsqueda de la mirada ajena, en la aprobación del otro. Gracias al desarrollo de la técnica, lo análogo, la relación directa con las cosas se ha perdido y alcanzado un alto grado de especificidad en su funcionamiento. La ignorancia hace que se deposité fe y confianza en la cosa hasta llevarla a un punto de adoración. Así es como poco a poco se va mitificando nuestra tecnología y el dispositivo por excelencia, el móvil. Este análisis deriva en la creación de un marco teórico para el desarrollo de un pseudo culto a través de la práctica artística en torno a la tecnología y la digitalización. Una sacralidad del absurdo con una estética que exprese interioridad, misticismo y la creación de un nuevo código simbólico irónico y desmitificante.

~Δ~

This research proposes to break down my view and my approach to contemporary society into several aspects, starting with its analysis and its manifestations in artistic practice. The concern that gives rise to this thesis arises in our forms of daily interaction, where we progressively and involuntarily omit moments of warmth and closeness with our neighbors. Corporeality that we lose, and virtuality that we gain in our search for the gaze of others, in the approval of the other. Thanks to the development of technology, the analogue, the direct link with people and objects is lost. The connection has now reached a high degree of specificity in its functioning. Ignorance causes faith and trust to be placed in objects to the point of adoration. This is how, little by little, our technology and the device par excellence, the mobile phone, are being mythologised. This analysis leads to the creation of a theoretical framework for the development of a pseudo-cult through artistic practice around technology and digitalisation. In my work, absurd sacredness is found with an aesthetic that expresses interiority and mysticism combined with the formation of a new ironic, but also, demystifying symbolic code.

Palabras clave

cultos \ arte multimedia \ teatralidad \ energía \ atmósfera \ móvil

Key words

cults \ media art \ showmanship \ energy \ atmosphere \ mobile phone

• Introducción	10 - 15	:: Dimensiones	
		2da dimensión	40 - 49
•• Una crisis de norte	16 - 21	3ra dimensión	49 - 52
		4ta dimensión	53 - 57
/:\ La performatividad de los cultos		::: Conclusiones	58 -
/:\. La teatralidad	22 - 29		
<i>luz, escenografía y drama</i>		::: Bibliografía	62 - 65
/:\.: El símbolo	30 - 37		
<i>misticismo y representación en el espacio</i>			



Para ella fue el consuelo de la soledad. A los desesperados que querían dejar este mundo miserable les enviaba el destello de la última esperanza. Compartía el lecho de los abandonados. Incluso llegaba a amortiguar la voz estridente que conservase desde su exilio, convirtiéndola en un cálido zumbido. Pues ¿Qué más había menester en lugares donde todos soñaban con su llamada o la esperaban temblando como el pecador?

(Benjamin, 1950)

Introducción

Es lunes por la mañana, salgo por una vía en dirección al metro y luego de un par de cuadras reparo que nadie me dirige la mirada. Continuo mi andar con paso determinado haciendo caso omiso a esta posible eventualidad del azar pero, al llegar al metro, mi sensación previa se reafirma. Soy yo o me cuesta verme a través del otro? veo tan solo presencias, algunas ensimismadas, otras absortas, ya nadie me ve, nadie ve nada. Miran su regazo como queriendo anular la realidad de alguna forma, buscando negarla. Agobiado de tanta indiferencia decido bajarme del metro y doy con una combinación donde convergen al menos 4 líneas. Muchos toman el mismo camino y la procesión se da por iniciada. Multitudes de entes caminan y al mismo tiempo miran hacia sus manos como queriendo contener algo, retenerlo y atraparlo para que no escape. De sus manos emergen luces de miles de colores o quizás tan solo uno, un blanco tan blanco que mirándolo la misma Medusa podría quedar petrificada. Luego de unos minutos andando entre el rebaño siento un urgir, una suerte de ansiedad por llenar un vacío en el espacio-tiempo, olvidar y olvidarme. Entonces coloco mi mano en el bolsillo como queriendo encontrar la solución a mis problemas y ahí es donde encuentro mi propia y personalizada luz. Su contenido es tan auto-afirmante que la única opción posible es mirarla y así de alguna forma mirarme.

Advierto que el objeto posee una forma de prisma cuadrangular, aunque algunos son más chatos que otros. Será que todas las miradas del mundo se concentran en este punto focal, un punto focal algorítmicamente personalizado?

Un resplandor que concentra el universo mismo pero, en definitiva, no comunica nada. Como torres de Babel, se conjugan millones de idiomas, medios y lenguajes que se sintetizan en placebo megalítico de la desinformación. Su luz me envuelve y absorbe como un agujero negro, y eclipsado, camino hacia su singularidad, sin cuestionar ni mi ser, ni la gravedad, ni el tiempo, ni el espacio. Contiene tanta información que se hace excesivamente densa. Esta luz etérea trasciende el plano terrenal y así mis primigenias dudas quedan cegadas por su intensidad.

Esta pequeña historia refleja mis sentimientos al transitar por un día normal en la ciudad. Es una sarta de caos informativo, ruido, comunicación, incomunicación, movimiento, alienación e indiferencia. ¿Cómo es que en tan pocos años la sociedad entera, nuestros hábitos y formas de relacionarnos cambiaron gracias a unos pocos objetos? ¿Cuál es el poder de estos objetos? ¿Aún existe espacio para la reflexión, y en consecuencia, la filosofía y la espiritualidad? ¿Cómo es que el mundo físico pasó a un segundo plano para dar lugar a un mundo virtual? Estos cuestionamientos me hacen dudar de la propia realidad y lo palpable de nuestro mundo material.

Son preguntas inconducentes que me hago con frecuencia y, al no tener respuestas, estas incógnitas embadurnan toda mi vida y crean la necesidad de expresarlas. Mi curiosidad por la conducta humana, por nuestra psiquis y los límites de mi conocimiento sobre ella, el por qué somos como somos, por qué hacemos lo que hacemos. Incógnitas acerca de nuestro lugar y objetivo en la Tierra. Un fuerte sentimiento de no pertenecer, observar las cosas como un foráneo o un *outsider*, hace que vea mi alrededor de forma irónica y analítica. Así es como estas inquietudes se trasladan a toda mi forma de pensar y por ende a mi trabajo.

La siguiente investigación se divide en tres partes y a su vez en subpartes: *Una crisis de norte* es una invitación a mi forma de transitar en la sociedad actual y mis sentimientos respecto a ella. En el siguiente apartado *La performatividad de los cultos* doy pie a un desentrañamiento sobre cómo mis referencias dentro de la historia del arte influyen en mi pensamiento y mi quehacer. En este capítulo troncal, mi investigación se desarrolla sobre la evolución y las metodologías que utilizan ciertas religiones y cultos para captar la atención. Analizo sobre cómo el arte, la arquitectura, la organización de los espacios, la materialidad, sus símbolos, la luz y la conformación de escenarios teatrales magnifican su presencia.

En el último capítulo, *Dimensiones - de la bidimensionalidad a un espacio sensorial* reflexiono sobre mi forma de aprovechar las herramientas ya mencionadas y, a través de ellas, dilucidar las maneras en que mi percepción sobre el mundo se conecta para organizarlas desde tres *dimensiones* o tipos de perspectivas diferentes. Este capítulo habla más

sobre mi práctica artística en sí en relación al arte contemporáneo y los diferentes recursos y guías que me sirven como referencias. El primer apartado, *La segunda dimensión* habla de mi infancia y cómo di mis primeros pasos en el arte, a través del dibujo, la pintura y formas de expresarme en el plano. El segundo, *La tercera dimensión* trata más bien sobre mi formación como arquitecto y en cómo esta influenció mi manera de percibir el mundo y el arte. La tridimensionalidad y el desenvolvimiento en el espacio se trasladaron al plano, el desarrollo de la técnica y de herramientas digitales. El tercer y último apartado, *La cuarta dimensión* diserta sobre mi acercamiento a lo que está un poco más allá de los sentidos, de mi conexión con la filosofía, la tierra y el universo y la forma en que reflejo ésta en mi obra.



Una crisis de norte

Cada día se hace más notorio el quebrantamiento del sueño capitalista y nuestra progresiva entrada en un período postcapitalista. La crisis económica originada en EEUU del 2008, la crisis sanitaria del Covid-19 y la guerra en Ucrania marcó un antes y un después en la confianza sobre la estabilidad del mundo occidental, de su sistema financiero, en la ciencia y, en consecuencia, una pérdida de fe en todo el sistema en sí. La promesa de progreso se topó con su finitud, embistió con sus desaciertos y materializó el horizonte para alcanzar las actuales repercusiones sociales, políticas y medioambientales. Hito Steyerl habla de un horizonte inestable que vemos en caída libre y a propósito de su obra *Los Condenados de la Pantalla* describe:

Lo que se había construido mediante el trabajo y la solidaridad social empezó a ser disuelto por la depredación de un súbito proceso de desrealización. El legado material de la conflictiva alianza moderna entre la burguesía industrial y los trabajadores y las trabajadoras industriales -sus acuerdos sobre la educación pública, la sanidad, el transporte y las prestaciones sociales del *welfare*- se sacrificó por el dogma religioso de un dios llamado -los mercados-. (2014, p.12)

Como bien enuncia Steyerl, el mercado fue corroyendo ese sueño americano que por mucho tiempo representó un norte, nuestro lugar en la lejanía hacia donde mirar, direccionar nuestros objetivos y nuestras acciones. A diferencia de aquellas épocas donde la civilización pisaba fuerte y seguro, pero dando pasos en falso sin saberlo. Cuando existía una idealización del futuro que se veía y palpaba en el progreso mediante una imaginería de abundancia, tele transportación, viajes interestelares y autos voladores. Si nos preguntáramos en el presente hacia donde nos dirigimos o cuál es nuestra perspectiva hacia el futuro, sólo obtendremos respuestas poco optimistas. «(...) es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo.¹ El latiguillo recoge con exactitud lo que entiendo por realismo capitalista: la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa.» (Fisher, 2016, p.10) Nuestra actual imaginería de cara a los días que vienen es únicamente distópica, es un lugar donde todos nuestros objetos de consumo han llegado a un punto

¹ en referencia a la frase atribuida a Fredric Jameson

que su condición inicial de beneficio se revierte para infundirnos problemas.

Depositamos nuestra fe en objetos realizados por el ser humano y por esta misma condición siempre serán un objeto de error tanto técnico, como moral y ético, creados desde una perspectiva antropocéntrica. Como *Hal 9000* en 2001 *Odisea del Espacio*², esa inteligencia artificial que en un principio se inventó como acompañante y guía en la oscuridad del cosmos, colocamos ciegamente nuestras esperanzas en la ciencia para luego vernos implicados en un continuo error en *loop*, que no tan lentamente, nos lleva a nuestra propia extinción. En el ensayo *La Humanidad Aumentada*, Eric Sadin hace una reflexión sobre nuestro actual vínculo con la técnica y habla sobre su evolución, cómo la técnica pasa de prótesis del cuerpo a un rol de administrador sobre los seres y objetos del mundo. Sadin, hace referencia sobre un sentimiento de frustración generalizado que nos provoca una fe de convicción en el aumento de nuestra calidad de vida dado por la técnica:

Es probable que esta supuesta frustración se haya desplazado hoy hacia la fe en un poder eminentemente asegurador e intensificador de la existencia. Este agenciamiento técnico-antropológico disuelve todo sentimiento histórico de desposesión, en favor de una convicción en el aumento indefinido de la calidad de vida gracias a agentes inmateriales superinformados e intuitivos. (2018, p.65)

Uno de los primeros recursos del desamparado son la superstición y la religión y como expresa Sadin, existe un desplazamiento de nuestra fe hacia tecnologías algorítmicas y superinformadas. Son tiempos de profunda desprotección e inestabilidad donde buscamos aferrarnos a algo o alguien que nos permita poner los pies en la tierra y nos guíe en nuestro camino. Entonces será que nuestros deseos de encontrar eso que nos extienda su mano se vean reemplazados por la extensión del mango de un *selfie-stick* y la luz fría de un móvil en su extremo? Ignoramos esta necesidad existencial por completar los enigmas de la vida y la suplimos con un dispositivo que da respuestas inmediatas a preguntas que ya sabíamos de antemano. En la necesidad de darle un sentido a nuestra existencia es que nos aseguramos de estos objetos materiales y más aún, engañados, los utilizamos con la excusa de comunicarnos con otras personas pero no sirven más que como un mecanis-

² 2001 *Odisea del Espacio*.(1968) dirigida y producida por Stanley Kubrick (1928 1999). *Hal 9000* era una supercomputadora capaz de controla

mo para alienarnos y olvidarnos de la existencia de una comunicación real.

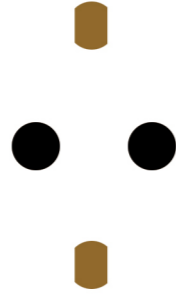
La frase que Arthur C. Clarke³ enuncia "cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia" representó un detonante para caer en cuenta de lo que en realidad estaba desgranando: los dispositivos y mecanismos que poseen poder de atracción y el culto que se origina a partir del capitalismo en todas sus expresiones. En el mundo actual, parcialmente moderado por las máquinas perdemos capacidad de raciocinio y nos vemos envueltos en un círculo cíclico de ignorancia. El capitalismo nos envuelve en un conocimiento y libertad limitados ya que sus promesas están condicionadas por parámetros algorítmicamente preestablecidos. «En el mundo controlado por los algoritmos, el ser humano va perdiendo su capacidad de obrar por sí mismo, su autonomía. Se ve frente a un mundo que no es el suyo, que escapa a su comprensión. Se adapta a las decisiones algorítmicas que no puede comprender» (Han, 2021, p.18) Se conforma una suerte de prisión inteligente donde los usuarios o creyentes se embarcan en un juego cíclico de dar y recibir información algorítmicamente ajustada a sus gustos y necesidades.

Ya no se idolatra a una deidad intangible y desconocida, en cambio, dentro del común de las personas que ignoramos cómo es el funcionamiento de las cosas, y, de forma un tanto vanidosa, rendimos culto a nuestras propias creaciones. «El *smartphone* (...) como aparato de sumisión, se asemeja al rosario, que es tan móvil y manejable como el gadget digital. El like es el amén digital. Cuando damos al botón de Me gusta, nos sometemos al aparato de la dominación» (Han, 2021, p. 39) Rendimos culto a una entidad autoafirmante ya que su contenido está ajustado a los gustos de cada poseedor.

El siguiente trabajo de investigación se centrará en la generación de un marco teórico que albergue ciertos conflictos contemporáneos contemplados dentro de la historia y abordando circunstancias de la psicología, la política, nuestro entorno social y sus repercusiones en nuestro cotidiano. Planteo el reconocimiento de algunos de estos mecanismos de atracción para generar un culto. Busco, a raíz de estas problemáticas, la creación de un imaginario, de hechos concretos del pasado, pero modificando su aproximación y valoración dentro de la "historia oficial". Una narrativa adornada, un espacio donde se entremezclen los tiempos entre pasado, presente y futuro para conformar un

³ Arthur C. Clarke guionista de 2001 *Odisea del Espacio* (1968)

hueco en el espacio-tiempo. Que esta forma de relatar eventos contemple las problemáticas actuales, exacerbando los conflictos para rozar el absurdo y llegar a la ironía pero, también, lo suficientemente maleable como para albergar los días que se aproximan. En consecuencia, crearé un imaginario a través de relatos ucrónicos, un lenguaje propio que atienda y se aproxime a una imagería pseudo sacra o el intento de un culto contemporáneo. A través de este ejercicio busco hablar de nuestro presente, del capitalismo y del absurdo de nuestro día a día. ¿Es posible generar un lenguaje a partir del culto al capitalismo y sus elementos fetiches? ¿Es realizable un lenguaje que comunique tanto desde la ironía como desde la metafísica y el misticismo inherente de los símbolos?



La teatralidad
luz, escenografía y drama



Fig 1.
GIAN L. BERNINI
Santa Teresa en éxtasis
1647-1652

Uno de los mecanismos y atributos que utilizan los cultos o religiones es la utilización de lo teatral. Ahora bien, ¿qué es lo teatral? Según la Real Academia Española se puede entender como lo efectista, exagerado o con deseo de llamar la atención.

El humanismo significó para la fe católica una amenaza, puso al ser humano y el pensamiento crítico en un lugar protagónico y como eje del desarrollo. En esta crisis de fe sumada a la hambruna y las pestes es que surgió el período barroco, la última bocanada de aire del catolicismo como poder hegemónico en la Roma papal y la Francia de los Luises. Es un período particular de la historia por la gran cantidad de descubrimientos que hubo en esa época, desde el primer contacto con una América aislada hasta la obra *Opticks* (1704) de Isaac Newton (1643 - 1727), que trataba sobre la naturaleza de la luz y la óptica. El estilo barroco sirvió como motor y dispositivo para captar nuevos adeptos a la fe católica. Estaba caracterizado por la teatralidad y su efectismo y abarcaba desde la literatura, la arquitectura hasta las artes visuales. Bajo esas premisas y por encomienda del cardenal Cornaro es que Gian Lorenzo Bernini (1528 - 1680) hizo el conjunto escultórico del Éxtasis de Santa Teresa. En él se pueden ver todos los componentes de la teatralidad, desde una luz cenital oculta que baja por medio de rayos hechos en bronce y adornada con un trampantojo, un grupo escultórico compuesto por retratos de la familia Cornaro a ambos lados de la escena principal (Fig.1), observando este éxtasis como si fuera un show o un montaje teatral para su deleite. «lo ornamental era en el barroco un *theatrum dei*, un teatro para dioses. Si subordinamos completamente la vida a funciones e informaciones, desterramos de ella lo divino.» (Han, 2021, p.38) Las escenas religiosas se mostraban como un objeto de contemplación al mismo tiempo que una especie de montaje escenográfico donde el mismo espectador era tanto parte de la escena como parte del tribunal de observadores. En el barroco italiano siempre se consideró el punto de vista del observador para acercarlo y que también formara parte de la obra.

El estilo nace y expresa motivos religiosos pero, sin embargo, se lleva a cabo por medio de la interpretación de ciertos descubrimientos científicos. Es curioso que a su vez busquen esconderlos o no expresarlos de forma directa y así la científicidad se disfraza de una carátula bíblica. El arquitecto Bernini procesa conocimientos de la época en muchos

de sus conjuntos escultóricos, y en su *Fontana dei quattro fiumi* o fuente de los cuatro ríos, expresa no sólo la exploración marítima al incorporar el Río de la Plata en América sino también el concepto newtoniano del vacío o el infinito en su centro.

El cristianismo es una religión que denota interioridad y gracias a eso su arquitectura es de espacios totalmente cerrados y envueltos en sí mismos. «Así como el espíritu cristiano se astringe en la interioridad, así el edificio se convierte en el lugar, en sí limitado por todos los lados, para la asamblea de la comunidad cristiana y su recogimiento interno. Es el recogimiento del ánimo en sí lo que se recluye espacialmente» (Hegel, 2007, p. 502). En ese límite es que la luz natural resulta embellecida, la luz es interceptada por los vitrales que dan al exterior y la llenan de significado gracias a sus motivos bíblicos. Cabe mencionar que, en contraposición, la luz oriental es más plana e inmóvil, nada se impone sobre lo otro, el espacio es un lugar de tensión gracias a la omisión de algunas partes y la pérdida de jerarquías.

En mi trabajo previo investigué sobre la luz como dispositivo para cautivar y cómo este recurso se está utilizando en el presente a través de la tecnología. Desarrollé una instalación inmersiva *La Levedad de las montañas* (Fig.2) donde exponía mi pensamientos en torno a la luz y sus significados ocultos. En ella se podía ver una montaña o roca que reforzaba la perspectiva en dirección a una luz flotando que todo lo absorbía. Esta obra de gran peso psicológico lograba ser inmersiva gracias a un sonido monotonal realizado con un sintetizador y a su par la intermitencia de la luz. Esta idea de punto de fuga central para resaltar la perspectiva, de cierta manera, puedo encontrar sus orígenes en el renacimiento, con arquitectos como Filippo Brunelleschi (1377 - 1446) que tuvieron mucha influencia en mi modo de pensar y su desarrollo de la perspectiva, principalmente de un punto de fuga como medio para organizar el espacio.

En el desarrollo de mi obra tengo en cuenta estos mecanismos, pero de un modo irónico, esa luz oculta y artificiosa con el tiempo transmuta en la de un móvil suspendido por un cable. El involucramiento del espectador con mi obra se da gracias a la altura de la escena en sí, que es la altura de los ojos del observador y no por su punto de vista. Para Bernini el valor del arte se encuentra en la ilusión que nos provoca. Para él la maestría del



Fig 2. /Imagen propia/ Prototipo realizado en UB - La levedad de las montañas/ 2021/
Aluminio, cables, estructura en madera, panel led, altavoz y metacrilato.

artista reside en hacer que la obra dé la sensación de realidad, aún cuando su conjunto sea artificial. A diferencia de Bernini busco realizar un montaje escenográfico que denote su condición, su falsedad y su propia construcción. Cables, lámparas, enchufes, taburetes se conjugan en un acto de performance y se muestran orgullosos ante la mirada curiosa. (Fig. 3) Los mismos elementos que componen la escena están a la vista del espectador en contraposición al barroco donde la magia y el suspenso mismo reside en el ocultamiento, en lo que no se ve y lo que no se dice.

Durante el período barroco la teatralidad en la pintura se desarrolla de una manera diferente. En las escenas predomina el claroscuro que puntualiza el momento y pone su atención en la escena principal, como si se tratara de un estudio fotográfico, una luz exagerada y puntual. Gracias a Newton se puede entender que esa falta de luz u oscuridad es la interpretación que se tenía del infinito en la época. «La naturaleza y sus leyes yacían ocultas en la noche. Dijo Dios “que sea Newton” y todo se hizo luz»³ Así es como se generaban escenas bíblicas con un tono fuerte de dramatismo que acercaba la religión a sus fieles. Caravaggio, pintor por excelencia del barroco italiano, generaba imágenes que inducían al espectador a contemplar la brevedad, un instante teatral producido por el enaltecimiento del dramatismo y de una luz irreal para esas épocas, casi como el *flash* de una cámara fotográfica que conformaba, en definitiva, una puesta en escena.

La luz también nos aliena, concentra nuestra retina en una perspectiva lineal con un solo foco, un monopólico punto de fuga, cuando todo a su alrededor persiste velado. En el 2006, Juhani Pallasmaa señaló que «la imaginación y la ensoñación se estimulan mediante la luz tenue y la sombra. (...) La luz brillante homogénea paraliza la imaginación, al igual que la homogeneización del espacio debilita la experiencia del ser y borra el sentido de lugar.» (p.48) Así es como quedamos un poco absortos y con el pensamiento anulado al ver las escenas de Caravaggio o Bernini. En *La Sociedad del espectáculo*, Debord habla de un espectador tan enajenado por la escena que ya no asimila su alrededor:

La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia



³ Alexander Pope (1688-1744) poeta inglés, realizó el epitafio para la tumba de Isaac Newton .

existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas. (Debord, 1967, p.5)

Él describe una sociedad que ya está tan absorta y adentrada en el juego que no reconoce el propio espectáculo. Así, análogamente, es como pretendo aproximarme al espectador, con una instalación que sea inmersiva y atmosférica pero también de forma contraria, que esta persona sea capaz de reconocer fácilmente que todo trata de una farsa creada para él mismo y se sienta parte de ella. Es un trampantojo expuesto a los ojos del espectador al borde del engaño y con pistas para su reconocimiento.



Fig 3. /Imagen propia/ Prototipo de instalación en Aula Miró - Facultat de Belles Arts UB/ 2021/
Sal, arcilla, alambres, metacrilato, cuerda, móvil y papel himalaya.

^>:<”}_-+
El símbolo
misticismo y representación en el espacio

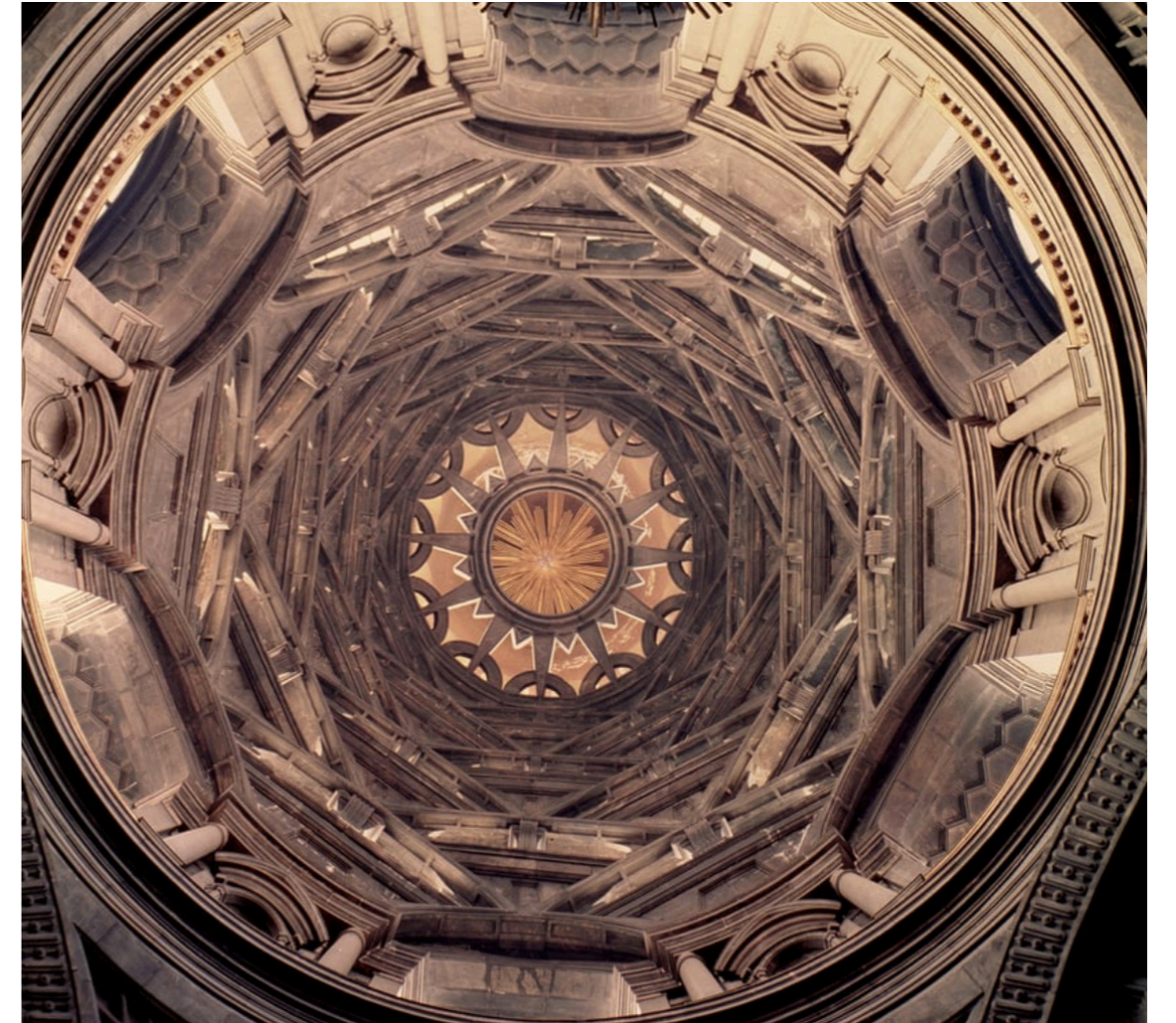


Fig 4. /GUARINO GUARINI /Cúpula de la Capilla de la Sábana Santa/ 1668-1694

El símbolo es un elemento de expresión que aparecen con mucha frecuencia en los cultos y en nuestro cotidiano. En obras arquitectónicas, pinturas, tapices y objetos se puede ver cómo se desenvuelven signos que para una persona sin educación en la materia no son más que formas bellas. ¿Por qué es que son tan utilizadas estas composiciones sintetizadoras de significado? En el pasaje de la realidad al ícono se formaliza una relación de correspondencia y necesidad, de cosas no dichas. El misticismo del símbolo se produce al evocar una realidad o concepto por medio de la síntesis y, es que en esa falta de información, surge su efecto de atracción. En la actualidad vivimos en un exceso de significado y se desarrolla una pérdida del ícono o significante y de la forma bella por bella. El símbolo debe necesariamente corresponderse con algo y como anuncia Han lo que provoca suspenso no es su relación directa con la cosa sino su ambigüedad. «Lo misterioso no es el significado, sino el significante sin significado. Tampoco los conjuros mágicos transportan ningún significado. Son en cierto modo signos vacíos. Por eso parecen mágicos, como puertas que conducen al vacío. Tampoco a los signos rituales se les puede atribuir un sentido unívoco. Por eso parecen misteriosos.» (Han, 2019, p.83)

Ésta, reside en el suspenso mismo, en su estética y en la transmutación de una cosa a la otra. Guarino Guarini fue un sacerdote, matemático y arquitecto del período barroco, en él hallé mi primera aproximación al poder del símbolo. Su obra está empapada de emblemas y alegorías representados por medio de la geometría y la espacialidad. Al igual que en el islám o el renacimiento y su proporción áurea, él concebía la geometría como algo sagrado, una manera de acercarnos a Dios, pero sin dejar de lado la materialización de la luz y sus cualidades plasmadas de significado. Quedaba embelesado por sus cúpulas caleidoscópicas (Fig.4) que me trasladaban a un espacio de drama y casi de ciencia ficción. Guarini, utiliza formas geométricas puras y mediante la adición, sustracción y yuxtaposición crea espacios plagados de significado y símbolos ocultos.

Estos símbolos también se pueden encontrar en la ciudad vista desde el cielo donde el urbanismo fue entendido por Bernini como una expansión de la arquitectura. Diseñó parte de la ciudad de Roma para que estuviera conectada por medio de caminos y guiar a los fieles de una iglesia a otra. Por ende, de cierta forma utilizó el diseño desde el

punto de vista urbano como herramienta para ganar adeptos. La plaza de San Pedro en la Ciudad Vaticano, también diseñada por Bernini si se ve desde una vista de águila se puede observar como simbólicamente la palma de dos manos dan acogida a sus fieles a ingresar a través de la *vía della Conciliazione*.

Años después conocí la arquitectura veneciana de Carlo Scarpa y el misterio que subyace tanto en su geometría como en sus formas. Su secretismo, generó en mí un poder de atracción instantáneo. Tanto es así que cuando fui por primera vez a Venecia no quise ver primero la plaza San Marco o la catedral, sino que, para empezar el recorrido, fui al Palacio de Querini Stampalia (Fig.6) (pero luego sí a la fábrica Olivetti ubicada en la plaza). Scarpa utiliza el entorno a su favor y a través de él es que logra dotar de sentido a su ocultismo geométrico. No diferencia un exterior de un interior, sino que sus componentes entran, salen y se desplazan libremente sin delimitar los espacios. Así es como el componente agua se incorpora en el espacio como si fuera un elemento más de la arquitectura. Ingresa por canales que trascienden el plano material, se escabulle entre una geometría de lo subyacente y logra incorporarse en el espacio desdibujando los límites y formando parte de la misma arquitectura. En la preexistencia y su transmutación es que él encuentra una forma de dotar de sentido simbólico a sus espacios. En paralelo encuentro que su forma de operar el espacio es netamente escultórica, no concibe las tres dimensiones como un techo, cuatro paredes y un piso sino como un espacio de continuidad geométrica y así es como facilita la significación tanto simbólica como escultórica al agua que escurre por todo el espacio.

A diferencia de Guarini y Scarpa, la artista Hilma Af Klint concibe el símbolo a través de la plasticidad de la pintura y ya no como un signo que se desenvuelve dentro del espacio. Klint, a través de sus sesiones de espiritismo y pintura automática buscaba expresar mensajes, lo que veían y le comunicaban unos espíritus denominados los Altos Maestros. Ella utilizaba la elipse, el círculo, la pirámide y otras formas geométricas para comunicar cuestiones metafísicas y esotéricas. Al igual que Kandinsky, ella desarrolló un lenguaje por medio de la teosofía, la cual buscaba una verdad que comprenda a todas las religiones, la esencia de las cosas detrás de la máscara.

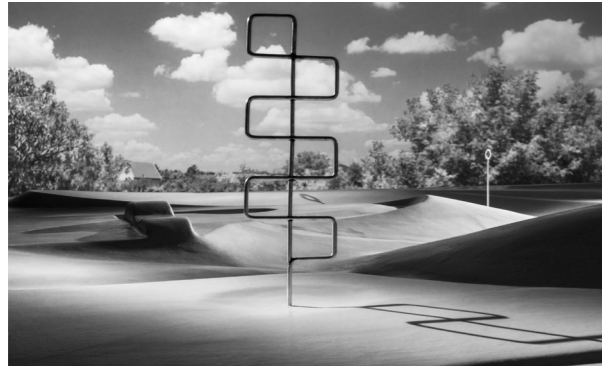


Fig 5. /ISAMU NOGUCHI/
Contoured Playground/ 1941



Fig 6. /Imagen propia/ Fuente del Palacio Stampalia
CARLO SCARPA/ Venecia/ 2018

El símbolo, como describí anteriormente, tiene la capacidad de transmutar y conformarse incluso por materia intangible. Tal es el caso de James Turrel que en sus obras compone materia a través de la luz y abstracción geométrica. Sus trabajos se componen por figuras primarias que nos conectan con lo ancestral y las formas primigenias de las que el universo mismo se compone. Color y luz, componentes que en su obra están intrínsecamente asociados y ayudan a su efectismo de una teatralidad, pero ya atenuada. Turrel realiza juegos de perspectiva y de la dimensión del espacio que nos hacen dudar de nuestra propia realidad, de esa forma su obra logra conectar con el espectador mediante temas relacionados con la metafísica y la espiritualidad.

Para finalizar con los antecedentes que influyen en el desarrollo de esta investigación debo mencionar a Isamu Noguchi y sus parques infantiles. (Fig. 5) En ellos se puede ver como dialoga armoniosamente la utilización del símbolo y otorga propiedades arcanas a un espacio, en

principio, con fines lúdicos. En él encuentro esa ironía que por mucho tiempo busqué, Noguchi produce un quiebre entre el significado y el significante, la connotación del signo pasa a ser un mero relato y prepondera la jerarquía del objeto escultórico en sí. En estos parques lúdicos, muchos no realizados, es que halló la medida justa entre drama y comedia.

Ahora bien, bajo estas influencias y muchas otras es donde busco y hayo la banalización del símbolo. En resumidas cuentas, me gustaría poder transmitir el mismo efectismo mencionado pero expresando un absurdo. ¿Por qué la idea representada por el símbolo siempre debe denotar algo elevado? Busco hacer una burla entrelíneas, una mofa de su ocultismo, de su querer ser algo sublime, pero al mismo tiempo tan humano y terrenal, quiero contrarrestar su seriedad y hasta incluso jugarle una broma al mismo espectador. Es así que lo trivial y cotidiano trasciende para tomar otra relevancia y lo supuestamente sublime se banaliza. Hallo interesante y a su vez irónica la relación inversa sobre el valor afiliado a las cosas que se produce bajo esta operación. ¿Quizás sea la ironía el recurso contemporáneo para alcanzar a los espectadores tan asépticos de ahora?

Tomando estas referencias e ideas es que estoy desarrollando un lenguaje de símbolos (Fig.7) que surgen a partir de elementos de la vida cotidiana. Un tomacorriente y las diversas disposiciones que se utilizan en diferentes países abren el juego al misterio y una superstición del absurdo. Estas composiciones surgen a partir de la utilización de tres tipos de tomas diferentes, la adición, sustracción y superposición sirvieron como método para dar vida a nuevos símbolos. Esta operación actúa en el espectador por medio de su incertidumbre y sus expectativas y su funcionamiento es como el de cualquier otro símbolo. Estos se reproducen en un video con diversas variaciones de tiempo, saltando de uno a otro y por momentos funcionan como una luz estreboscóptica que focaliza la mirada tanto en el símbolo como en su proyección dentro de la composición escultórica que se encuentra por debajo.

Por otro lado utilizo como método de diseño y composición la utilización de una retícula como punto de partida, ya que ésta se disfraza como un elemento científico pero como señala Krauss (2002) al mismo tiempo funciona como un mito, «se enfrenta a la

paradoja o contradicción (...) revistiéndolas para que parezca (y sólo parezca) que han desaparecido. El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión, o ficción)». (p.26). En la pintura utilizaría esta estructura para componer y acercarme al espíritu, como creían los padres del suprematismo y el De stijl. «Mondrian y Malevich (...) hablan del Ser, del Conocimiento y del Espíritu. Desde su punto de vista, la retícula es la escalera hacia lo Universal.» (Krauss, 2002, p.25) Como un caballo de Troya la ironía y el absurdo serían capaces de tocar el espíritu para transmitir mensajes de una tecnología sacra.

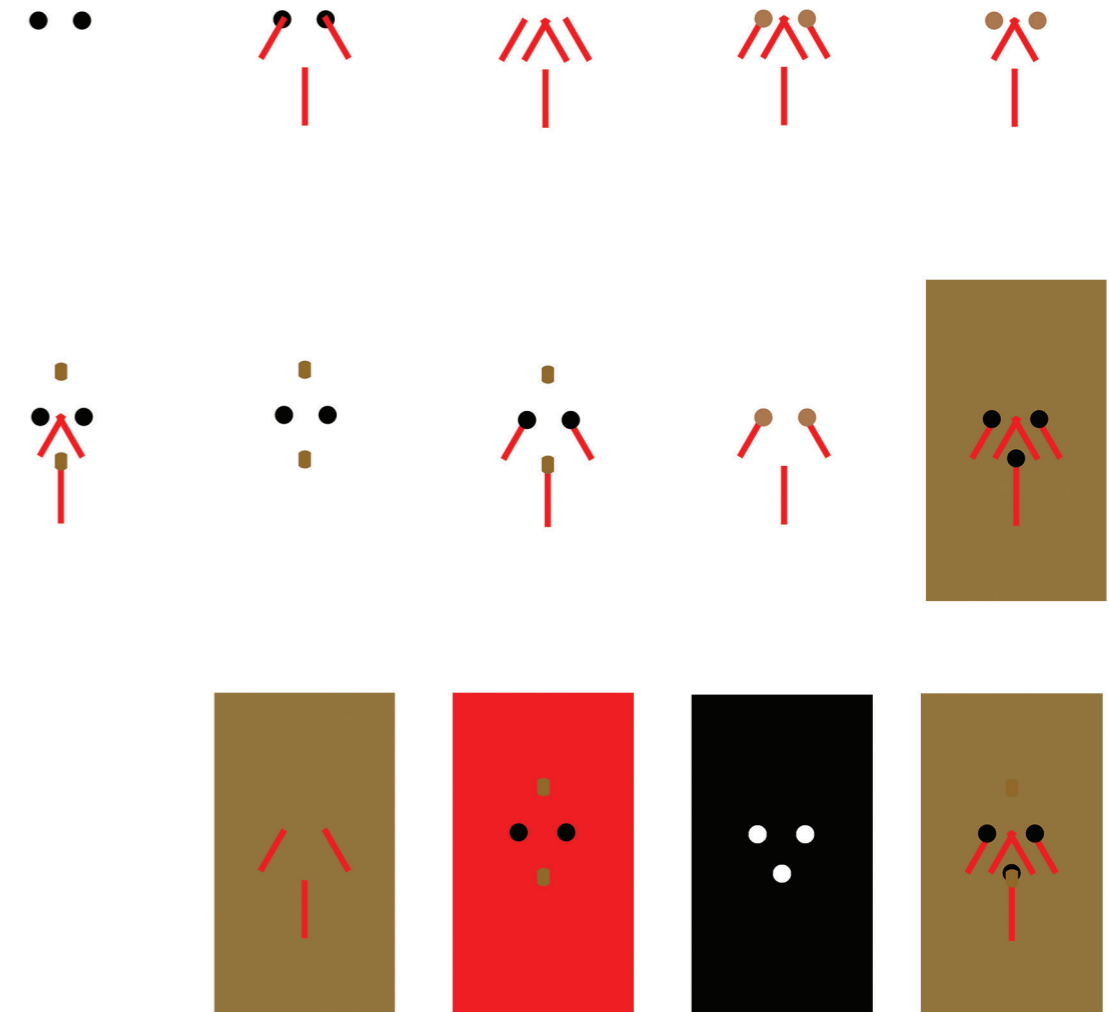


Fig 7. /Imagen propia/ Simbología a partir de tipos de toma corriente/ 2021/ Ilustración digital

234

. Dimensiones

De la bidimensionalidad a un espacio sensorial

La evolución de mi trabajo desde la arquitectura y las artes visuales se puede entender como un proceso progresivo de comprensión del espacio tanto desde lo sensorial como desde lo sensitivo. Para este apartado identifico y categorizo los medios de expresión que utilizo, su evolución en el tiempo que a continuación las llamaré dimensiones.

Segunda Dimensión

La 2da dimensión para mí simboliza eso que queremos representar, pero en la síntesis de su planicie, no logra expresar todo. Así, la información ya previamente procesada por nuestra interpretación se termina reduciendo aún más. Estos medios de expresión no logran una inmersión total del espectador justamente por su propio medio, la síntesis. En esta dimensión es que fue mi primera aproximación a las artes visuales, en principio desde el dibujo, luego la animación y el cine, la fotografía, el dibujo técnico como medio para el diseño y la representación de espacios y, como último, la pintura y el dibujo como forma de expresión.

En el estar de mi departamento en Buenos Aires, por años sonó el belga *Tintín* con su compañero Milú pero también *Asterix el galo*. El folklore bretón y su humor satírico, muchas veces incluso político, impregnó mis días en aquel cálido piso atestado de cucarachas en Plaza Italia. Poco a poco y sin darme cuenta fui aprendiendo de historia (más que nada occidental). Más tarde conocí a *Indiana Jones* (Fig. 8) y sus enredadas búsquedas arqueológicas, su pasión por la historia y lo oculto, pero de igual forma, de *Star Wars* y su magia, las imágenes de progreso que muestra a través del desarrollo de la técnica y su concepto taoísta de las fuerzas o energías de lo pasivo y lo activo. Este universo cinematográfico con el tiempo formó parte de mí e inconscientemente me fui apropiando de él. Naves espaciales, ejércitos, pirámides y construcciones arcaicas eran algo de todos los días, en mis dibujos y los ladrillos *lego* fueron un detonante para activar mi creatividad espacial. Así es como conformé un imaginario del mundo que me rodeaba, en el dibujo y la construcción plasmaba estas narrativas de aventura, historia, símbolos ocultos, magia, tecnología y búsquedas de un tesoro perdido e inalcanzable.

Desde aquel entonces el dibujo comenzó a tomar una notoria importancia en mi vida, en mi forma de ver y acercarme al mundo. No sé si éste formó mi personalidad y me hizo tomar distancia del acontecer o soy así y por eso dibujo pero fue un lugar en donde resguardarme. Llegado uno de esos puntos de inflexión y entre dudas, estudié diseño gráfico, así es que mucho no duré y me cambié a arquitectura. Siempre, y en paralelo a la

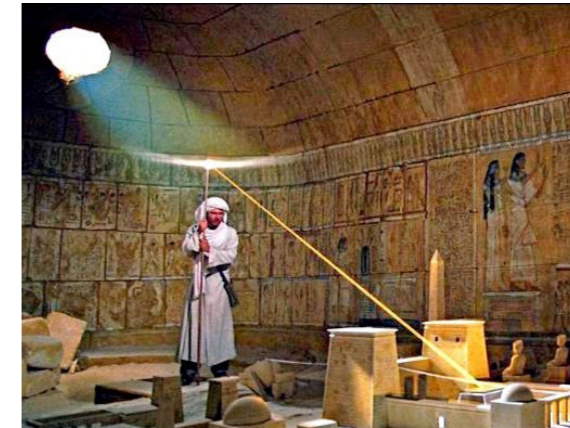


Fig.8/Lucas, G. (1981)/
Indiana Jones y El Arca Perdida/ EEUU

universidad, pintaba y dibujaba de forma autodidacta. Comencé con el acrílico hasta, con timidez, descubrir el óleo. Creo que por ser una persona calma y muchas veces pesado en detallista es donde logré sentirme más cómodo, por sus tiempos, su olor y su textura. En el óleo encontré la posibilidad de hacer y corregir sin la prisa demencial del secado que me daba el acrílico y, además de ser un material más honesto y, perdón si lo encuentran ridículo, sentía como si de alguna forma depositara trazos de historia en el lienzo.

En mis primeras pinturas buscaba la técnica, demostrarme cuan capaz era, hasta dónde podía llegar en la fidelidad entre lo que veía o el objeto representado y su representación. Pinceladas muy definidas y un poco-mucho rígidas, representaba espacios o figura humana pero siempre estaba consiente de la luz para conformar el espacio. Ella da vida a la espacialidad y su ausencia genera planicidad visual. La forma entonces, tiene su origen en la luz, ordena la composición de lo que recorto con mis ojos. La luz no es sólo estructurante sino que tiene la capacidad de atraer toda nuestra atención, efecto que con el tiempo trataré de ir replicando en mi obra. Por similitud es que en el barroco encontré un punto de unión con mis intereses y curiosidades. Por mucho tiempo intenté imitar a Caravaggio porque quedaba absorto en sus pinturas, en su capacidad de puntualizar una escena a través de la luz, de generar teatralidad y dramatismo. Buscaba recrear sus átmos-

feras, recrear el infinito representado como vacío generado por la oscuridad, simular su juego, sus opuestos de luz y tiniebla o claroscuro. Me atraía esa luz casi espiritual pero con el tiempo, y más aún en mi último año durante el master, esa luz fue mutando, pasó de ser un fin para llegar a ser un medio, de luz que potencia la presencia, de expresar lo inalcanzable hasta ser una luz tangible, una luz que mira más a oriente que occidente, una luz de la ironía. En el 2007, Han en su libro *Ausencia - Acerca de la cultura y la filosofía del lejano oriente* hace una elocuente comparación entre el mundo occidental y el oriental. Para él, incluso la luz y sus significados se diferencian. «El lejano oriente tiene una relación muy reservada con la luz. No existe esa luz heroica que busca diezmar la oscuridad. Luz y oscuridad, antes bien, se arriman una a otra» (p. 56).

Mi proceso en aquel momento ponía el foco en la representación de esa luz por medio de la materia pero, gracias a la lectura progresivamente logré reconocerla para poder modificarla. Ya dejaba de ser un punto focal o el objetivo de la obra en sí sino una forma de representar y generar atmósfera. La arquitectura y mi formación paralela con cursos y seminarios en arte ayudaron a ir sintetizando mis pensamientos conceptualmente, a ganar en sutileza, salirme del historicismo y lo occidental.

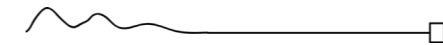
Mientras tanto el diseño me ayudó a proyectar visualmente estas ideas desde la bidimensionalidad pero, del mismo modo, desarrollé habilidades espaciales y escultóricas gracias a la maqueta. Se produjo un quiebre en mi formación profesional durante el último año del grado al adquirir herramientas para diseñar con la intuición, a pensar con las manos y a ser crítico por medio de la teoría. Allí es donde estudié formas menos convencionales de diseñar, maneras no lineales para, casualmente, aprender de arquitectos catalanes y su forma procesual de proyectar. Algunos como Flores & Prats o Enric Miralles (1955 - 2000), que en cierta forma reflejan la contemporaneidad y la simultaneidad de nuestros tiempos, utilizan el collage, la maqueta, el dibujo y la preexistencia para generar un nuevo espacio puesto en diálogo con su entorno. Su proceso es el que me llevó a la intermedia, al placer que me genera intercambiar medios, mezclarlos y hacer que dialoguen uno con el otro hasta generar un producto simbiótico. En cada uno es que hallo un puntapié para continuar con otro o, muchas veces, ambos en simultáneo a fin de

conseguir muchos productos de una misma cosa.

De manera análoga, la arquitectura, su representación y la forma en que se realizan las presentaciones está muy relacionado con el diseño gráfico, por eso aprendí muchas herramientas digitales. A la larga, el *Photoshop* terminó siendo mi aliado y una herramienta muy útil en mi proceso pictórico. Me dió la posibilidad de corregir y también rápidamente modificar la pintura sin tener que hacerlo en el lienzo. Incorporo elementos, personajes y colores, modifico el espacio y la composición para ajustarla a mi idea original y, posteriormente, vuelvo a pasarlo a la pintura.

A Guillermo Kuitca lo topé al momento que realizaba un conjunto de pinturas, llamemoslé atmosféricas, al óleo. Ambas series las realicé durante, dicen, la cuarentena más larga del mundo, la Argentina. *Alegorías de un tiempo fabricado* y *Humedales* toman como inspiración sus pinturas, la niebla, sus reflejos, su indefinición. Kuitca toma como unidad de medida la cama para ir desarrollando un macrocosmos a partir de lo micro. En ese concepto y expresividad es que encontré un punto de unión con lo que estaba viviendo. Mis días eran como una canción bien conocida en Argentina, *yendo de la cama al living*¹ entonces fue muy simple sentir empatía con su obra que es un universo expansivo desde la comodidad de su habitación. *Alegorías de un tiempo fabricado* habla de mis diferencias con el capitalismo y su ciencia, son máquinas inútiles que fabrican sueños y falsas esperanzas, en ella logro soltar mi trazo, perdiéndole el miedo al error y confieso, usando de más la trementina al punto de marearme, para trabajar con veladuras y paisajes distópicos. Una referencia directa a estas pinturas, como muchos me han expresado, es la película *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky. Esta sensación del día a día me llevó a conocer su estado de eterna ensoñación y promesas sobre un lugar mágico y pude encontrar aristas de conexión a mi trabajo de ese momento.

En *Humedales* es que se puede ver referencias directas a Kuitca, ya que hablo de temas similares pero de manera diferente: en cierta forma buscaba expandir el cosmos que en ese momento para mí era representado por mi departamento y lo que veía a través de mi ventana. Después de 4 meses sin salir de mi piso, y ni siquiera para hacer las compras ya que las hacía online, pintaba diariamente, muchas horas al día y hasta altas horas de la



¹ Yendo de la cama al living (1982) álbum y canción compuestos por el cantautor Charly García .

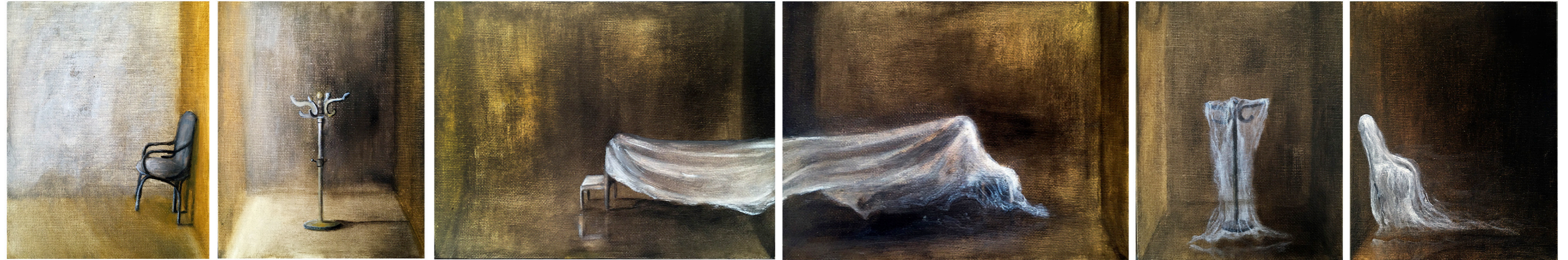


Fig. 9/ Imagen Propia/ Sin título/ 15x90cm/ 2020/ óleo sobre tela



Fig. 10/ MAXIMILIANO GOMEZ CANLE
/ El Salón de los Caprichos/ 2019/ óleo sobre tela

madrugada. En el límite entre lo enfermizo y lo terapéutico es que realicé humedales. Buscaba generar una narrativa que conecte o enlace todo el microcosmos en el que me encontraba. Llegué al punto de perder la continuidad de los días, todo era una misma cosa y devine en sábana colgada en la terraza, en días de bruma en Buenos Aires, en noticias con recuento de muertes, en mi mesa de luz y sueños circulares. En esta serie expreso un constante estado de somnolencia, un ciclo de repeticiones, de sueños dentro de sueños. (Fig. 9 - 11)

Por otro lado, y haciendo una pausa a la seriedad de las obras mencionadas, el trabajo de Maximiliano Gómez Canle, es el que despertó en mí esa contraparte, mi persona irónica y lúdica. Sus pinturas relacionan el historicismo con la contemporaneidad por medio de íconos y símbolos que podemos ver cada día. Emojis, pinturas tanto clásicas como modernas modificadas se expresan por medio del absurdo y lo bizarro. Reflexionan acerca de nuestra existencia pero también toca temas que rozan la ciencia ficción y las leyes de la física. Horizontes que se quiebran, día y noche en una misma pintura y perspectivas partidas se conjugan para generar un surrealismo



Fig. 11/ Imagen Propia/ En lo de mi viejo hay humedad/ 2020/ óleo sobre tela

contemporáneo. Por medio de la apropiación el interrumpe esa sacralidad del arte clásico y conforma una nueva pieza ajustada a estos tiempos. (Fig. 11)

De Canle, de cierta manera, en mi trabajo me apropio de su manera de apropiarse de la historia. En la práctica dentro de *La performatividad de los cultos* hablo de sacralidad y sobre temas elevados pero, como Canle, por medio de la ironía y un historicismo modificado. (Fig. 12)



Fig. 12/ Imagen Propia/ sin título/ 2021/ óleo sobre tela

Así es como la pintura al óleo *Sin título* (Fig. 12) se pueden ver simbologías de un absurdo como la silueta de un toma corrientes en rojo bermellón suspendida por encima de una pirámide y la luz que emana algo que se asemeja a un móvil sobre un taburete. Análogamente a sus costados escapan de forma asimétrica unas serpientes-cable. Toda la escena está compuesta por una falsa simetría que de cierta manera expresa un error, denota una falla en esta adoración y culto. La pincelada tanto definida como difusa busca generar un contraste entre la preexistencia u historia y la novedad.

3ra dimensión

La 3ra dimensión la entiendo desde el espacio y sus derivados. La arquitectura como elemento principal, la escultura como su hermana directa y todo el mundo sensorial que de esta emana: su sonoridad, su olor, su textura, su luz entendiendo todo en su conjunto como una atmósfera.

Una gran influencia en mi concepción de esta tercera dimensión fue, en parte, los viajes. Conocer nuevas culturas, su arquitectura, sus comidas, las texturas y sonoridad para que en definitiva su atmósfera quede de cierta forma impregnada en mi inconsciente. De forma anecdótica siento que se me hace fácil hacer ciertas conexiones visuales. En dos viajes diferentes, uno hacia Perú y el otro en Italia es que encuentro cierta relación. Las ruinas incas de Ollantaytambo y el Palacio Stampalia, en Venecia, están atravesados por agua y en su fluir se genera cierto misticismo. Una conexión real con el espacio desde la sonoridad, el movimiento y la propia arquitectura, todo funciona de manera simbiótica. En la ciudad de Ollantaytambo cruza el río Urubamba y su caudal estrepitoso puede observarse corre al costado de cada calle. A diferencia de las ruinas, Stampalia está realizada por el arquitecto Carlo Scarpa y en ella la sensibilidad del espacio se caracteriza por ser más intimista, de detenimiento e introspección. En cambio, su contraparte, denota una atmósfera tanto de calma como de poder. Su río se escabulle por cada esquina de la ciudad incaica pero su fuerza quizás también esté recargada por el imaginario que poseo del pueblo.

Al leer a Juhani Pallasmaa, reparé en formas diferentes y consientes de acercarme a los lugares. En su libro *Los ojos de la piel* el arquitecto finlandés realiza una crítica al ocularcentrismo y hace una invitación al lector a tomar conocimiento de la importancia del resto de los sentidos para eventualmente utilizarlos. «Los problemas surgen a partir del momento en que se aísla al ojo de su interacción natural con el resto de modalidades sensoriales y de que se eliminan e inhiben los otros sentidos (...) reforzando la sensación de distanciamiento y alienación»

Así es como mi obra como artista visual, se ve indefectiblemente influenciada por el aprovechamiento del espacio, por cómo llegar a él a través de mis sentidos y las formas en que ciertos arquitectos y artistas a lo largo de la historia ya lo han hecho.

La obra de Julio Le Parc, artista cinético argentino, la conocí hace ya 10 años en el MALBA y representó un momento de suma importancia. Recuerdo que era una obra atmosférica, donde uno al entrar en una sala completamente oscura, te acostabas sobre unos almohadones colocados por debajo de la obra para mirar hacia arriba. Era un momento completamente contemplativo y sensorial donde el espacio-tiempo se detenía a la medida de Kairos. En el cielo se podían ver todo tipo de formas que refractaban y reflejaban luz en movimiento. Uno quedaba un tanto perplejo y en un estado meditativo al ver este incesante movimiento pendular y orbital de formas. Considero que la ubicación del espectador y pensar la obra a través de ella es primordial para provocar estas emociones. Muy diferente es presenciarla de manera frontal que desde adentro o desde abajo. (Fig.12) El poder inmersivo de una obra se corresponde con la posición del espectador y hasta ese momento no me había percatado de ello. Este recurso lo tomo para la elaboración de mi instalación en la performatividad de los cultos. Una mesa de estructura metálica elevada provoca al espectador a asomarse y ver las esculturas desde una posición mucho más cercana e inmersiva que si estuvieran en el suelo. (Fig. 14) Años más tarde fui a una exposición retrospectiva de la obra de Le Parc que sucedía en varios puntos de la ciudad, entre ellos el CCK y el MNBA². En ella se podía apreciar todo su recorrido, comenzando en la pintura, pero cada vez más adentrado en la instalación y la generación de atmósferas de una gran escala. Sentí mucha afinidad porque en sus primeras obras pictóricas ya se

podría percibir su interés por el control de la luz y su desprendimiento de formas figurativas para ir hacia la abstracción.

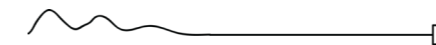
En el 2020 y gracias a mi maestra, la pintora Carolina Antoniadis, conocí el trabajo de Sebastián Gordín. Él, por medio de la escultura y la maqueta, crea pequeñas escenas o instantes de microrelatos que generan e incertidumbre, ¿Qué pasó? Es una pregunta constante que podemos hacernos al ver su obra. Una penumbra de historias no implícitas invade sus peceras de historias que bordean un mundo entre lo teatral y la narración de un cuento para niños. En cada uno de usos micro cosmos sucede una historia de la vida cotidiana distinta y así es como me encuentro identificado en sus narrativas que se mantienen en un borde entre lo instalativo y la arquitectura. (Fig. 13) Hallo que su trabajo me sirvió para ir abriendo un cauce en el mío, dentro de una oscuridad que ronda el humor, la ironía y la ternura.



Fig. 12/ JULIO LE PARC/
Exposición Lumiere/ 2019



Fig. 13/ SEBASTIÁN GORDÍN/
Un extraño efecto en el cielo/ 2019



²CCK hacer referencia al Centro Cultural Kirchner y MNBA al Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, Argentina

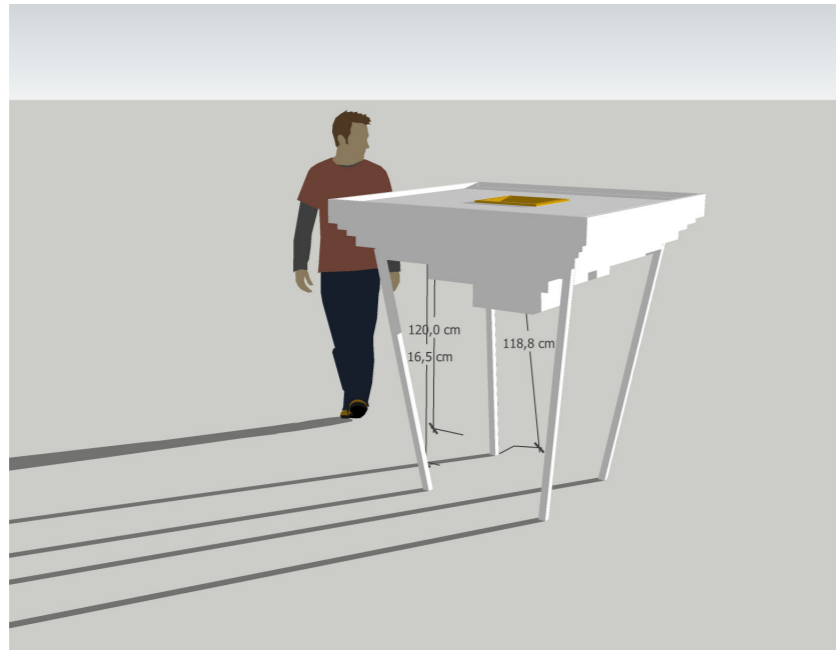


Fig. 14/ Imagen Propia/
Diseño digital de la mesa posteriormente desarrollada/ 2020

Cuarta dimensión

La cuarta dimensión es una que nos conecta con el cosmos, una dimensión que nos hace dudar de las otras tres dimensiones y nuestra propia existencia. Mi primer acercamiento a este plano fue a través de la filosofía, la sociología y cómo se manifiestan por medio del arte. En este apartado me gustaría detenerme sobre lo que no se ve, no se oye, pocas veces se siente y de lo que poco sabemos. Para llevar a cabo este desarrollo debo aferrarme a lo que comúnmente se denominan pseudociencias pero también a mis propias maneras de ver y sentir lo que me rodea. Creo con firmeza que absolutamente todo está intrínsecamente interrelacionado y que el azar no existe. Los eventos azarosos son simplemente hechos tan complejos que no alcanzamos a atisbar las razones de x o y y consecuencia. Cualquier movimiento o pensamiento va a tener su reacción en nuestro microcosmos y la conjunción de esas acciones personales son generadoras de grandes cambios.

Tomás Saraceno, artista visual y arquitecto argentino, en su obra *cómo atrapar el universo en una telaraña* (2020), hace una analogía del cosmos con el telar de las arañas. En ella, en conjunto con el trabajo de miles de arañas, realiza un laberinto que conjuga una cosmología de redes con diseños de todo tipo. Cabe destacar que para comunicar la obra utilice una iluminación muy semejante al claroscuro barroco. De cierta manera, Saraceno presume una arquitectura del universo que se puede ver reflejado en esta suerte de telaraña cósmica. En ella es que encuentro una relación con los dos infinitos de Pascal³ y nosotros, por estar atrapados entre ambos no logramos alcanzar ninguno. Otra obra a destacar de Saraceno es *Algor(h)i(y)thms* (2018) donde al mover un solo tramo instalaciones circulares de cuerdas tensadas vibran junto al resto de la estructura. Conexiones se establecen por medio de los sentidos, y como arañas las vibraciones nos conectan a otras personas transitando la instalación. Según palabras del mismo artista la instalación es una invitación a extender nuestro conocimiento “más allá de lo que es visible”.

Ahora bien, según mi forma de ver, el rezo, la oración, el recitar un mantra, y en



³ Kurimanzutto (1999) renombrada galería de arte fundada por Gabriel Orozco, José Kuri y Mónica Manzutto en la Ciudad de México.

otras palabras la repetición son modos de canalizar las energías, de enfocarlas en eso que buscamos, de atraer eso que tanto deseamos. Para las pseudociencias este acto se conoce como “ley de atracción” pero para algunas religiones esta acción performática representa parte de sus ritos y formas de invocar un deseo. Esta acción colectiva se vió modificada por la embestida producida por el mundo digital. Nuestros puntos de relación y encuentro ya están por fuera de nuestro plano físico y por ende se produce una pérdida del ritual y según las palabras de Byung Chul Han «una comunicación sin comunidad», para él, el ritual y su acto produce una cierta resonancia o vibración en torno al otro «los rituales generan una comunidad de resonancia que es capaz de una armonía, de un rito en común» (2019, p. 22) donde se alcanza un cierto equilibrio energético y una vibración conjunta

los rituales crean ejes de resonancia que se establecen socioculturalmente, a lo largo de los cuales se pueden experimentar relaciones de resonancia “verticales” (con los dioses, con el cosmos, con el tiempo y con la eternidad), “horizontales” (en la comunidad social) y “diagonales” (referidos a cosas). (Hartmut, 2019, p.297)

La resonancia cero para Han representa la depresión y en la actualidad la comunicación digital es la que está provocando una crisis de resonancia y de comunidad. Saraceno retoma esta necesidad de reconectar en su obra y no se limita únicamente a la especie humana sino a todo el cosmos. En mi pintura *Ruptura de conexiones arcaicas* (Fig. 18) planteo este volver a conectarnos con la *Pachamama* pero esa conexión longeva que siempre hemos tenido se encuentra enmarañada por un nudo en su cable.

De otra manera el artista Adrian Villar Rojas, por medio de la escultura él se plantea diferentes versiones de este universo. Diseña un mundo orgánico-inorgánico donde conjuga diferentes versiones de nuestro propio presente. Él, como expresa su galería, Kurimanzutto³, nos hace preguntarnos «¿qué pasaría si pudiéramos vernos y pensar sobre nosotros desde la orilla de nuestro propio camino, ya recorrido?» De una forma, a veces, poco sutil crea mundos dentro de la ciencia ficción, de escalas magnánimas que nos sumergen en otros presentes. Parte de su obra influyó sobre mi concepción del presente, me hizo reflexionar sobre multiversos y provocó el desarrollo de mis propias ucronías.

³ La Pachamama hace referencia a la diosa venerada por los pueblos de los Andes que representa a la Madre Tierra.



Fig. 16/ Tomas Saraceno/
Cómo atrapar el universo en una telaraña/ 2020



Fig. 17/ Adrian Villar Rojas/
Mi familia muerta/ 2009



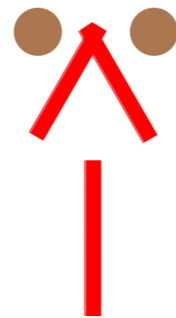
Fig. 18/ Imagen Propia/ Ruptura de conexiones arcaicas/ 2021/ óleo sobre tela

La instalación que desarrollé para su exposición final, fue pensada íntegramente como una donde todo se conecta de una forma u otra. (Fig. 19) El espacio con mi obra y visceversa pero, también, las obras entre sí: una mesa elevada a modo de altar exhibe un grupo escultórico y se entrelaza por medio de cables deshilachados de cobre hacia un conjunto de dibujos. A su vez este altar se conecta por tuberías de cobre junto con otras dos pinturas expandidas.

A diferencia de la conexión, a la vista, semi-caótica que crean Saraceno, en mi obra se puede apreciar un sentido de orden visible y palpable. La instalación no busca realizar una analogía del cosmos, sino que en sus cables, tuberías y conexiones hace la representación de una máquina, una fábrica de cultos.



Fig. 19/ Imagen Propia/ Diseño digital de la mesa posteriormente desarrollada/ 2022/ montaje, collage digital



Conclusiones

Para concluir, en primer lugar, debo aclarar que esta investigación y producción artística ha abierto más puertas de las que ha cerrado. Tanto desde la teoría como desde la práctica este trabajo ha disparado un sinfín de cuestionamientos, ideas y posibilidades.

En referencia a *La performatividad de los cultos* la exploración y análisis me ha llevado a encontrar nuevas aristas para desarrollar como también profundizar en las grietas ya abiertas. Cabe mencionar que este estudio se concentra principalmente en los mecanismos que ha utilizado la “iglesia católica apostólica romana” y he dejado de lado a otras religiones y cultos. Posteriormente deseo que este estudio expanda las fronteras que he colocado en occidente y así establecer conexiones entre el mundo oriental y el occidental. Que estas observaciones, desde la práctica artística contemporánea, sirvan para resaltar sus diferencias y similitudes como también funcionen de guía para la continuación de mi obra material.

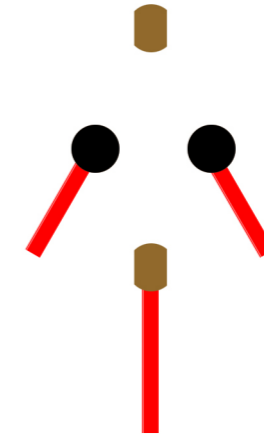
Como reflexión pienso que esta investigación artística se encuentra en un periodo inicial. Durante el transcurso de este proyecto he experimentado con diferentes medios y materiales, pasando desde la piedra hasta la performance y saliendo completamente de mi zona de confort puedo decir que la forma de expresión, su materialidad, sus morfologías y su estética ya se encuentran definidas, pero al haber hecho este desarrollo, me encuentro con más incertidumbres que certezas. Una de mis verdaderas incertidumbres es respecto al medio en sí. Al hablar de tecnologías y utilizarlas en mi obra solo como una parte más del conjunto, es necesario comunicar desde el propio medio del que estoy hablando?

Por otro lado, al investigar sobre el símbolo, generó en mi una gran emoción y ansias de continuar indagando sobre él. Los símbolos funcionan como mecanismos de misterio y significados pero como Han declara, un significante sin significado posee mayor poder que uno contemporáneo y con demasiado significado. Me gustaría desarrollar sobre ellos y conformar mi propio alfabeto que infiera a un culto tecnológico.

Para contestar las hipótesis planteadas al inicio de esta investigación, puedo decir que sí, es posible generar un lenguaje propio que sea tanto absurdo como también denote oscuridad y misticismo. A través del uso de determinados materiales, determinadas paletas de colores, iluminación, y readaptando los recursos otorgados por ciertos cultos logré

generar un nuevo lenguaje. Estas nuevas formas de expresión buscan la idolatría del capitalismo y sus productos. Partiendo desde sus objetos, ahora transformados en dispositivos hasta alcanzar el ocio como medio de capital.

Espero que este análisis me sirva como punto de partida para el desarrollo de nuevas formas de expresión, nuevas incertidumbres y culmine en la producción de nuevas obras.



Benjamin, Walter (1982). *Infancia en Berlin hacia 1900*. Madrid: Editorial Alfaguara.

Bratton, Benjamin (2021). *La terraformación - programa para el diseño de una planetariedad viable*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

Castex, Jean (2009). *Renacimiento, barroco y clasicismo - historia de la arquitectura 1420-1720*. Madrid: Akal arquitectura.

Debord, Guy (2004). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Editorial Pre-textos.

Fisher, Mark (2016). *Realismo capitalista - ¿No hay alternativa?*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

Han, Byung-Chul (2021). *No-cosas - Quiebras del mundo de hoy*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Han, Byung-Chul (2019). *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder Editorial.

Hartmut, Rosa (2019). *Resonancia - una sociología de la relación con el Mundo*. Madrid: Editorial Katz

Hegel, W. Georg (2017). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.

Karl Marx (2010). *El Capital*. Madrid: Alianza Editorial.

Krauss, E. Rosalind (2002). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.

Pallasmaa, Juhani (2006). *Los Ojos de la Piel - la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sadin, Eric (2018). *La Humanidad Aumentada - La administración digital del mundo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

Steyerl, Hito (2014). *Los Condenados de la pantalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

Zumthor, Peter (2006). *Átmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili.

