

# ODALYS

[www.odalys.com](http://www.odalys.com)

# interactive

PRÁCTICAS DIGITALES CONTEMPORÁNEAS

 @OdalysSL

 Odalys

 grupo.odalys

# ODALYS

www.odalys.com

# interactive

PRÁCTICAS DIGITALES CONTEMPORÁNEAS

21 de abril al 16 de junio de 2016

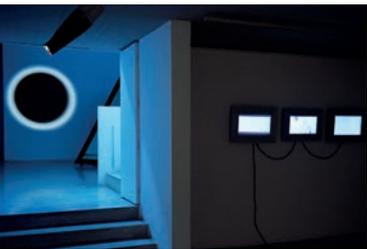
Galería Odalys. Calle Orfila 5, 28010, Madrid - España



Para visualizar en la web todo el **contenido referente a esta exposición**, abrir el lector de **códigos QR** de su móvil y escanear el siguiente código.

**Galería Odalys, S.L.**

Orfila 5, 28010, Madrid - España | +34 913 19 40 11 | +34 913 89 68 09 | [odalys@odalys.com](mailto:odalys@odalys.com) | [info@odalys.es](mailto:info@odalys.es)





# interactive

## PRÁCTICAS DIGITALES CONTEMPORÁNEAS

El arte numérico se presenta como una revolución en la manera de percibir el arte contemplativo, mediante la utilización de tecnologías innovadoras que favorecen la interacción entre obra y espectador. La muestra Interactive, primera de su tipo en España, incluye obras de dos vertientes diferentes. En la primera, la obra muta en función de la ubicación del observador. En este sentido, se presenta una relación con el Op-Art de mediados de los 50. En la segunda vertiente, el observador asume un papel más activo al modificar la obra siguiendo unos parámetros preconcebidos por el artista. La conjunción de ambas fórmulas de percepción crean un diálogo entre obra y público. En ocasiones, la obra cambia al espectador y en otras, el espectador cambia a la obra.



## REALITÉS NOUVELLES - TESOROS COMUNES

[Reflexiones en torno a la exposición INTERACTIVE, Galería Odalys, 2016]

Alfonso de la Torre

*L'art de demain sera trésor commun ou ne sera pas (...)  
L'avenir nous réserve le bonheur en la nouvelle  
beauté plastique mouvante et émouvante.*

Victor Vasarely en « Le Mouvement »  
Galerie Denise René, 1955.

Comenzaban a surgir estas palabras pensando que la obra de los artistas que acompañan ahora esta exposición es heredera de aquellos heroicos pioneros de las *realidades nuevas*<sup>1</sup>, utópicos soñadores de un mundo mejor, más bello, donde luz y movimiento, un cierto estar en suspensión la realidad, inclusive el acceso a otra dimensión, tuvieron posición destacada. Una utopía, ya dijimos, *realités nouvelles*, un romántico término, promisorio y vindicativo también de lo abstracto e internacional y que me es caro, al ser continuador de la épica moderna surgida del verbo *fou* de Guillaume Apollinaire: podía crearse con lo que se quisiera, ya se sabe. Extranjería y límites, dentro o fuera del mundo, eran, para el extremo Guillaume, “les créations de cet art qui sont en dehors et à côtés des aspects du monde”<sup>2</sup>.

Al cabo, reflexiono, muchos de los artistas reunidos ahora en esta hermosa “Interactive” en la galería Odalys, -sumergida un algo la estancia entre las sombras, destellos o reflejos, formas zigzagueantes o insinuándose en los planos, misterioso estadio del espacio-, podrían firmar aquel mítico y militante “Manifiesto” pergeñado por Auguste Herbin en el París de los cincuenta que defendía la utopía de un espacio concebido en lo pictórico desde la exaltación lumínica: “por líneas, formas, superficies, colores y sus relaciones recíprocas y, para la tridimensión, un cierto volumen animado por planos, volúmenes, vacíos,

**Fig. 1**  
Obra de Yaacov Agam  
*Que la lumière soit*  
Musée d'Art Moderne de la Ville  
de Paris, VI/1967  
Fotografía: Hervé Gloaguen

1. Me estoy refiriendo al “Salon des Realités Nouvelles”, que se celebra en París desde 1946, heredero de “Abstraction-Création” (1931). El primero de ellos tuvo lugar en el Palais des Beaux Arts de la Ville de París entre el 19 Julio-18 Agosto 1946, en su cobertura el catálogo declaraba sus pretensiones: “Art abstrait / Concret / Constructivisme / Non figuratif”. La exposición suponía la recuperación de una exposición epónima en la Galerie Charpentier (1939).

2. MASSAT, René. *Catalogue Réalités Nouvelles 1953*, p. 3 : « Apollinaire, dès 1912, pour définir les créations de cet art, proposa le nom de Réalités Nouvelles “puisque’elles sont autant qu’il est possible, en dehors et à côté des aspects du monde”.

exaltando la luz”<sup>3</sup>. Era hermoso ese verbo, “animado”, que refería ya esa voluntad cinética en la búsqueda de las formas. Allí, también *nuevas realidades*, llega Eusebio Sempere de inmediato a abordar “el problema de la luz para ensanchar el horizonte de posibilidades del arte no figurativo (...) el elemento esencial es la luz. Nace de la obra misma y llega al espectador con toda la fuerza de su presencia física, poetizada, materializada por planos simples y materiales coloreados o transparentes”<sup>4</sup>, dirá en otro “Manifiesto” que entrega en el Salón parisino de 1955, casi como un panfleto, junto a la artista cubana Lolo Soldevilla<sup>5</sup>. Más recuerdos: el citado Sempere agazapado entre las sombras y las luces destiladas por una caja de luz sobresaltada por una bombilla que sostiene este creador, pionero de la actividad lumínico-cinética en España, y estoy pensando en su conocido círculo de bombillas motorizado titulado “Ley de la buena forma” (1968), en la colección del MNCARS<sup>6</sup> (Fig. 2). Objeto de fascinación que, otrosí, recordaba las experiencias de Otto Piene<sup>7</sup> y el grupo ZERO, aquel que señalara que “la luz es la encarnación visible de la energía”<sup>8</sup>. O, también he recordado escribiendo estas líneas, el kimono fluorescente de Atsuko Tanaka, su vestido eléctrico, más un lugar de encierro que un *dress* (Fig. 3). Pura melancolía<sup>9</sup>. *Que la lumière soit*, declaraba Yaacov Agam<sup>10</sup>, auroral y con aire bíblico, pareciéndose disponer -al fin en el descreído siglo veinte- de un lugar para orar bajo la bombilla cenital y casi deidizada. Se oye la voz, se alumbra la bombilla: sueña con Dios el artista. Ilusiones del movimiento y del arte en programación. Sí, pienso en el, para tantos asuntos, precursor Agam y su máquina de burbujas (Musée d’Art Moderne de la Ville de París, VI/1967), el mismo artista que con su obra, -*hágase la luz*, podríamos traducir-, planteaba cómo el espectador podría, a través de un gesto de apariencia simple (el encendido de una bombilla situada en el techo), tomar consciencia de las posibilidades, casi infinitas, de variación del espacio, de su existencia a la par que de su incertidumbre (Fig. 1). Arte-racionalmente-subjetivo, objetivamente sensible, generador de un genésico espacio que quedaba revelado por el sonido que encendía la ampolla, pasando a concluir cómo tal “accidente” sobre la concreta *ampoule* eléctrica

3. HERBIN, Aguste. *Premier Manifeste du Salon des Réalités Nouvelles*. París, 1948. La traducción es de este autor.

4. SEMPERE, Eusebio-SOLDEVILLA, Loló. *Manifiesto*. París, 8/VII/1955. Copia en nuestro archivo. Se refería a “los trabajos que expongo este año en “Réalités Nouvelles””.

5. Lolo Soldevilla (Dolores Soldevilla Nieto, Pinar del Río, 1901-La Habana, 1971) conoció a Eusebio Sempere, circa 1950 en París, expusieron entrambos en el Club Universitario de Valencia (1954), Soldevilla parece propició en París otro encuentro fundamental en Sempere, el que tuvo con Wifredo Arcay, de quien aprendió, junto a Abel Martín, la técnica serigráfica que luego “exportaría” al ámbito español, en la década de los sesenta. Fue firmante Soldevilla, con el pintor de Onil, del citado manifiesto que presentaron y distribuyeron en el “Salon des Réalités Nouvelles” (París, 1955): “la luz –escribían– es el elemento esencial”, también reivindicaban el “diálogo poético”. Está narrado, con mayor amplitud en: DE LA TORRE, Alfonso. *Eusebio Sempere: Ida y Vuelta*. Valencia: IVAM, 1998, pp. 55 y ss.

6. Eusebio Sempere, “Ley de la buena forma”, 1968. Relieve luminoso móvil con bombillas de colores (cambiante/motor), Ø110 cm. Colección MNCARS.

7. Pensando en su conocida esfera luminosa, “Electric Rose” (1965).

8. CLAIR, Jean (citado por). *La lumière dans l’art*. París: “Chroniques de l’art vivant”, n° 20, V/1971.

9. Atsuko Tanaka, *Electric Dress*, 1956/1957 (rehecha en 1986). Pintura sintética en tubos incandescentes, cordaje eléctrico y consola de control. Aproximadamente: 165 × 80 × 80 cm Takamatsu City Museum of Art, Japan.

10. Me estoy refiriendo a la obra presentada en junio de 1967 en el Musée d’Art Moderne de la Ville de París. Agam, *Espace rythmé, Que la lumière soit*, 1967: “Agam montre l’élément lumière libéré de ses rapports avec tout objet ou tout matériau étranger et ceci, dans l’espace intérieur d’une sphère ingénieusement construite par Pierre Faucheux. Cette sphère est totalement vide et ne contient aucune référence à quoi que ce soit; sa surface intérieure courbe, blanche et immaculée se prête à recevoir et à rendre toutes les énergies, particulièrement celles du son et de la lumière. Dans ce contexte, la lumière vivante, élément essentiel de cette proposition, ne se manifeste qu’à partir du cri du spectateur: dès que l’action de celui-ci cesse, il se trouve plongé dans le noir. Dans la vision de l’artiste, seules les manifestations sonores de l’énergie du spectateur, doivent rendre la lumière visible dans un environnement donné, dans un espace purifié”. POPPER, Frank. *L’Art cinétique*. París: Gauthier-Villars, 1970, p. 211.

generaba, transmutándolo, un nuevo espacio. Un arte al cabo, equidistante entre lo contemporáneo y la referencia al mundo cavernario platónico. Transmutación, pues, de una energía invisible, deviniendo, lo creado, un acto más bien del pensar, y no cuestión de formas plásticas, refiriendo además la relación del cuerpo con el espacio que se habita, pues era el sonido el que confería la posibilidad de modificación. Lo invisible podría construir lo visible. Deificación, nuevamente, del hecho artístico, casi desde una insistencia metafísica, pues para este creador sería preciso que la obra creada "ait rivalité avec Dieu"<sup>11</sup>. Cuadros transformables por el espectador, era el elogio de lo inestable o inacabado, planteando así la posible abolición del espacio existente, la distancia, entre la obra y su contemplador. O, en palabras de Duchamp, -nuevamente reaparece el (i)mago del siglo veinte-, sería el contemplador quien concluiría la obra de arte. Objetivo que, al cabo, acababa mencionando esa otra vieja utopía de los artistas de la Bauhaus: que la estética invadiera la vida cotidiana, pues es bien cierto que mencionado el



2



3



4

precursor Agam, algunos otros artistas de ese tiempo de pasión op-art derivaron sus búsquedas, quedaron extendidas como estela inasible, hacia el mundo de la moda, el comercio y su emblema: la difusión publicitaria o el escaparate, sabido es un nuevo hábitat de lo moderno como recordara Louis Aragon en "Le paysan de Paris" (1929)<sup>12</sup> (Fig. 4). Fascinado, Aragon, por cierto, en una suspensión del sentido, casi cinética, ante el abismo fenoménico del pasaje de la Opera<sup>13</sup>.

11. Recogido por: RAGON, Michel. *54 mots-clés pour une lecture polyphonique d'Agam*, París: Éditions Georges Fall, 1975.

12. Vid. a este respecto: DE LA TORRE, Alfonso. *El maniquí surrealista*, en *En torno a lo transparente*. Madrid: Ámbito Cultural-El Corte Inglés, 2008, pp. 12-25.

13. "Cuál no sería mi sorpresa, cuando, atraído por una especie de ruido mecánico y monótono que parecía provenir del escaparate del vendedor de bastones, vi que estaba bañado en una luz verdosa, en cierto modo submarina, cuya fuente permanecía invisible. Se parecía a la fosforescencia de los peces, como había podido comprobar, cuando todavía era niño, en el espigón de Port-Bail, en el Contentin, pero, no obstante, debía confesarme que aunque los bastones pudieran tener las propiedades luminosas de los habitantes del mar, no parecía posible que una explicación física pudiera justificar aquella claridad sobrenatural y sobre todo, el ruido que llenaba sordamente la bóveda. Reconocí este último: era aquella voz de marisco que no ha dejado de sorprender a los poetas y estrellas de cine. Todo el mar en el pasaje de la Ópera. Los bastones se balanceaban dulcemente como varecs. No había logrado escapar todavía al influjo de este encantamiento, cuando vi que una forma nadadora se deslizaba entre los diversos pisos del escaparate. De menor tamaño al normal de una mujer, no daba, sin embargo, la impresión de ser una enana. Su pequeñez parecía deberse más bien a su alejamiento y, no obstante, la aparición se movía justo detrás del vidrio. Sus cabellos estaban sueltos y sus dedos se aferraban a los bastones. Creí estar enfrente mismo de una sirena en el sentido más convencional de la palabra, pues me parecía realmente que aquel encantador espectro desnudo hasta la cintura que ella tenía muy baja, se terminaba con un vestido de acero o de escamas, o quizá con pétalos de rosa, pero al concentrar mi atención en el balanceo que le llevaba en el cebrado de la atmósfera, reconocí de súbito a aquella persona a pesar del extravío que reflejaban". ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. París: Editions Gallimard, 1929.

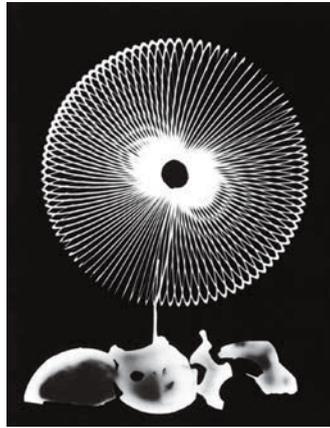
**Fig. 2**  
Eusebio Sempere junto a *Relieve Luminoso*, 1959  
Plástico, lámparas y motor  
90 x 60 x 14 cm  
Colección Diputación Provincial de Alicante, Alicante

**Fig. 3**  
Atsuko Tanaka  
*Electric Dress*, 1957  
Museum of Contemporary Art, Tokyo  
Fotografía: © Atsuko Tanaka

**Fig. 4**  
Escaparate lumínico en "El Corte Inglés", calle Preciados, Madrid, c. 1968  
© Cortesía Archivo Gráfico "Ámbito Cultural-El Corte Inglés"



5



6

Fig. 5

*A beam that can kill armies,*  
15/V/1929

Fotografía del dossier utilizado  
por André Breton para ilustrar  
"La beauté sera convulsive" en  
"Minotaure", n° 5, París, 1934

Fig. 6

Man Ray  
*Rayograph*, 1959  
Fotograma  
30 x 28 cm

Claro, es el misterio de la ampolla luminosa, aquella que hiciera soñar a Gaston Bachelard, el filamento misterioso que arderá por siempre en su clepsidra, la fluorescencia después y ahora el led. Aquello fue el comienzo del mundo contemporáneo: en los primeros años del siglo veinte sucede el viaje hacia el fin de las sombras nocturnas, hasta entonces tentadas con la pálida luz del gas. 1900 era el mundo donde las calles comenzaban a ser sempiternamente iluminadas por la luz eléctrica y el cine. ¡Bienvenidos, farolas y neones -que conmocionaran a Tristan Tzara-, a la *cirlotiana* pizarra de la noche!. Bienvenidos los

carteles de "Mazda" de los grandes bulevares parisinos, fotografiados por Boiffard y reproducidos en "Nadja" (1929). También las luces bonaerenses de Coppola, las ciudades luminosas de Steichen. Noche iluminada, noche de los destellos vomitados por la tormenta al azar del mundo. Resplandor que es para Breton, equivalente de la atmósfera surrealista (Fig. 5). Refulgente oscuridad que ilumina el crepitar luminoso de la alta tensión, "la plus belle des nuits, la nuit des éclairs: le jour, auprès d'elle, est la nuit"<sup>14</sup>. Noche simulada en los *rayogramas* de Man Ray...<sup>15</sup> (Fig. 6). Noches de París, *ebrias de gin y llameantes de electricidad*, que cantara nuestro ya citado Apollinaire: "Soirs de Paris ivres du gin / Flambant de l'électricité / Les tramways feux verts sur l'échine / Musiquent au long des portées / De rails leur folie de machines"<sup>16</sup>. Nueva ciudad de aquel tiempo<sup>17</sup>, donde por cierto llega Picasso, el mágico espacio de una urbe luminosa, poblada por racimos de bombillas, -titilantes y anunciadoras de la futura 'Hada Electricidad' de Dufy-, ocupando la práctica totalidad del espacio urbano. Espíritu de la corriente eléctrica, que presidía el Palacio de la Electricidad y sus cinco mil bombillas parpadeantes, generando energía. La electricidad sería capaz de transformar para siempre el paisaje de las ciudades y el mundo del arte, siendo, además, transportada, condensada, embotellada... amenazante, mágica, vertiginosa, inmaterial electricidad, astucia invisible, poesía de la humilde ampolla de los atardeceres gélidos de los menesterosos y de las lámparas titilantes de fino cristal de los pudientes. Como escribirá en un bellissimo texto Paul Morand, se convertirá en el símbolo por excelencia, cuasi llegado dios venerado, una nueva religión escribe este, a partir de este tiempo. "C'est alors que retentit un rire étrange, crépissant, condensé : celui de la Fée Électricité. Autant que la Morphine dans les boudoirs de 1900, elle triomphe à l'Exposition ; elle naît du ciel, comme les vrais rois. Le public rit des mots : Danger de mort, écrits sur les pylônes. Il sait qu'elle guérit tout, l'Électricité, même les «névroses» à la mode. Elle est le progrès,

14. BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. París: Editions du Sagittaire, 1924.

15. "Rayogramme: photographie obtenue par simple interposition de l'objet entre le papier sensible et la source lumineuse. Saisies aux moments d'un détachement visuel, pendant les périodes de contact émotionnel, ces images sont les oxydations de résidus, fixés par la lumière et la chimie, des organismes vivants". MAN RAY. *Dictionnaire Abregé du Surréalisme*. París : Galerie des Beaux Arts, París, 1938.

16. Guillaume Apollinaire en "Alcools", que fechó en 1898-1913. Aunque se conocen versiones de "Alcools", allá por 1905, su edición se produjo en "Mercure de France" en abril de 1913. APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools.-Zone*. Madrid: Libro Río Nuevo, Ediciones 29, 1980, p. 39.

17. La "Exposition Universelle" de París de 1900 tuvo lugar entre el 14 abril y el 12 de noviembre de ese año. Picasso permaneció allí entre septiembre y finales de diciembre del citado.

la poésie des humbles et des riches ; elle prodigue l'illumination ; elle est le grand Signal ; elle écrase, aussitôt née, l'acétylène. À l'Exposition, on la jette par les fenêtres. Les femmes sont des fleurs à ampoules. Les fleurs à ampoules sont des femmes. C'est l'électricité qui permet à ces espaliers de feu de grimper le long de la porte monumentale. Le gaz abdique. Les ministères de la rive gauche, eux-mêmes, ont l'air de Loïe Fullers. La nuit, des phares balaient le Champ de Mars, le Château d'Eau ruisselle de couleurs cyclamen ; ce ne sont que retombées vertes, jets orchidée, nénuphars de flammes, orchestrations du feu liquide, débauches de volts et d'ampères. La Seine est violette, gorge-de-pigeon, sang-de-bœuf. L'Électricité, on l'accumule, on la condense, on la transforme, on la met en bouteilles, on la tend en fils, on l'enroule en bobines, puis on la décharge dans l'eau, sur les fontaines, on l'émancipe sur les toits, on la déchaîne dans les arbres ; c'est le fléau, c'est la religion de 1900"<sup>18</sup>.

Al cabo, no es este exactamente un arte de tangibilidades sino, más bien, elogiador de la liviandad y el misterio, de unos ciertos jeroglíficos de luz surgiendo entre otro laberinto, el de la supuesta conformación de lo real. Trazar estas líneas interrogándose sobre el quehacer de los artistas obliga a referir una aventura cuya esencia es lo inmaterial, mas que elogia lo construido, arte de creadores de formas herederos de aquellos, tantos, artistas que soñaron siempre con líneas y extraños fulgores venidos de donde no se sabe<sup>19</sup>. Formas expandiéndose en un cierto elogio del dinamismo y que, haciéndolo, intangibles, evocan la ilusión de un nuevo mundo tridimensional, recordando las reflexiones que sobre el diagrama en el arte hiciera Deleuze<sup>20</sup>. ¿Tesoros, nos decía Vasarely?: Una creación que evoca también, con frecuencia, una cierta escritura donde la luz podría revelarse en el aire: haces, rasgos de luz, líneas que se desplazan con aire caprichoso en el espacio, formas en movimiento, -*sombras portadas*, que diría Marcel<sup>21</sup>-, emulando, parece a veces, el vértigo de un viaje de la nada sobre la nada: la materia incorpórea -el torrente de sus partículas- sobre la aparente nada del espacio hasta construir unas ciertas redes que conformarán, a su vez, una nueva entidad, recordando el tiempo es materia del arte develado en el espacio. Meditando en torno a los enigmas de la luz y realizando tal indagación sobre la posibilidad de transfiguración de formas de fulgor impalpable, ilusión por tentar espacios desconocidos que vagan incandescentes por el espacio. Para estos creadores lumínico-cinéticos, propulsores de la interactividad del espacio plástico, el trabajo creativo se realiza no tanto en el espacio físico, en el espacio real en el que se mueven las cosas, como en ese otro punto ignoto, tan misterioso, reino intermedio de las vibraciones, donde sucede la percepción de quien contempla sus obras. Por tanto, su arte es un arte de dudas sobre lo que percibimos, más que de certezas y, en cierta medida, -sugiriendo que lo que llamamos 'realidad' no es más real que el inasible espacio que construye

18. MORAND, Paul. 1900. París: Flammarion, 1942.

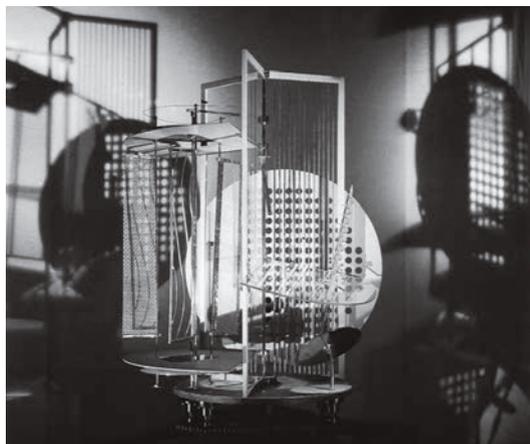
19. KLEE, Paul. *Paul Klee, Cours du Bauhaus-Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*. París: Éditions des Musées de Strasbourg-Éditions Hazan, 2004. "Cours VII" 27/II/1922, nota 94, en la edición citada, en p. 127. La cita es: "Comme une étincelle venue d'où on ne sait où", que hemos traducido recientemente: "Como un fulgor venido de donde no se sabe".

20. DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2007.

21. Obviamente estamos entendiendo nos referimos al "Gran Vidrio", de Marcel Duchamp. Y las reflexiones que pueden seguirse en el inevitable, por clásico: DUCHAMP, Marcel-CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.



7



8

**Fig. 7**  
Nicolas Schöffer  
Cronos X, 1971  
MACA, Alicante  
Procedencia: Colección Eusebio Sempere-Colección Arte del Siglo XX  
Fotografía: Cortesía MACA, Alicante

**Fig. 8**  
László Moholy-Nagy,  
Light-Space Modulator, 1922-1930

**Fig. 9**  
Nicolas Schöffer  
Spatiodynamique 16, 1954  
Fotografía: Yves Hervochon

**Fig. 10**  
Nicolas Schöffer  
Spatiodynamique 24, 1955  
Fotografía: Yves Hervochon

**Fig. 11**  
Constantin Brâncuși  
Oiseau dans l'espace, 1927  
Fotografía  
40 x 30 cm  
MNAM-Centro Pompidou, París

**Fig. 12**  
Nicolas Schöffer  
Detalle. Ver páginas 40 y 41

el aire-, proponen que lo percibido, lo que cada persona percibe, no deja de ser una construcción mental de lo real puesto permanentemente a prueba con sus obras. Misterio del espacio, *blanchotiana* locura de la luz, lo suyo es indagar en torno a tensiones de líneas y sombras, surgimiento u ocultación de formas o volúmenes, subrayando la posibilidad de reconvertir el espacio en una suerte de ámbito distinto, ineludible tal condición de su viaje de la mano del tiempo. Y tal verdadera puesta en cuestión refiere uno de los conceptos más transitados de nuestra historia del arte, la perspectiva, evocando las líneas que viajan en los espacios, entendida esta cuestión desde esa acepción de Bonnefoy que tanto nos gusta, "el espacio rumoroso, significativo, sagrado, el espacio geométrico, la exterioridad, la nada"<sup>22</sup>. Prosecutores de inefables extensiones, delineando los contornos de las cosas, las existentes u otras aparecidas en el espacio, no es extraño emparenten con aquella vieja ambición de los pintores por atrapar la luz: Degas, Constable o Hopper vienen ahora a estas palabras, como tantos otros pintores -luego citaremos más- empeñados en pintar la luz casi como un elemento corpóreo, acariciando el ángulo de una pared, sobre las líneas de un tejado, flameando hasta constituir el paisaje.

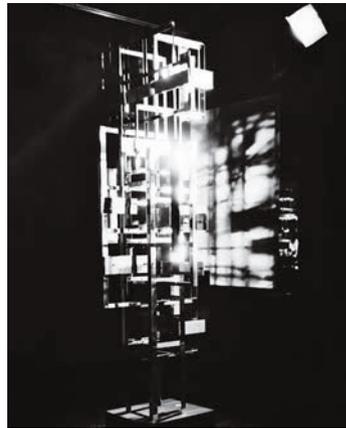
Crear supone proponer la esperanza de la claridad de un nuevo mutismo, las bolsas de silencio *rothkianas*<sup>23</sup>, mas planteando enigmas, el palpito de otras presencias, activando espacios, surge la revelación donde otrora se aupara el vacío, tal es la misión del artista. Signos que sitúan a quien lo contempla en la senda de un camino que retorna hacia él mismo. El arte, al cabo un diálogo misterioso con el Universo, promueve los enigmas y los artistas ahora expuestos en "Interactive" plantean la zozobra de los espacios físicos, elevando otra cartografía de lo real. Y esta realidad parece ser nuevamente revelada con la interactividad o la presencia de la luz para pasar a componer la elongación nueva del espacio que entonces

22. BONNEFOY, Yves. *Georges De Chirico, en Diseño, color y luz, en La nube roja*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003, p. 342

23. Mark Rothko, "Aceptación del Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Yale", 1969. En: ROTHKO, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Paidós Estética, 2007, p. 219 (Procede de *Papeles de Bernard J. Reis, 1934-1979, Archivos de Arte Americano*, Washington D.C.: Smithsonian Institution). Cuando le otorgaron a Rothko el doctorado honorífico de Yale (1969), expresaba: "(...) sí sé que muchos de los que se ven impelidos a este modo de vida buscan desesperadamente bolsas de silencio en que arraigar y crecer. Todos esperamos que las encuentren".



9



10



11

parece portar una cierta intangibilidad. Un espacio que deshecho en ocasiones de su peso, desmaterializado, es interrogado por nuevas luces superpuestas a la realidad, semejando demandar sobre la percepción que tenemos de la misma. Vaivén de las líneas, flujo del surgimiento, moroso, en ida y vuelta, de la luz. Erigir un trazo de luz en el espacio supone proponer un territorio de meditación sobre lo no formulado: proponer un signo, una epifanía luminosa de acordes extraños que eleva la posibilidad de la poesía. Conversación trazada en el espacio, como en la imposible plenitud del primer día u, otra lectura, la poética, la mención a su intento de repoblar el mundo de los objetos con el primer misterio elemental, la luz, enigmático nacimiento en el espacio, hierofanía de la revelación de un nuevo mundo elevado sobre la nada.



12

Al cabo, ya se ve, estos artistas serán continuadores de proclamas que habían tenido también en Turner y en los impresionistas otro punto de partida, el elogio de la luz: esta podría ser movediza, determinar en su indeterminación, relativizar la verdad de la visión. Ya citado Degas recordemos también a Monet, instaurador de la relevancia de la luz en un mundo, hasta entonces, asaltado por la planicie de la mera representación. Sí, verdaderos nuevos románticos nuestros artistas cinético-lumínicos, interactivos poetas de la luz herederos de aquella primera máquina lumínica concebida por Moholy-Nagy: "Light-Space Modulator" (1922-1930), me parece sustrato de algunas otras máquinas "espaciodinámicas" concebidas por el *imaginantedinámico* **Nicolas Schöffer** (Kalocsa, Hungría, 1912 - París, 1992) (Fig. 7 y 8), un artista fundamental y poco subrayado en nuestro contexto, -mas muy reivindicado por otro de los cinéticos, Eusebio Sempere<sup>24</sup>-, al que esta galería dedicó recientemente una hermosísima exposición, de calidad museística<sup>25</sup>. Acabo pensando que tras ese deseo de encuentro con lo eléctrico, -mecánico o luminoso, la hermosísima confusión/conjunción entre luces y sombras (Fig. 9, 10 y 11), de la que Schöffer fue temprano impulsor desde mediada la década de los cincuenta y que tiene en "Prisma" (1965) buen reflejo- (Fig. 12), prevalecería siempre en los

24. Sempere incorporó, desde su apertura a la entonces llamada "Colección Arte Siglo XX" (Alicante), la escultura múltiple "Chronos X" (1971), de este autor, adquirida en 1977 en la Galerie Denise René. Actualmente expuesta en el MACA, Alicante. Fuente: Rosa María Castells, MACA, Alicante, 15/III/2016.

25. Galería Odalys, *Nicolas Schöffer*, Madrid, 12 Noviembre 2015 - 7 Enero 2016. Vid., como ejemplo, su "Lux 10" (1959).

inicios de esa épica de la luz y el cinetismo una proclama que pareciendo hablar del exterior, del murmullo del espacio, empero arribaría de inmediato al elogio de un tumultuoso mundo interior. “Espaciodinamismo”, -resolución óptica y temporal-, en su vocabulario, al que añadirá otras palabras misteriosas y de aire luminoalquímico: “luminodinamismo”, “cronodinamismo” o, podríamos sumar “ciberdinamismo”, siempre a la búsqueda de un encuentro de la obra artística con un nuevo y misterioso tiempo que quedaba, por tanto, dotado de nuevos útiles para el abordaje de la creación. Mas siempre visionario y atento al crecimiento interior, a la revelación de un pensamiento y un *ethos* trascendente movido por el enriquecimiento espiritual.



13

Ir y venir, mostrar u ocultar, debate entre lo revelado y la búsqueda entrópica, quizás por ello Tanaka quedó dentro de su *dress*, más escondida que gozosa, casi atrapada por la exaltación de la fluorescencia. Si comenzamos por el salón de las *nuevas realidades*, también en la galería Denise René, en París, en aquel tiempo exponían algunos representantes conspicuos de tal nuevo hacer, era el elogio del movimiento, *le mouvement*<sup>26</sup> (Fig. 13, 14 y 15), y eran numerosos los trabajos artísticos en los que se *movían* conceptos cinéticos y lumínicos, de silenciosa interactividad, inspiradores del quehacer creador auxiliado por elementos

técnicos, parecería que a la búsqueda de un arte total, algo ensayado también por nuestro Palazuelo cuando recibiera el encargo de abordar la “*Sonorité Jaune*” de Kandinsky<sup>27</sup>.

Si antes citamos los “Salon des Réalités Nouvelles” hay que añadir, algunas otras referencias de ese tiempo, la creación del grupo parisino GRAV<sup>28</sup> (“Group de Recherche de l’Art Visuel”, 1960)<sup>29</sup> u otras exposiciones históricas como “*Bewogen Beweging*” (Stedelijk Museum, Amsterdam, 1961) o “*The Responsive Eye*” (MoMA, New York, 1965). En el contexto español ha de citarse, estoy pensando

26. Pensando en míticas exposiciones como “*Le Mouvement*” (1955) o la dedicada al “*Groupe de Recherche d’Art Visuel-Proposition sur le mouvement*” (1961).

27. Nina Kandinsky le encargó a Pablo Palazuelo, en torno a 1953, el estudio de *La Sonorité Jaune* (1909) de Kandinsky. Trabaja en numerosos dibujos preparatorios que, finalmente, no llegarán a ejecutarse. El artista lo narró así: “*Madame Kandinsky, quería poner en escena para un festival la obra “Sonoridad amarilla” de Kandinsky, que había sido traducida al francés. Yo acababa de recibir el premio Kandinsky. A ella le gustaba mi trabajo y quiso que hiciera los decorados para esta obra. La obra era literalmente un rompecabezas. Hice una docena de telones de fondo pero no salió nada que realmente me gustara. Había que combinar todo esto con cine y con música. Por ejemplo, cuando sonara un clarinete quiso que saliera una forma amarilla. Había figuras en movimiento y figuras robóticas. Pertenece a aquel período en que Kandinsky estaba en Alemania y muy influido por la música de Schoenberg y por la teorías espiritualistas. Así que reunir todos estos elementos como la teosofía, lo espiritual, la música atonal y la simultaneidad de la música y los colores. Así que no pude continuar con aquel trabajo. Ella buscó a otros artistas, pero todo se hizo tan complejo que al final no se pudo realizar en aquellos momentos”.* PALAZUELO, Pablo-POWER, Kevin. *Geometría y visión*. Granada: Diputación de Granada, 1995, pp. 16-17. En fin, y sobre este tiempo, arte total de la luz, movimiento y espacio, en los años sesenta esa tendencia se subrayaba en creadores como Jesús Rafael Soto, Ligia Clark, Giulia Kosice, Julio Le Parc, Eusebio Sempere o Francisco Sobrino.

28. Horacio García Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein e ‘Yvaral’.

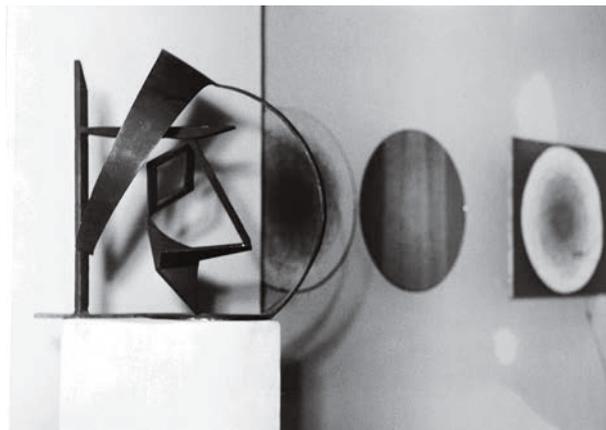
29. Y su histórica participación en “*Nove Tendencije*”, en la Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, 3 Agosto-4 Septiembre 1961. Las exposiciones “*Nove Tendencije*”, reflexionando sobre el trabajo con ordenadores, prosiguieron a lo largo de esa década hasta los setenta.

en ese tiempo, al grupo MENTE, creado en Barcelona (1968-1970)<sup>30</sup>, antesala del experimento del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid-CCUM<sup>31</sup>, ya en el mundo cibernético de los setenta.

También el movimiento, dirá Denise René, simplemente estaba *en el aire*, respondiendo casi tautológicamente a la cuestión sobre el objetivo de la mítica exposición de la primavera de 1955<sup>32</sup>. Quizás recordando inteligentemente Denise, otrosí, numerosas utopías donde los artistas se preguntaron por las formas mas también por la posible interactividad del espectador. Al cabo, la vieja utopía



14



15

futurista ya era elogiadora de un arte inquieto, del desplazamiento y la promisoría velocidad, que se constituiría casi en un asunto estético y moral. También el suprematismo malévitchiano concluía refiriendo un extraño estar del arte en el espacio, la defensa de una vibración de las formas equiparadas a una suerte de cósmico movimiento, universal temblor que confería el espíritu moderno, que también defendieran Gabo o Pevsner. Algo que nos obliga a citar la maquinaria cubista y su mundo, lo real, en permanente de-re-des-construcción.

En todo caso, impelidos estamos a volver, condena sempiterna y gozosa, al *anartista* Duchamp<sup>33</sup>. Pues si ha habido un artista que (se) ha interrogado sobre el movimiento y/o la percepción, ha sido este. Casi desde su abandono de la pintura figurativa, en donde mucha de su reflexión trataba de concebir la pintura añadiendo elementos espacio-temporales referidos al desplazamiento: “Desnudo bajando la escalera” o “Joven hombre triste en el tren”, son referencias clásicas sobre el particular<sup>34</sup>.

30. “Muestra española de nuevas tendencias estéticas”. Entre 1968 y 1970 se realizaron cuatro muestras del grupo: MENTE 1 (Galería René Metrás, Barcelona); MENTE 2 (Rotterdam); MENTE 3 (Santa Cruz de Tenerife) y MENTE 4 (Bilbao). Fue fundamental en su creación el impulso de Jordi Pericot.

31. Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM), formalmente creado el 13/I/1966 e inaugurado oficialmente el 7/III/1969.

32. Galerie Denise René, *Le mouvement*, París, 6-30 Abril 1955 (Agam, Bury, Calder, Marcel Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely y Vasarely).

33. El término es un autocalificativo de Duchamp, que puede hallarse en: CABANNE, Pierre. *Conversando con Marcel Duchamp*. México D.F.: 2006-2010. Duchamp juega, obviamente, con el término “anarquista” y el consiguiente juego de palabras con “un artista” y “a-artista”, o sea, “no artista”.

34. “Jeune Homme triste dans un Train” (1911) y “Nu descendant un Escalier n° 1” (1911) y el segundo, lógicamente (1912). Jean Clair cita la conversación con Cabanne, y este párrafo especialmente: “le mouvement de la forme dans un temps donné nous fait entrer fatalement dans la géométrie et les mathématiques ; c’est la même chose que lorsqu’on construit une machine”. CLAIR, Jean. *L’œuvre de Marcel Duchamp*. París: Musée National d’Art Moderne Centre Georges Pompidou, 1977, p. 50.

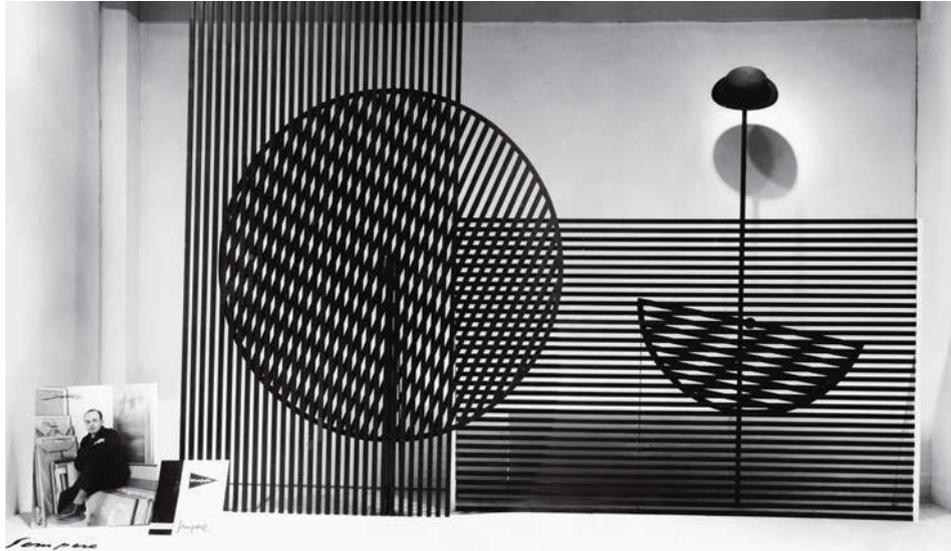
**Fig. 13, 14, 15**  
Diversas vistas de la exposición *Le Mouvement*, Galerie Denise René París, 1955  
[Galerie Denise René, *Le mouvement*, París, 6 - 30 Abril 1955 (Agam, Bury, Calder, Marcel Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely y Vasarely)]  
Fotografía: Cortesía Galerie Denise René, París. Derechos reservados.

Su pasión rotatoria, simbolizada en su "Anemic Cinema", en la rueda de bicicleta<sup>35</sup> o en sus esculturas propiamente giratorias simbolizarán esa permanente pregunta (Fig. 16). Hasta las sombras, y su supuesto exilio de quietud, *portan* adjetivaciones móviles. En fin, sobrevuela estas líneas también Man Ray y sus esculturas móviles, circa 1920 y esa aseveración nos conduce, de inmediato, a Alexander Calder, quien desde los años treinta fabricaría ya esculturas móviles motorizadas. Y citar motores nos desplaza, nuevamente, a Jean Tinguely, sus máquinas de aire existencial con aspecto de ceniza. Antimáquinas o inútiles maquinarias, podríamos decir en su aspecto ruidoso, casi máquinas de la insurgencia...finalmente escapadas de la reflexión que ocupa estas páginas.

En alguna ocasión hemos emparentado la "Maquinaria inútil" (1964), realizada por Eusebio Sempere<sup>36</sup>, -y que emula las mismas otras inútiles maquinarias de Bruno Munari, allá por 1934, pensadas desde los treinta-, con citas de este párrafo<sup>37</sup> (Fig. 17). Y concluyendo hemos de citar, en lo luminoso interactivo ciertos trabajos de Nam June Paik.



16



17

35. En el libro ya citado de Clair se recoge esta afirmación de Duchamp: "J'ai probablement accepté avec joie le mouvement de la roue comme un antidote au mouvement habituel de l'individu autour de l'objet contemplé". *Ibid.* p. 70.

36. "Aire duchampiano, de sus roto relieves o de sus "Anemic Cinema" (1926) o de los bombines voladores de Hans Richter, "Ghost before breakfast" (1927) (Fig. 18). Un escaparate, blanco y negro, compuesto de una serie de estructuras a modo de rejillas de planos superpuestos con diversas formas. Los planos de rejillas, negro y blanco, forman la escena en donde se desarrolla el escaparate. Un plano circular, con un pequeño motor, girando en primer plano. Al fondo, potentemente iluminado, sobre un fino tubo con un semicírculo (también oscilante por un pequeño motor): un bombín. Sobre el título ofreció Sempere dos versiones complementarias: "Ayer, cuando veía funcionar por primera vez el motorcito que pone en movimiento la rueda, se me ocurrió pensar que esto representaba algo así como la rebelión contra la máquina. Giraba la rueda, se movía aparatosa, grandemente, pero ¿qué movía?. Nada. Era, en realidad, una máquina inútil". A Julio D. Guillén le explicaba que el título "Maquinaria inútil" respondía a que "es algo que no vale más que para ser mirado". José Rodríguez Alfaro creía, en cambio, ver en el movimiento inútil de la rueda la ironía: "porque todo su movimiento se malgasta en la finalidad decorativa para la que ha sido concebida". José María Moreno Galván supo ver con agudeza el escaparate de Sempere. Éste "concibió al escaparate como 'la vida', en la que puede realizarse todo lo que en cada uno de sus cuadros es proyecto para ella. El movimiento, la permanente mutabilidad de su forma no era sólo un recurso al margen de su propio arte: era el paso posterior de cada uno de sus proyectos anteriores". DE LA TORRE, Alfonso. *Eusebio Sempere: Ida y Vuelta*. Op.cit., pp. 55 y ss.

37. DE LA TORRE, Alfonso. *Sempere y las máquinas inútiles* (conferencia). Universitat d'Alacant. Alicante. 12/II/2015.

La obra deja de ser un objeto terminado listo para integrarse en el mundo del arte y pasa a convertirse en configuradora de un medio humano, orientándose hacia la obra de arte total propugnada por Schwitters desde el dadaísmo, o Lissitzky en la tendencia constructiva. Ilusión de un nuevo tiempo, tentativa de encuentro del progreso con las formas plásticas, actitud de carácter melancólico al cabo, pues pensando construir, proponiendo geometrías u el ofrecimiento del número y la medida entre el desorden de lo real, se convoca a la melancolía. Es la personificación de una inclinación, la revelación del empeño de una facultad creadora capaz de entender la posibilidad de un mundo bajo la luz o la geometría, empresa que recuerda a las doctrinas neoplatónicas del Renacimiento. Así, la propuesta de orden en el espacio indeleblemente se sitúa bajo el signo de la *malinconia*, geometría como enigma, "exilio y meditación sobre el exilio", dice el ya mencionado Yves Bonnefoy<sup>38</sup>. La investigación sobre las formas visuales, persiguiendo recursos lumínicos o cinéticos, pienso que deviene a estos artistas en poetas del mito de la luz a la búsqueda del serio juego de las formas. Más luz, más luz, entre la realidad o la ilusión, un quehacer revelador, -por encima de autores, tiempos, materiales y técnicas-, de un conjunto de artistas que devienen un aire extraterritorial, entrópico y misterioso, viajeros denodados en ese tembloroso interregno que desvela el encuentro entre el espacio ilusorio y el real.

Contemplando recientemente una obra del colectivo **LAb[au]** (Manuel Abendroth, Jérôme Decock y Els Vermang, 1997), su temblorosa planicie reticular asaltada por movimientos leves, pálpitos o pulsaciones, entre sorpresa y sobresalto, pensaba en la interrogación de líneas y planos de nuestro Pablo Palazuelo: aquel reposar sobre la tierra y volar<sup>39</sup>, máxima *kleeiana* que heredan al resurgir las formas entre la nada y los planos concebidos por LAb[au], un leve movimiento que parecía casi brotar, renaciente, tal una incandescencia, en la superficie del *totus planar*, así sucede en "origamiSquare 6x6x4" (2013) presente ahora en la muestra (Fig. 19), en una suerte de dinámica agitación de las formas, un cierto balanceo de los planos pareciendo aludir no tanto a la exteriorización como al deseo de introspección en el espacio, energía del despliegue de lo que se extiende mas intensidad de lo que se adivina recóndito. Desvarío emulador del sueño o la duermevela, formas que se interrogan por los límites. Análisis concentrado en una fina transición conferida por el leve movimiento de los planos desplegándose en el espacio, formas que parecen estar en proceso de crecimiento, pliegue y despliegue, exteriorización o entropía. Sigiloso avance de las formas en la penumbra en múltiples direcciones, obsesión de la visión, tal escribiera Palazuelo en su "Cuaderno", años cincuenta: "así pues,

38. CLAIR, Jean (citado por). *Maquinismo y melancolía en la pintura italiana y alemana de entreguerras*, en *Malinconia*. Madrid: Visor, 1999, p. 90.

39. GROHMANN, Will. *Paul Klee (1879 - 1940)*. París: Flammarion, 1955, s/p.

**Fig. 16**  
Marcel Duchamp  
*Roue de bicyclette*, 1913 (1964)  
Exposition Marcel Duchamp  
La peinture, même, Centre  
Pompidou, Paris, 2014  
Fotografía: Alfonso de la Torre

**Fig. 17**  
Eusebio Sempere  
*Maquinaria inútil*, 1963  
Instalación: simulación de rueda  
accionada mediante maquinaria  
y bombín  
© Cortesía Archivo Gráfico  
"Ámbito Cultural-El Corte Inglés"

**Fig. 18**  
Hans Richter  
Fotograma de *Ghost Before  
Breakfast* (1927)

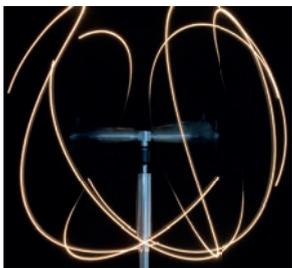
**Fig. 19**  
LAb[au]  
Detalle. Ver página 37



18



19



20



21

privada de reposo, la idea del espacio parece buscar sin cesar el infinito de la augusta presencia (refugio), moviéndose, en el infinito interior de la impotencia humana obsesionada por una visión, en ocasiones agitada y otras flébil, siempre desconsoladamente dirigida, mas en vano, hacia lo ilimitado<sup>40</sup>.

Veo la obra de **Laurent Bolognini** (Saint Germain en Laye, 1959) no distante de algún *rayogramme* de Man Ray, ilustra las páginas anteriores, también me lleva hacia ciertas *rotocreaciones* del bueno de Duchamp y sus interrogaciones sobre lo retiniano. Hacedor de imágenes, artista capaz de conferir al espacio una nueva dimensión con la elevación de sus estructuras luminosas y rotatorias, por tanto esculpiendo el espacio, hay algo en su quehacer que remite al sueño, a un cierto espacio suspendido, permanentemente transformado por el asalto de las formas que devienen así, más que hechos lumínicos un verdadero flujo de metáforas, locura de la luz si citamos a Blanchot<sup>41</sup> (Fig. 20). En este punto, zonas del trabajo de Bolognini evocan los fructíferos episodios que pusieron en pie los orígenes de la pintura moderna, -el cubismo o el surrealismo principalmente-, pues su reflexión cuestiona a través de modelos creadores la percepción de la realidad. Para Bolognini, el universo, la realidad, la propia condición humana, son de difícil predicción y llena de dudas. Por ello, y en paralelo, construye nuevas realidades que en ocasiones evocan el sueño, lo imaginado, y que se insertan en un concepto diferente, por inusual, de lo espacio-temporal. Viajero existencial entre la fantasía y la materia, aspirando a una conclusión tecnológica, es capaz de reunir en un mismo encuentro luces y música, arte o performance, su indagación trata de hacer de la inmaterial luz algo tangible. Elogiando asuntos tal la persistencia retiniana, como parece recordar su "Fvecteur2" (2013-2015) ahora expuesto en "Interactive", como los surrealistas, articula sus obras, concebidas como estéticas máquinas de luz no exentas de ironía, mediante procesos creativos en los que es muy frecuente la percepción de un leve, más muy inquietante, desplazamiento sobre la realidad.

Psicomagnetismos de **Asdrúbal Colmenárez** (Trujillo, Venezuela, 1936), introducen a este artista en la posibilidad interactiva. Paradigma creador de una obra de profunda impronta personal, dominada por un intenso sentido del color (Fig. 21). Siendo defensor de un cierto retorno a la experimentación constructiva, muchos de sus trabajos responden a un planeado ejercicio analítico, nuevas experimentaciones que constituyen una búsqueda personal, a veces despojada hacia casi el minimalismo (estoy pensando en el hermoso y despojado "Marco" (1971) visto en "Reconstructivismo 2.0"<sup>42</sup>), la atracción por lo abstracto se hace evidente en la conjunción de diferentes materiales y la indagación de nuevos conceptos de espacio y movimiento, un *ludus* e investigación permanente sobre la creación de un sistema de símbolos y modelos ideales, -un cierto *polisensorialismo*, en sus palabras-, capaces de determinar una nueva percepción del universo.

40. Pablo Palazuelo, "Cuaderno de París", 1953. Inédito. Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo.

41. Pienso en Maurice Blanchot para analizar la obra de Bolognini, en especial esa delectación del escritor en la pérdida del sentido del relato. El escritor aficionado a la soledad de las palabras que escribiera: "yo la veo, esta luz, fuera de la cual no hay nada" (Maurice Blanchot, "La locura de la luz", 1973). Aquel que relatara que crear es "entrar en la soledad o en la amenaza de la fascinación. Es dejarse al riesgo de la ausencia del tiempo, donde comienza lo eterno" (Maurice Blanchot, "L'espace littéraire", 1955).

42. Celebrada en la Galería Odalys, Madrid, 28 Abril - 3 Junio 2015.

**Carlos Cruz-Díez** (Caracas, 1923) presenta su “Random Interactive Chromatic Experience” (1995-2000), sutil ejercicio de una práctica que ha sido por él frecuentada, la interactividad revelada por el surgimiento del color mediante el hallazgo de superposiciones de otros (Fig. 22). Si este artista ha concebido su obra como una creación en la que era fundamental la actitud del espectador, en este caso, propone un ejercicio de interactividad plena. La obra-aplicación, la *experiencia* en sus palabras, permite la ilusión de devenir creador, pudiendo concebirse composiciones o escalas de color, muy en el proceder de este artista, acostumbrado, empero, al frecuente elogio de lo ambiguo y lo relativo. Bajo la apariencia formal de lo estable, esta obra promueve más bien la interpretación de la obra del artista, inclusive la posible impresión de lo creado (interpretado). Nuevas ¿o clásicas?, utopías de la interactividad, de aquel *ethos* generoso de los viejos maestros de las nuevas realidades, buscadores de lo moviente y lo emocionante. Y pienso en aquella afirmación de Vasarely, prefacio a la exposición del catálogo de Denise René que hemos venido citando: “l’art de demain sera trésor commun ou ne sera pas (...). Si l’idée de l’œuvre plastique résidait jusqu’ici dans une démarche artisanale et dans le mythe de la ‘pièce unique’, elle se retrouve aujourd’hui dans la conception d’une possibilité de RECRÉATION, de MULTIPLICATION et d’EXPANSION (...). L’avenir nous réserve le bonheur en la nouvelle beauté plastique mouvante et émouvante». Estamos al alba de una alta época, señalaba también, traducimos, Vasarely. En todo caso, acabamos concluyendo que, bajo la apariencia de hacer sencillo lo complejo, su quehacer suena a hermético, pareciendo invocar la aporía en la que ejerce su tarea de pintor: la búsqueda sobre aquello que no está al alcance de la visión, tentando la profundidad esencial y la revelación de la emoción.

Ha reflexionado **Pascal Dombis** (Metz, 1965) sobre la coexistencia de orden y caos en el espacio, concibiendo una obra en la que la paradoja es un elemento capital: pueden convivir estructuras-desestructurantes que, de tal modo paradójico, conllevan a creaciones de un fuerte componente irracional, en el sentido de plantear frecuentes repeticiones, -excesivas, le gusta decir- que no se alejan del propio pensamiento humano. El espacio deviene así un lugar inestable, tan imprevisible como dinámico, donde las formas emergen con aire de un proceso autónomo y simple (Fig. 23). Artista indagador de formas visuales, frecuentador de los espacios mentales devenidos contrastes de energía pareciendo buscar la bipolaridad, la tensión máxima, la luz más despojada o la oscuridad más honda, plantea Dombis algo de la radicalidad y la urgencia de algunos que, como Kline, jugaron con el dramatismo de lo extremo. Filósofo de las formas, impulsor de consciencias, en su quehacer hay algo de investigación y *ethos*, pregunta permanente sobre el espacio y la posible plenitud. Ebriedad del mirar, muchas de sus obras provienen, así, de la provocación de un desarrollo simple, sencillas formas geométricas o tipográficas de aire arbitrario, que son sometidas a la repetición. Complejizando lo sencillo, -como sucede con la tríada “Post-Digital Mirror” (2011); “Post-Digital Blue” (2013) o “Post-Digital Grid” (2015)-, es posible que la obra de arte devenga así compleja. Planteando muchas veces cuestiones que tocan las sensaciones, su práctica deviene una perpetua experimentación, casi una nueva cartografía, en torno a lo desconocido.



22



23

**Fig. 20**  
Laurent Bolognini  
Detalle. Ver página 30

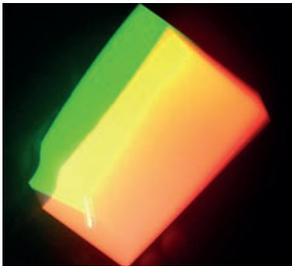
**Fig. 21**  
Asdrúbal Colmenárez  
Detalle. Ver página 31

**Fig. 22**  
Carlos Cruz-Díez  
Detalle. Ver página 32

**Fig. 23**  
Pascal Dombis  
Detalle. Ver página 34



24



25

**Fig. 24**  
Félicie d'Estienne D'Orves  
Detalle. Ver página 33

**Fig. 25**  
Tomek Jarolim  
Detalle. Ver página 36

**Fig. 26**  
Fabien Léaustic  
Detalle. Ver página 35

**Fig. 27**  
Pe Lang  
Detalle. Ver página 38

Propone **Félicie d'Estienne D'Orves** (Atenas, 1979) que las formas, o la actividad de estas, puedan viajar entre la presencia o su ausencia. Estar o desaparecer, casi como un cénit que se extingue, tal aproximación a una suerte de espacio que estuvo en el origen, encuentro entre el caos y el vacío, el desorden y la nada. Con frecuencia, desde esa nada de la negrura, del fondo infinito oscuro, emerge la forma, confundida forma y presencia espectral entre lo hondo, tal sucede en el acongojante "Eclipse II (Serie Cosmos)" (2012-2016), presente en la exposición "Interactive" (Fig. 24). Imaginación del tiempo, geometría y obscura atmósfera, emoción o norma, caos y orden, un hacer presidido, semejase, por una suerte de trágica tensión, esa especie de búsqueda infatigada de la verdad y trascendente belleza. Tal si indagase entre ocultas verdades que la artista tienta hacer emerger utilizando la luz, revelación entre las tinieblas, asistiendo a un combate entre formas de ensueño y las sombras. Oscuridad evocadora de los "Black and Greys", de una negra luz *rothkiana*, no tanto como "vacío" ni espacio extinto sino, más bien, por ser portadores de un vigoroso silencio en el que parece quedar la artista en atenta escucha, semejare que deseosa de colaborar en el acto de la aparición de las formas, a la búsqueda de la verdadera visión: simplificación de las formas, geometría convertida en energía, tal otras obras de la serie "Cosmos" (2008), "Supernova" (2011-2013) o "Gong I" (2009): nuevas imágenes que parecen creadas tras la eliminación de las imágenes preexistentes en el mundo de lo real, semejando subrayar la incapacidad de las teorías para explicar el cotidiano devenir, a la par que, para esta artista, tal sencillez es la forma de acceder a lo complejo: a la verdad.

Preguntas sobre la percepción de lo real, **Tomek Jarolim** (Aix-en-Provence, 1983) ha reflexionado en torno a la mirada y la percepción del espectador, también sobre la esencia del color, pensando en algunos de sus trabajos monocromos que entiende, otrosí, como generadores de espacios de silencio -y aquí, nuevamente, vendría bien la cita sobre las bolsas de silencio *rothkianas*<sup>43</sup>- y la presencia del espectador como un elemento activo de sus obras, planteando, en algunos casos, pantallas interactivas en las que lo sensorial tiene un papel relevante. "The true artist -escribiría László Moholy-Nagy- is the grindstone of the senses; he sharpens eyes, mind, and feeling; he interprets ideas and concepts through his own media", así, Jarolim parece vindicar la solemne y medida desviación del mito, al cabo, lo que habitualmente llamamos "real" no es más que una apariencia que este artista insiste en deconstruir a placer. Cuestionando el estatus de la visión, volviendo, de nuevo, a construir dicha apariencia a través de un muy personal lenguaje expresado en diversos "tempos" y ritmos, como sucede en sus obras de la serie "Random" (2014) o en la aplicación "Lux" (2016), es el suyo un contemporáneo discurso donde parece erigirse la defensa de la necesaria hibridación entre diversos elementos, manipulando la luz real, ensalzando una experiencia sensorial de la imagen, alcanzando así una suerte de "happening" movido o experiencia perceptiva, en sus palabras (Fig. 25). Fabricante de imágenes mentales, para este artista el asunto relevante es el fenómeno de la percepción. Planteando preguntas que acaban cuestionando la mirada, generando dispositivos en torno a la interactividad de la luz y su influencia en las sensaciones

43. Mark Rothko, "Aceptación del Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Yale", op. cit.

que parecerían ser capaces de derivar hacia otro estado mental, tal resonancias, la luz como un elemento de formación del conocimiento: ardiendo en aguas muertas llamas vivas (pienso en un verso de Góngora).

Ha explicado **Fabien Léaustic** (Besançon, 1985) en alguna ocasión cómo la génesis de su trabajo reside en la realidad en suspensión, su carácter inaprehensible y efímero, para lo cual aborda una estética experiencial mediante elementos procedentes de búsquedas científicas. Retórico, por tanto, de la exploración, sus preguntas son abordadas utilizando agua y luz, al modo de instalaciones visuales o sonoras en las que indaga sobre asuntos que es frecuente puedan escapar a la mirada habitual. Viaje hacia lo ilimitado semeja ser la tentativa de este artista, un arte pleno de preguntas antes que fatua exposición de certezas, mundo de ideas en un territorio silencioso, sutil indagador de nuevos sentidos que favorezcan el encuentro entre la ciencia y la tecnología, al que veo, empero, una cierta estirpe romántica, en sus preguntas sobre los estados de la materia, lo acuático o el universo. Al cabo, preguntas, muchas de ellas de aire hipnótico, como sucede en la obra presente en la exposición: "La couleur des nuages" (2016), en torno al conocimiento y la naturaleza (Fig. 26). Exteriorización e interioridad, Léaustic parece entender que sólo el cuestionamiento de la visibilidad, esa fragmentación de lo visible, su puesta en duda de la percepción y tal frecuente magia de la ocultación, será lo que nos permita avanzar en pos de los enigmas de la representación y, de este modo, su interrogación es tan radical como clásica: ¿qué son las apariencias?. Mas, también, ¿qué es la realidad?. Deambulando en los límites de lo real, desvelando pequeños micro-fenómenos (en sus palabras), paseando entre sólido y fluido, cabalgando en las fronteras de lo visible, es fundamental el uso que hace de la tecnología y las ciencias a la que parece otorgar un componente casi sacral. El misterio de las imágenes.

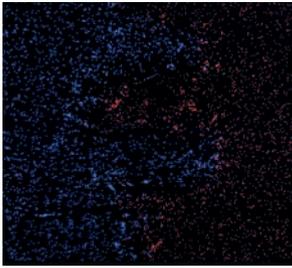
Despojado y elogiador de la levedad, **Pe Lang** (Sursee, Suiza, 1974), es artista cinético, habituado al uso de tecnología de reiteración que en ocasiones se encuentra con materiales humildes, como el papel o cordajes, motores y magnetizaciones. Utiliza a veces algunos de estos materiales en repetición, como sucediera con la presencia de cuatrocientos motores en su obra "Untitled sound objects" (2008). Consciente provocador de sensaciones, preguntándose en torno a orden y caos, muchas de sus cuidadas obras se encuentran, mediante complejos y delicados mecanismos, con cuestiones temporales que parecen encontrar una cierta suspensión espacio temporal, el acceso a otra realidad, tal muestra en su obra expuesta en "Interactive": "Color n°1" (Fig. 27). Otro artista gramático habituado a la creación de formas que emulan grafismos y escrituras, redes o tejidos, tramas, a veces parecería estructuras musicales o delicados poemas, son medidas las formas y la estructura compositiva emulando con sus maquinarias un suave cinetismo, que arriba a una cierta pérdida de consciencia del movimiento y, por tanto del tiempo, sí, convocador por ende de un cierto desvarío de los sentidos. Creaciones otrora con tienen un aire de sismógrafo, ese lento mas continuo movimiento de la obra promueve un cierto equívoco del objeto artístico que, en su lenta diversidad de movimiento, en su duda sobre su quietud o dinamismo, parece ofrecer una visión relativizada del espacio.



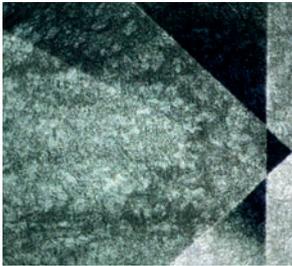
26



27



28



29



30

**Fig. 28**  
Antoine Schmitt  
Detalle. Ver página 39

**Fig. 29**  
Santiago Torres  
Detalle. Ver página 42

**Fig. 30**  
Raúl Valverde  
Detalle. Ver página 43

Otro heredero de aquellas proclamas cinéticas, por las que comenzaron estas líneas, **Antoine Schmitt** (Strasbourg, 1961), reflexiona en torno al movimiento, interrogándose por lo que parece fuese una dimensión perdida no exenta de misterio, donde el pensamiento, la reflexión sobre las formas, ocupa un lugar relevante. Reflexión portadora del riesgo de emprender la creación, devenido en uno de los motores de su quehacer: es preciso el miedo, señala Schmitt, el artista es un guerrero que tienta avanzar entre el riesgo de lo desconocido<sup>44</sup>. Al cabo, entre sus consideraciones se halla el pensar en torno a la cesura entre lo real y lo representado: el arte trataría de indagar en ese espacio ignoto.

Artista al que se le podría aplicar el calificativo de poeta de lo numérico, vate de preguntas más que un artista tecnológico, pues entre movimiento, generaciones e interacciones, derivas de lo aleatorio, orden y caos, muchas de sus interrogaciones tienen que ver con la cuestión de la fragilidad de las apariencias, que frecuentemente construye, deconstruye, y plantea reconstruir en una nueva-otra realidad, como sucede, por ejemplo con su emocionante serie de "Les Ballets Quantiques", dos de los cuales se muestran en la exposición ["Ballet Quantique 50:401" (2011) y "Ballet Quantique 3:14 (bijou)" (2015)]. Algunos otros de sus trabajos tienen que ver con una reflexión en torno a la simetría, que este artista entiende como una forma ancestral, vinculada a un pensamiento casi cosmogónico y mágico que acaba llevando, en un desplazamiento de aire entrópico, a una deriva interior. Aire constructivo tiene otras veces su arte numérico, parece que nerviosa revisitación de las proclamas de Mondrian o Malevitch<sup>45</sup>, como sucede en la hermosísima "Ranger-Déranger" (2014). Entre sus intenciones está siempre una reflexión que refiere las búsquedas seculares del ser humano (Fig. 28).

Vi hace meses, en la galería Odalys, a **Santiago Torres** (París, 1986), un artista que, aire ensimismado, parecía palpar, entre las sombras de la sala, unas formas, extrañas y potentes, enigmáticas, que destilaba una pantalla. Cuadros en movimiento, nuevas pinturas para nuevos tiempos, afectados por la proximidad del tacto, hermosas interrogaciones: tramas, composiciones y demostraciones, son títulos que portan sus obras. El añadido, en alguna obra de: "en tiempo real", habla de ese aire interactivo que es inherente a lo suyo, no escapándose, tampoco, un cierto *ludus* de tal hacer. Otro heredero del quehacer constructivo, declarado admirador del aire puro de las interrogaciones de Malevitch<sup>46</sup>, Torres ha sido promotor de un viaje interactivo multidimensional donde el contemplador es protagonista y no pasivo *voyeur*. En ese sentido, sus cuadros animados, en

44. SCHMITT, Antoine. *No risk no fun*. Issy-les-Moulineaux: Cube Revue, XI/2012 : « La liberté, c'est l'inconnu. C'est le danger. Peut-il y avoir mise en danger en toute confiance ? Non. Il faut de la peur. Peur de l'inconnu, peur des dangers, peur du futur, peur de l'erreur fatale. Donc vigilance. Donc combat. Et une seule confiance : la confiance en soi. Elle aussi est structurée, intrinsèque. Elle vient de l'intérieur. L'artiste est un guerrier. Tout comme la première bactérie qui est sortie dans la grande soupe pour y survivre et se reproduire. Le risque est immanent à la vie. La confiance, c'est la mort. La mort par ennui, la mort par repli. Un monde régi par les assurances, risque calculé, ré-assuré. No risk, no fun. Quelle liberté à agir dans sa cage sécurisante ? Cage physique, cage métaphorique, œuvres attendues, œuvres bien expliquées, œuvres prémâchées, œuvres sur dossier devant commissions, œuvres négociées, œuvres inoffensives. Libre, mais synopsis d'abord. Création dans les limites. Car quel danger pour l'artiste ? Quel danger vraiment ? Celui de ne plus être artiste. Celui de ne plus (se) faire peur. De faire du déjà connu. Connu, confiance. Inconnu, risque ».

45. Estoy pensando en su hermosa obra "Carré Blanc" (2015).

46. En 2008 su obra estuvo presente en la exposición homenajeadora de Malevitch: "Carré Noir sur Fond Blanc Craqué" (Galerie Mariño, París).

movimiento y semejare dotados de anima, parecen poner en cuestión la imagen fija que supone la obra de arte, para acceder así a un nuevo espacio lleno de interrogaciones. Incansado buscador de las formas, aire de jeroglífico como en "Carre Color-Lumiere.v0.6", cuestionamiento de los espacios que, desconocidos, se elevarán en las pantallas, meditando en torno a las enigmáticas formas, Torres refiere la posibilidad de una cierta transfiguración del espacio pareciendo que, una vez desmaterializadas las formas, emergiendo otras nuevas, proponen una nueva construcción de aquel (Fig. 29).

Ya escribimos, en otra ocasión la afición al viaje entre laberintos de **Raúl Valverde** (Madrid, 1980)<sup>47</sup> un provocador inteligente de cuestiones relativas a la percepción. Sobre su obra, interactividad casi conceptual, ha explicado que: "*Público* es una instalación interactiva que responde al número de personas que visitan la exposición. Se trata de una obra procesual y generativa, que se activa y transforma con la presencia física del espectador. Mediante una serie de sensores, el proyecto recopila datos específicos sobre las horas de visita, los días más frecuentados, o el número total de visitantes. La propuesta surge a partir de los contadores de visitas web, tan comunes en Internet a principios del siglo XXI. En este caso, la presencia del visitante se traduce en una representación de carácter pictórico, cercana a las corrientes del arte geométrico y minimal. El trabajo se centra en un aspecto social del arte contemporáneo, en el que el éxito de público es fundamental para el funcionamiento de museos, ferias, galerías, bienales y otras instituciones culturales. *Público* utiliza al espectador para generar la obra"<sup>48</sup> (Fig. 30). Otro *anartista*, podríamos también escribir de Valverde, un creador aficionado a los territorios oscuros de las exposiciones vacías ("*Empty*", 2010) y las ficciones ficticias (estoy pensando en sus "*Floating Columns*" (2012)). ¿Artista?, en realidad yo quiero ser un *anartista*, sentenciaba Duchamp y, como él, Valverde eligió no transitar caminos andados, sino más bien el desplazamiento interior, otrosí trazar nuevos viajes mentales, un arte que propone una luz que emana del interior y no pudiendo escapar de una cierta contención poética en su quehacer. Como Perec, Valverde, cuenta situaciones, los visitantes de este común tesoro.

---

47. DE LA TORRE, Alfonso. *El trabajo (y el anhelo) de lo visible*. Madrid-Caracas: Galería Odalys, 2014.

48. Raúl Valverde. Conversación con el autor, 30/III/2016.



## ORIGEN Y DIVERSIDAD DE LAS PRÁCTICAS DIGITALES CONTEMPORÁNEAS

*Prefacio a una exposición en la Galería Odalys por Dominique Moulon*

Fue durante un intercambio informal con el curador inglés Mike Stubbs<sup>1</sup>, que dimos cuenta, en conjunto, de los posibles orígenes de las prácticas artísticas emergentes, sin dejar de lado la valiosa contribución de Johannes Gutenberg. Ya que, gracias a la invención de los caracteres de imprenta de plomo, alrededor de 1450, el impresor y tipógrafo alemán contribuyó de manera consecuente el acceso del saber y al conocimiento en el cual vivimos actualmente de manera acelerada. Sin dejar de lado el libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*<sup>2</sup> escrito en 1935 por Walter Benjamin, quien sostiene que esta innovación ha tenido su impacto en la esfera del arte. Ahora bien, es con una cita extrañamente profética de Paul Valéry que el filósofo alemán presenta su ensayo: *“Como el agua, como el gas, como la electricidad vienen de lejos a nuestros hogares para satisfacer nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, de tal modo estaremos provistos de imágenes visuales o auditivas, las cuales aparecerán y desaparecerán al menor movimiento, casi con un gesto*<sup>3</sup>”. Un par de décadas más tarde, simulando los canales a través de los cuales se surte “el agua, el gas y la electricidad” llega el Internet de banda ancha a penetrar “nuestros hogares”.

Si hubiera una tendencia digital en el arte - a veces recalificada como “post-Internet” - estaría vinculada con los usos artísticos de la Tecnología de la Información y Comunicación (NTIC, en francés). *“Siempre he pensado que el arte es comuni-*

1. Mike STUBBS dirige la *Foundation for Art and Creative Technology* (FACT) de Liverpool que se consagra a la producción y a la difusión de obras de los nuevos medios.

2. BENJAMIN, Walter (2012 - Edición original: 1955) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, Allia, París.

3. VALÉRY, Paul (1960 - Edición original: 1928) *La conquista de la ubicuidad*, en *Œuvres*, tomo II, *Piezas sobre arte*, Gallimard, París, pp1283-1287.

cación<sup>4</sup>”, señala el artista cinético venezolano, Carlos Cruz-Diez, alojado actualmente en París. Aunque es el exceso mismo de la obra de Pascal Dombis que hace protagonismo porque el Internet es, asimismo, lugar de todos los excesos. Si hubiera una tendencia digital en el arte, traería también como consecuencia intercambios históricos entre las ciencias y las artes que Leonardo Da Vinci cristaliza si tomamos en cuenta los escritos del italiano Giorgio Vasari: “El rey de Francia venía a Milán; Leonardo, a quien le fue requerido crear algo original, fabricó un león que daba algunos pasos y luego se abría el pecho el cual estaba lleno de lirios<sup>5</sup>”. La idea de que las obras puedan liberarse, aunque solo sea parcialmente, del control de los artistas que las crearon aún no es reciente. Pero no fue hasta después de la guerra con la aparición de los primeros computadores totalmente electrónicos que esta idea finalmente se materializa. No obstante, tan esperada aparición mecánica también se acompaña, a partir de 1948, con el pensamiento del matemático estadounidense Norbert Wiener, quien, en ese entonces establece las bases de una ciencia de sistema y de control: la cibernética<sup>6</sup>. Esta línea de pensamiento se consolida como una de las más pluridisciplinarias. Resulta natural en artistas como Nicolas Schöffer, quien se conoce como fundador de una tendencia artística de la cual él es un representante esencial: el arte cibernético. El artista francés de origen húngaro, crea entonces esculturas que él mismo califica de cibernéticas o espaciodinámicas, algunas de las cuales son autónomas. Este es el caso de “CYSP 1”, el cual, al ser presentada en 1956 en el techo del edificio *Citée Radieuse* de Le Corbusier, interactuó con los bailarines del Ballet de Maurice Béjart. Equipada con sensores de los que podríamos fácilmente imaginar su origen industrial, esta obra se adhiere a la continuación de las máquinas que realizaban los artistas-ingenieros con talento de relojeros durante el siglo de la Ilustración. Al mismo tiempo, la obra también anticipa las instalaciones artísticas que comenzarían a multiplicarse gracias a la democratización de la electrónica, en particular, de la informática, desde los años ochenta.

En los años cincuenta, París seguía atrayendo a muchos artistas de origen extranjero. Especialmente de Suramérica y más específicamente de Venezuela o Argentina, de donde es originario Julio Le Parc, quien participaría en 1963 en la fundación de GRAV, es decir, del *Group de Recherche d'Art Visuel* (Grupo de Investigación de Arte Visual). Este artista dice que, a diferencia de muchos de sus amigos artistas que todavía se abastecen en las tiendas de pintura, es en los estantes de bricolaje de los supermercados donde él adquiere los mecanismos que siguen activando sus piezas hoy en día; ya que es el arte del motor y de la no determinación el que Julio Le Parc pone en práctica en su taller, para que el público de los centros de arte o galerías puedan disfrutar al contemplar los parpadeos de luz blanca generados por las mismas obras. Carlos Cruz-Diez, oriundo de Caracas y quien se instala también en París en los años sesenta, siente atracción por los mirajes de un arte más “óptico” para animar a los espectadores de sus obras a

4. Vea la entrevista *MAK Series* de Carlos Cruz-Diez en el vínculo [vimeo.com/103115583](https://vimeo.com/103115583) (Última visita: 20/02/2016).

5. VASARI, Giorgio (2007 - Edición original: 1550) *Vida de los artistas: Vidas de los más destacados pintores, escultores, y arquitectos*, Grasset - Les Cahiers Rouges, 2007, p187.

6. WIENER, Norbert (1961 - Edición original: 1948) *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, MIT Press, Cambridge.

desplazarse en el espacio. Si hay una constante en los trabajos de investigación de Nicolas Schöffer, de Julio Le Parc, de Carlos Cruz-Diez y de muchos otros artistas del arte cinético, es sin duda el movimiento. Esto surge, como algo inherente a las obras en sí, como resultado de los intercambios que estas inician con los espectadores, o quizás, como resultado del movimiento de los espectadores que quieren experimentar las formas u objetos de acuerdo con los puntos de vista que van más allá de las leyes de la física.

Si hubiera una tendencia digital en el arte, esta se enmarcaría dentro de la continuidad de las prácticas del movimiento que se instalan en el tiempo. Esto germinó gracias a un renovado interés por parte de las generaciones jóvenes de la electrónica y del código en la era del *Open Source*, es decir, del modo de acceso compartido a las tecnologías que dan forma a nuestras sociedades contemporáneas. Pero también debemos mencionar a los artistas del sonido y de la imagen. Comencemos por aquellos cuya génesis tuvo lugar con los vanguardistas italianos y rusos. Esto se debe al interés permanente de los artistas del sonido por las tecnologías de su entorno inmediato, es decir, la electricidad, la radiotelefonía, la electrónica y la informática. Ahora bien, lo mismo ocurre en el caso de los artistas de la imagen en movimiento quienes se benefician de las innovaciones cinematográficas, videográficas o digitales del siglo veinte. El videoarte constituye un caso de estudio muy interesante, ya que surge de una innovación de finales de los sesenta: la famosa cámara Sony Portapak. Con la democratización y la portabilidad de este nuevo material, aparece la práctica de circuito cerrado, la cual será impulsada con la llegada de las webcams unas pocas décadas más tarde. ¡Sin dejar de lado la práctica de la auto filmación que YouTube reactiva en 2005 con el eslogan "BroadcastYourself"! El vídeo, sin embargo, dejó de ser una tendencia al convertirse, en los años noventa, en el medio de un arte contemporáneo proteiforme. El vídeo como medio, luego de treinta años desde su creación y aparición en el mercado, fue finalmente aceptado en los principales eventos, a tal punto que la teórica francesa Françoise Parfait lo considera, a principios de los años 2000, como "un arte contemporáneo<sup>7</sup>."

Si hubiera una tendencia digital de arte ubicada en la encrucijada del uso de sistemas autónomos, del control de los motores y de las prácticas que mezclan el sonido con la imagen, hubiera sido gracias a la proliferación de computadores personales de los años ochenta que esta tendencia se habría desarrollado. En ese entonces, considerábamos lo digital como un conjunto de herramientas. Pero eso fue antes de que el Internet, en su versión participativa de sus últimos diez años, formara parte de la cultura de todos o de casi todos. Ya no hay necesidad, entonces, de explicar el aparato o la red para hacer alusión a una obra que sería el resultado de esta tendencia. Ya no sería conveniente hablar de pedagogía: recordamos solamente el arte o la sociedad mediante obras de las cuales nunca se sabe realmente hasta qué punto se hace uso de lo digital o de la red. ¿Cuántos diseños habrán sido pintados o esculpidos después de que los artistas se sintieran inspirados por los resultados de su investigación en Internet? Y empezamos a

---

7. PARFAIT, Françoise (2001) *Vídeo: Un arte contemporáneo*, Éditions du Regard, París.

percibir en galerías y en instituciones, eventos que toman en cuenta las prácticas digitales, entre otros usos de la red, en el campo de arte tanto en Nueva York como en Berlín, París o Londres, dónde, en 2016, tendrá lugar la exposición "*Electronic Superhighway*<sup>8</sup>". Dicho evento organizado por la *Whitechapel* de Londres proporcionará una visión general de las prácticas artísticas tecnológicas de sus últimos cincuenta años animándonos a reconsiderarlas como prácticas del arte contemporáneo, hoy más que nunca proteiformes.

Si hubiera una tendencia digital de arte, sería, por tanto, disuelta gradualmente en el arte contemporáneo. Sin embargo, cabe señalar las peculiaridades de las prácticas y los usos que esta habría conducido. Sin olvidarnos de artistas como los franceses Laurent Bolognini o Félicie d'Estienne D'Orves quienes profundizan en los trabajos de Julio Le Parc, creando a través de la luz las tecnologías digitales que permiten controlarla. Es de esta manera que Laurent Bolognini, compone literalmente las circunvoluciones de los puntos de luz de sus obras. Alternando entre fases de velocidad extrema, para lo infinitamente pequeño, y secuencias con lentitud relativa correspondiente más intensamente a la temporalidad de las estrellas o planetas. Así pues, la escultura se ve reconfigurada mediante la luz. La idea de que la luz, como la música, puede escribirse, se convierte en una realidad en el trabajo de Félicie d'Estienne d'Orves, quien, por cierto, le encanta colaborar con compositores de música electrónica. Esto le permite, muy a menudo, salir de la *black box* para hacerse presente en el lugar de donde también proviene Laurent Bolognini. Cuando se aborda en el año 2015 a las estrellas más distantes, durante una *Nuit Blanche* parisina y sin el sosiego de saber si aún brillan, Félicie d'Estienne d'Orves utiliza la extrema precisión de un láser para animarnos, finalmente, a considerar la vanidad de nuestra vida terrenal.

En el mercado del arte, se ha criticado desde hace tiempo una falta de curiosidad por las obras provenientes de lo digital y de la red. Pero son, a fin de cuentas, signos que delatan su capacidad de aceptarlas definitivamente. En este sentido, la casa Phillips de Nueva York, en 2013, organiza la primera subasta en honor a los "*artistas que utilizan las tecnologías digitales para instaurar una nueva generación de arte contemporáneo*"<sup>9</sup> en asociación con la empresa tumblr.com. Y desde hace algunos años, basta con pasearse por los pasillos de la Feria de Basilea para descubrir algunos trabajos interactivos. Por ejemplo, en el stand de la Galería Denise René, conocido por su inclinación hacia las obras cinéticas, se puede descubrir al artista emergente venezolano, Santiago Torres, quien se puede ver reconfigurando una de sus piezas táctiles en tiempo real. El artista se detiene para permitirle al público hacerlo ellos mismos, para que puedan compartir juntos la responsabilidad de la estética emergente. En cuanto a las obras interactivas no digitales de otro artista venezolano de la generación de Carlos Cruz-Diez, Asdrúbal Colmenárez, estas conservan todo su misterio. En un mundo plenamente digital, ellas incluso proclaman su singularidad, sabiendo que lo esencial para el artista

8. KHOLEIF, Omar (2016) *From Experiments in Art and Technology to Art After the Internet*, Whitechapel, Londres.

9. Observe la página del evento *Paddles On!* organizado por Lindsay Howard en el vínculo <http://paddleson.tumblr.com> (Última visita: 28/02/2016).

reside en la relación entre el trabajo y el participante, quien, en consecuencia, la complementa. Pero volvamos al tema que plantea o reactiva lo digital como es el caso de la simulación virtual a través de las obras de Raúl Valverde, artista español quien vive y trabaja en Nueva York. Reconstituyendo con absoluta precisión las arquitecturas internas de museos y galerías que exhiben sus piezas, el artista infunde dudas, haciendo del espectador el vínculo entre dos tiempos espaciales, dos posibilidades. Dicho artista suscribe la idea de que en este mundo de extrema reproducibilidad no existen diferencias entre el original y sus copias.

Lo digital constituye además el medio de todas las transversalidades, de todos los pasajes para artistas como el francés Antoine Schmitt; ya que su trabajo no deja de evolucionar, yendo desde lo corporal hasta lo urbano, del espacio del museo al de la escena. Podemos encontrar un punto común en sus obras, tanto en aquellas del interior como las del exterior: pueden ser interminables cuando son generativas. De este modo, el artista solo establece normas en forma de algoritmos, aceptando que estas se revelan en los tiempos en que son observadas por los espectadores. Y al artista, le agrada la idea de que ellas sean "semiautónomas" y, definiendo sus perímetros y temporalidades en líneas generales, las libera cada vez que él "las pone en práctica". Los miembros del laboratorio colectivo LAB[au] con sede en Bruselas, comparten un apego afín por el "código" que John Maeda clasifica "de creación"<sup>10</sup>. Con este código, establecen sistemas que profundizan los estudios formales de artistas de un arte concreto que ha sido también de inspiración para el movimiento cinético. Como verdaderos transeúntes de la vida, estos artistas dialogan con la historia del arte que pintores, escultores, diseñadores y arquitectos, han subrayado de radicalismo relativo, sin excluir los percances que las máquinas generan, siempre y cuando se los permitamos.

Si hubiera un tema, en la convergencia de la historia de las artes y de las ciencias, que surgiera o resurgiera de la utilización de soportes o medios de comunicación, sería lo invisible. Esto se evidencia cuando los artistas de la generación de nativos digitales como el francés Tomek Jarolim, revelan algunos fragmentos a través de experiencias que van desde lo íntimo a lo colectivo. A través del objeto completamente digital que nos acompaña a todos y a todas partes -el teléfono móvil- el artista exalta nuestros movimientos bruscos que extirpan miríadas de colores de la luz blanca que, posiblemente, las contenga todas. Este mundo digital también alberga a otros artistas como al francés Fabien Léaustic, quien reflexiona sobre lo invisible, a veces, con los mayores retrasos y siempre, a través de procesos que hermanan las técnicas del ayer y las tecnologías del hoy. Este último acumula, tal como lo hace un científico, experiencias de taller con el fin de magnificar solo unas pocas, tanto en centros de arte como en galerías. El artista las reactiva en el seno de las instalaciones *performativas* y son los espectadores quienes las completan con su presencia, adueñándose de ellas, aunque estas jamás se entreguen totalmente.

En la frontera de lo visible o lo "perceptible", todavía queda mucha investigación por hacer, como aquella conducida por el artista Pe Lang entre los territorios de

---

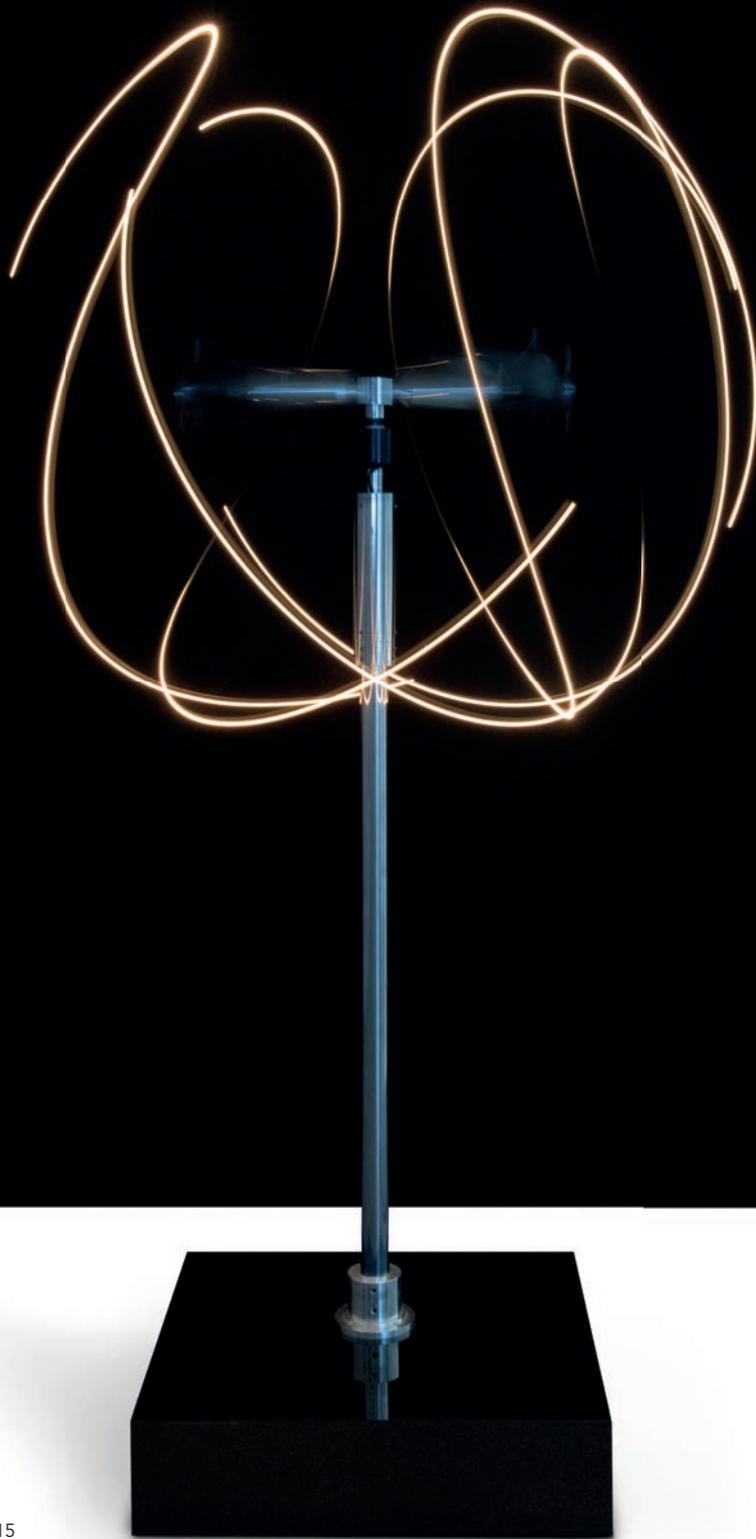
10. MAEDA, John (2004) *Código de creación*, Thames & Hudson, París.

Suiza y Alemania. El ritmo de su trabajo es mínimo, particularmente porque los movimientos que las animan son imperceptibles. ¡Cómo resulta irrelevante conocer la naturaleza exacta de las tecnologías que las activan!... Cuando son las leyes de la física las que trabajan con una regla primordial: la repetición. En la integridad del plano, tanto como en la profundidad del espacio o el tiempo, ensortijados hacia el infinito. Esta idea de que podemos desarrollar y reflexionar mediante la repetición de una acción o conjunto de acciones es compartida también por el francés, Pascal Dombis. Al punto en que a veces se generan errores, y sabiendo que, gracias al Internet, vivimos en un mundo de excesos. De este modo, sin cesar, el artista cuestiona los motores de búsqueda que han cambiado nuestra relación con el conocimiento en el trabajo artístico, llegando a centrarse en los contenidos que nosotros rechazamos, para extirparle a lo siniestro una forma de belleza.

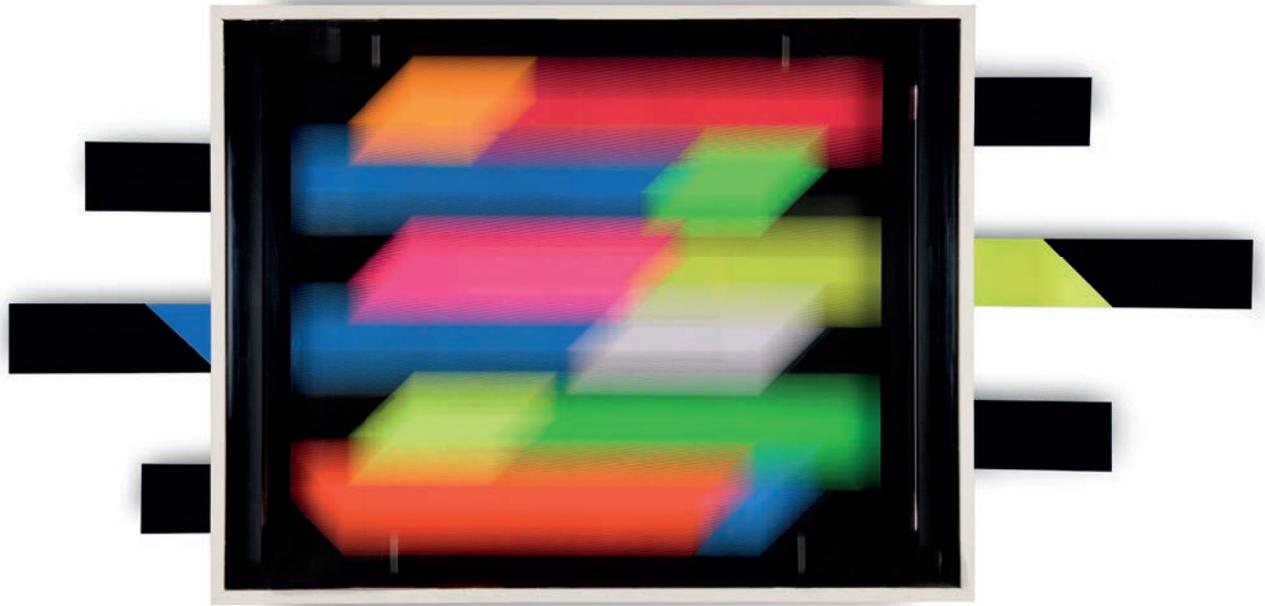
LAURENT BOLOGNINI Francia, 1959	30
ASDRÚBAL COLMENÁREZ Venezuela, 1936	31
CARLOS CRUZ-DIEZ Venezuela, 1923	32
FÉLICIE D'ESTIENNE D'ORVES Grecia, 1979	33
PASCAL DOMBIS Francia, 1965	34
FABIEN LÉAUSTIC Francia, 1985	35
TOMEK JAROLIM Francia, 1983	36
LAB[au] Colectivo creado en 1997	37
PE LANG Suiza, 1974	38
ANTOINE SCHMITT Francia, 1961	39
NICOLAS SCHÖFFER Hungría, 1912	40
SANTIAGO TORRRES Francia, 1986	42
RAÚL VALVERDE España, 1980	43

Para visualizar la **experiencia interactiva descrita por cada obra**, abrir el lector de **códigos QR** de su móvil y escanear el código.

LAURENT BOLOGNINI



**Fvecteur2.** 2013 - 2015  
Aluminio, fibra de carbono  
electrónica, motores eléctricos,  
bombillas y sensor de movimiento  
197 x 91 x 91 cm  
Duración variable de acuerdo  
a detección de movimiento  
Pieza única

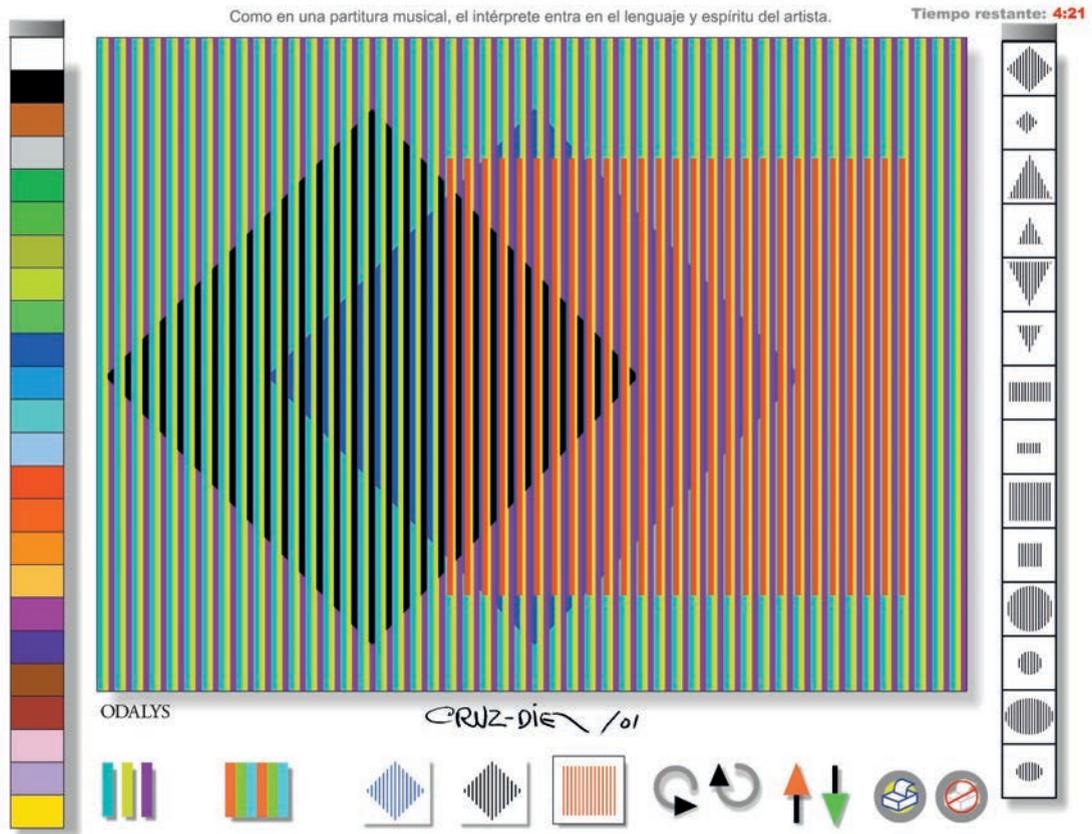


ASDRÚBAL COLMENÁREZ

**Psychorelatif N°5.** 2011  
PVC, luz y colores fluorescentes  
81 x 104 cm  
Pieza única



CARLOS CRUZ - DIEZ



**Random Interactive Chromatic Experience.** 1995 - 2000  
Serigrafía en disco compacto y software  
21 x 13 x 6 cm  
Edición múltiple  
Cortesía Cruz-Diez Foundation

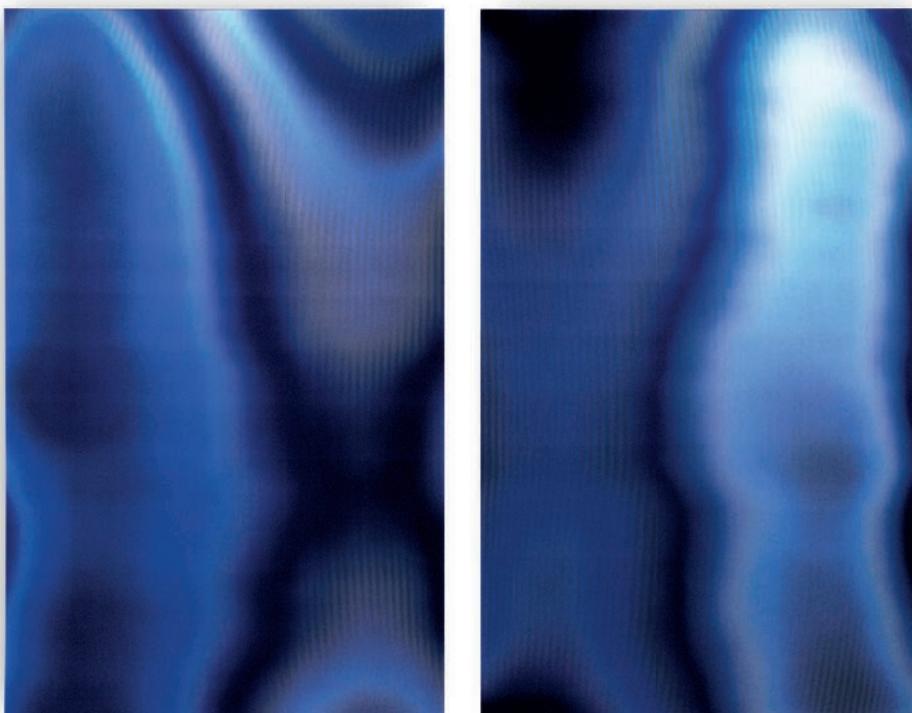


FÉLICIE D'ESTIENNE D'ORVES

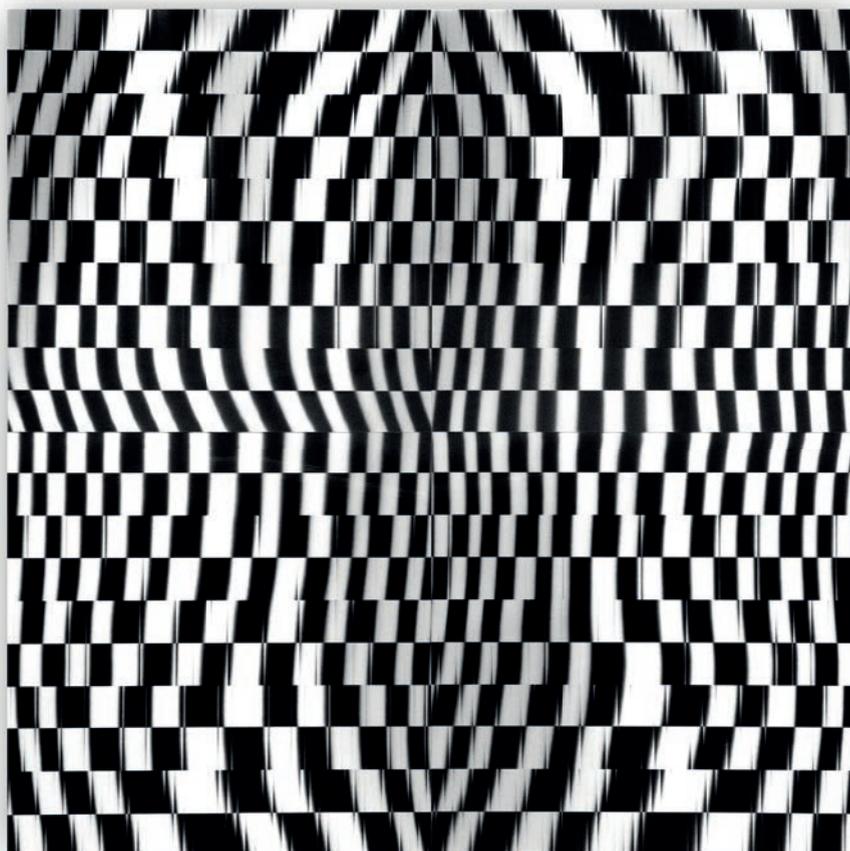
**Eclipse II.** Serie Cosmos.  
2012 - 2016  
Disco de aluminio pintado de  
negro y proyector de luz  
1,5 m Ø  
Ed. 5 + 2 P. A.



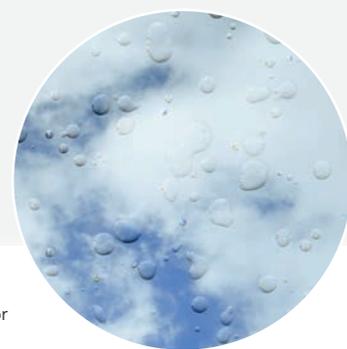
PASCAL DOMBIS



**Post-Digital Blue.** 2013  
Lenticular sobre alu-dibond  
2 paneles: 110 x 180 cm c/u  
Pieza única



**Post-Digital Grid.** 2015  
Lenticular sobre alu-dibond  
4 paneles: 220 x 220 cm c/u  
Pieza única

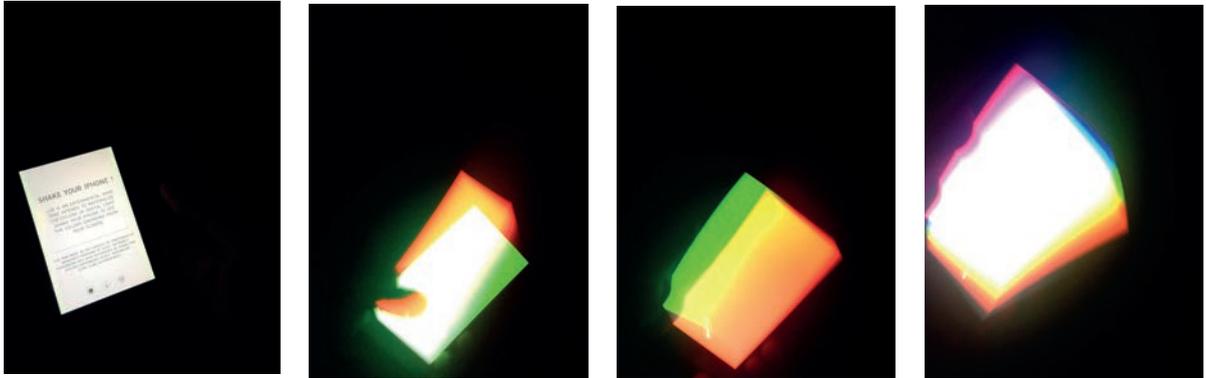


Detalle monitor

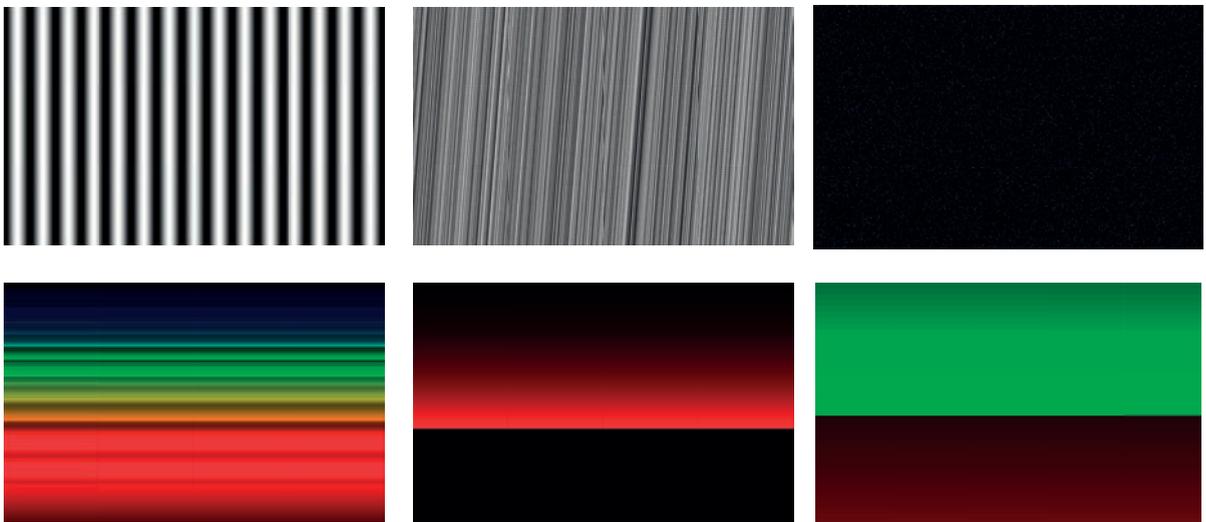
**La couleur des nuages.** 2016  
Tríptico  
Video de nubes (Saint Denis,  
Frontera y Madrid), resina de  
inclusión y aluminio  
Dimensiones variables  
Duración infinita  
Pieza única



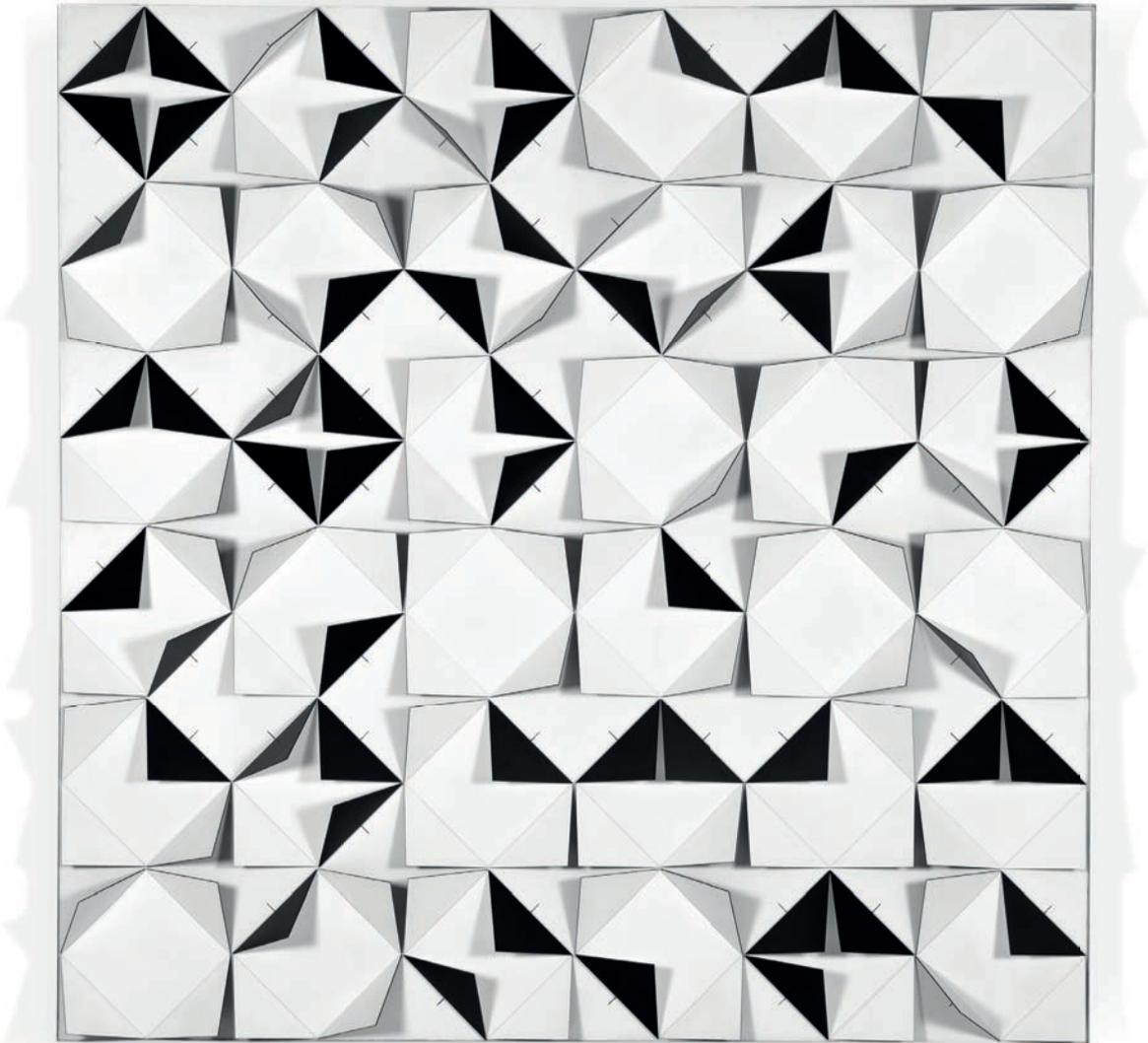
TOMEK JAROLIM



**Lux.** 2016  
Aplicación móvil gratuita  
para sistema operativo iOS  
Dimensión variable dependiendo  
del móvil



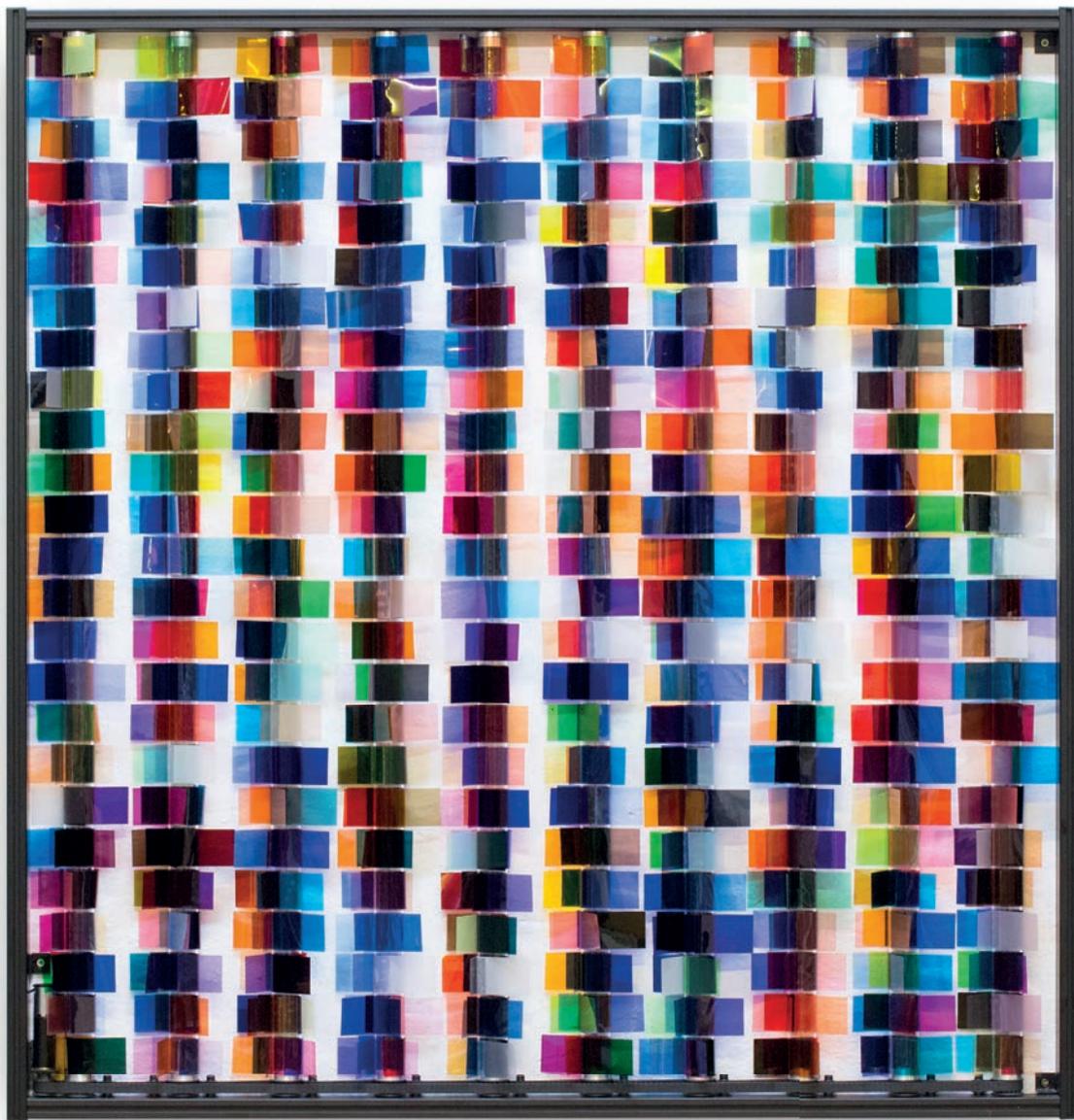
**Random.** Serie Random. 2014  
Instalación generativa  
Pantalla, ordenador y programa  
Dimensión variable dependiendo  
del monitor  
Duración infinita  
Pieza única



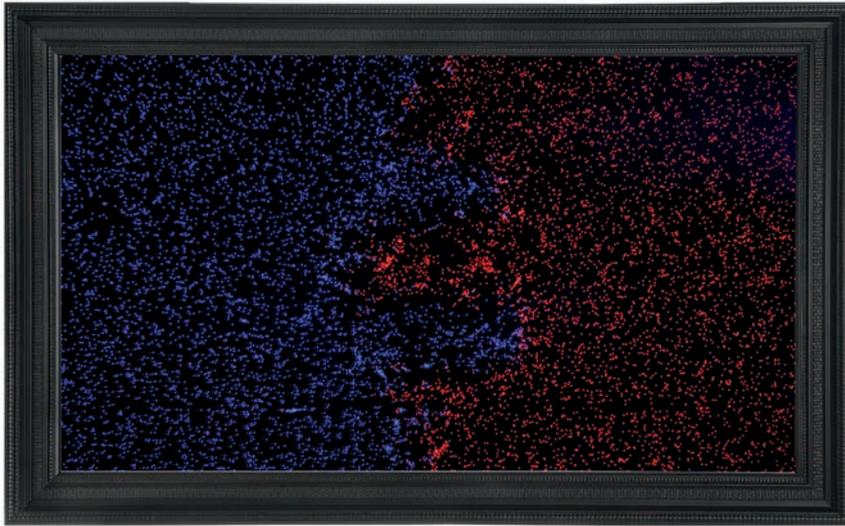
**origamiSquare 6x6x4.** 2013  
SMA, ABS, MDF, aluminio,  
partes eléctricas y mecánicas  
diseñadas a la medida, soft-  
ware generativo  
180 x 180 x 18 cm  
Duración infinita  
Pieza única



PE LANG



**Color n° 1. 2014**  
Motor, aluminio, filtros de colores  
y partes mecánicas  
100 x 100 cm  
Ed. 2 / 3 + 1 P. A.



**Frontal.** Serie War. 2015  
Pantalla LCD, marco de  
madera, ordenador y  
software específico  
119 x 74 x 6 cm  
Duración infinita  
Ed. 1 / 5 + 2 P. A.



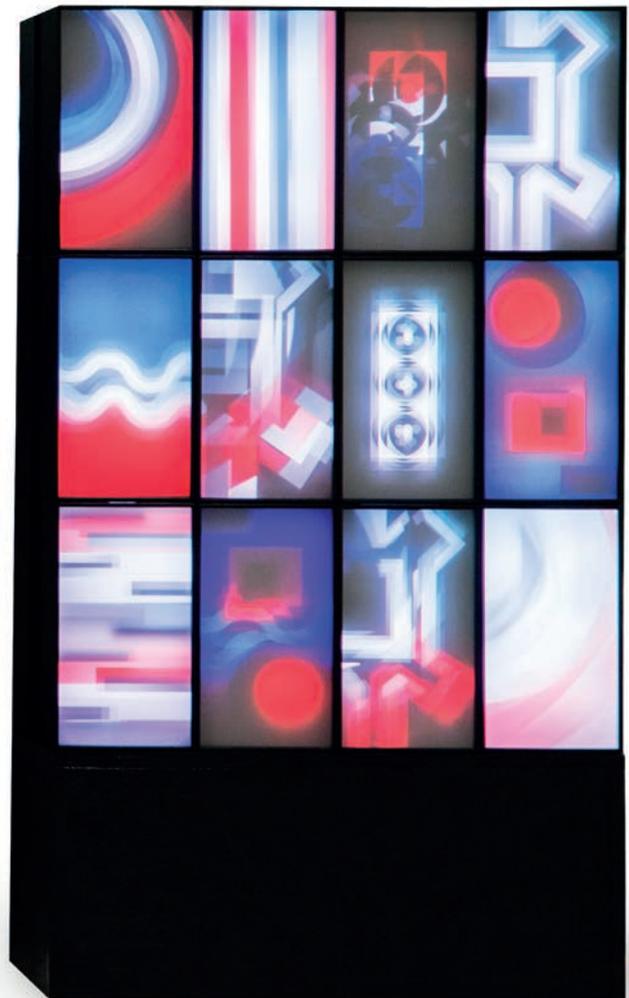
**Uprising.** Serie War. 2015  
Pantalla LCD, marco de  
madera, ordenador y software  
específico  
119 x 74 x 6 cm  
Duración infinita  
Ed. 1 / 5 + 2 P. A.



**Ballet Quantique 3:14.** 2015  
Colgante de animación digital,  
pantalla OLED y latón  
color negro mate  
3,8 x 3,8 x 1,6 cm  
Duración infinita  
Edición de 20 ejemplares  
En colaboración con  
NUBI, joyería digital



NICOLAS SCHÖFFER



**Varetra.** 2015  
Circuito electrónico, LEDs, plexiglas  
y metal. Combinaciones A, B y C  
22 x 12,5 x 12,5 cm  
Edición Aniversario 2015 de 76  
ejemplares. Ed. 20 / 76  
Duración infinita  
Editado por el Atelier Cruz-Diez

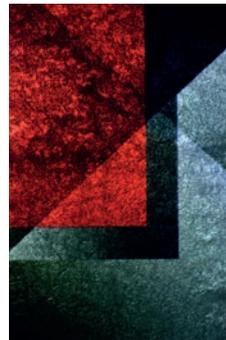
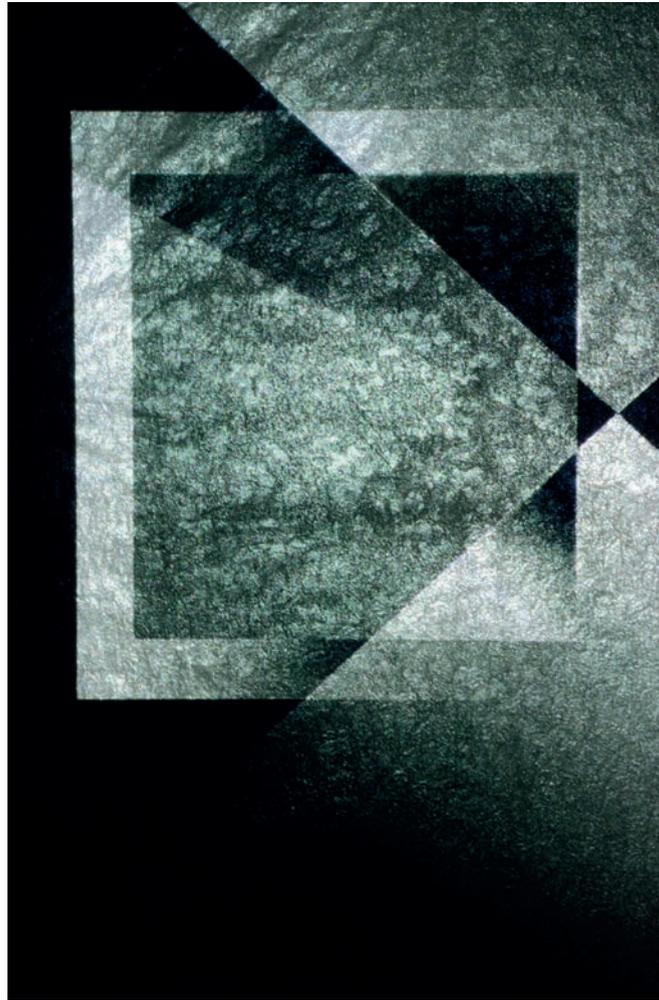


Detalle caja de efectos  
Vista posterior del Prisma

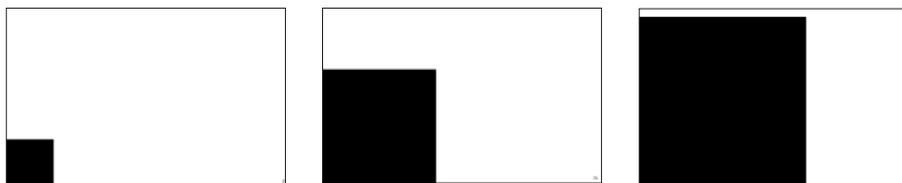
**Prisma.** 1965  
Prisma: madera pintada, espejos, tela plastificada difusora y programación. Cajas de efectos: madera pintada, placa de metal calada, motores, discos proyectores giratorios con geles de colores, programador y sistema eléctrico  
250 x 285 x 200 cm  
Duración infinita  
Pieza única



SANTIAGO TORRES



**Carre Color-Lumiere.v0.6.** 2016  
Luz programada interactiva  
sobre tela  
Dimensiones variables  
Duración infinita  
Pieza única



Detalle donde se refleja la relación entre el crecimiento del cuadrado y el número de visitantes

**Público.** 2016  
Sistema interactivo: sensores de movimiento fotoeléctricos, arduino, circuito eléctrico, ordenador, software de procesamiento y monitor  
Dimensiones variables  
Duración infinita  
Pieza única  
En colaboración con Diego Mellado y Federico Muelas



# ODALYS

## INTERACTIVE

### Prácticas digitales contemporáneas

Madrid, del 21 de abril al 16 de junio de 2016

#### Dirección

Odalys Sánchez de Saravo  
Salvador Saravo Rocchetti

#### Asistencia a la Dirección

María Donaire Ríos

#### Coordinación de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

#### Coordinación de Proyectos

Karina Saravo Sánchez

#### Curaduría

Odalys Sánchez de Saravo

#### Textos

Alfonso de la Torre  
Dominique Moulon

#### Coordinación Editorial

Mantura Kabchi Abchi

#### Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

#### Museografía

Galería Odalys

#### Servicios Generales

Marius Ion Badescu  
Victor Redondo Donaire

#### Fotografía

Karina Saravo Sánchez

#### Impresión

MSH Impresores

#### Tiraje

1.000 ejemplares

#### ISBN

978-84-608-8595-5

#### Agradecimientos

Cruz-Diez Foundation  
Atelier Cruz-Diez  
Galerie Denise René

## Galería Odalys, S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España  
+34 913 19 40 11  
+34 913 89 68 09  
odalys@odalys.com  
info@odalys.es  
www.odalys.com

#### Dirección

Odalys Sánchez de Saravo  
Salvador Saravo Rocchetti

#### Asistencia a la Dirección

María Donaire Ríos

#### Coordinación de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

#### Coordinación de Proyectos

Karina Saravo Sánchez

#### Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

#### Servicios Generales

Marius Ion Badescu  
Victor Redondo Donaire

#### Fotografía

Abel Naím  
Karina Saravo Sánchez

#### Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

CIF: B86701638

## Odalys Galería de Arte, C.A.

C. Comercial Concreta  
Nivel PB. Locales 115 y 116  
Urb. Prados del Este  
Caracas 1080, Venezuela  
+58 212 979 59 42  
+58 212 976 17 73  
odalys@odalys.com  
www.odalys.com

#### Dirección

Odalys Sánchez de Saravo  
Salvador Saravo Rocchetti

#### Departamento de

#### Administración

Carmen Cruz de Sánchez

#### Coordinación de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

#### Coordinación de Proyectos

Karina Saravo Sánchez

#### Relaciones Públicas

José Manuel Sánchez G  
Jéssica Saravo Sánchez

#### Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

#### Recepción

Dehildred Cerró

#### Servicios Generales

José Rafael González  
Fredy Said Páez  
José Luis Nava M.

#### Community Manager

Desireé Cardozo Morales

#### Fotografía

Abel Naím  
Karina Saravo Sánchez

#### Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

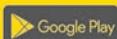
RIF: J-30108555-8

© ODALYS EDICIONES DE ARTE,  
2016. Caracas, Venezuela

## Galería Odalys



Descarga gratuita de lectores de códigos QR  
QR Code Reader by Scan, disponible en





ODALYS  
EDICIONES DE ARTE